

**UNIVERSITÉ DE PARIS-OUEST
NANTERRE LA DÉFENSE
ECOLE DOCTORALE MILIEUX, CULTURES ET SOCIÉTÉS
DU PASSE ET DU PRÉSENT (ED 395)**

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

Disciple : Histoire de l'art

Présentée et soutenue publiquement par
Hélène JAGOT

Le.....

**LA PEINTURE NÉO-GRECQUE (1847-1874)
Réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique**

Volume I : Textes

Directeur de thèse : Mme Ségolène LE MEN

JURY

M....., Président

M.....

M.....

M.....

M.....

REMERCIEMENTS

Je remercie Mme Ségolène Le Men, ma directrice de recherches, d'avoir accepté de suivre mon travail de doctorat durant toutes ces années et de m'avoir encouragée à le mener à bien, malgré une activité professionnelle très prenante.

Je remercie également Alain Bonnet d'avoir été le premier à me soutenir dans cette voie exigeante, difficile et parfois hasardeuse de la recherche universitaire. Depuis quelques années, nous avons eu l'occasion d'élaborer conjointement de beaux projets d'expositions, et chaque collaboration enrichit un peu plus mes connaissances en histoire de l'art.

Alors que mes recherches pour ce doctorat étaient bien entamées, j'ai eu la chance d'obtenir le concours d'attachée de conservation du patrimoine et de prendre la direction du musée de La Roche-sur-Yon. Cette fonction a certes retardé la fin de ma formation universitaire, mais l'a également enrichie intellectuellement et professionnellement. Par ailleurs, le soutien constant de mes collègues – Nadine Martin, Arielle Meunier, Pascal Esnard et Sarah Chanteux – de ma direction – Olivia Doerler – et de mes collègues de la direction de la culture – Sabrina Ferchaud, Jean-Michel Le Bohec, Françoise Gouézigoux-Page, Ludovic Potié – m'a été très précieux au quotidien pour mener de front mes activités professionnelles et de recherches.

Je tiens également à remercier mes proches et mes amis pour leur soutien et leur patience tout au long de ces années – mes parents, mes sœurs Agnès et Gaëlle, Armelle, Camille et Yves Maillet, Marilyne Jagot ; Caroline Fournier, Anne-Lise Broyer, Marie-Madeleine Rance, Olivia et Rémy Nicolo, François Fièvre et Charlotte Michaux, Juliette Lavie et Arnaud Bertinet, Claudie Guerry, Rachel Haddad, Lilian Froger, Sébastien Quéquet, Saskia Hanselaar, Julie Noirot, Fabien Bellat, Florence Collin, Yannick Soufflet, Haude Morvan, Carole et Antoine Balay, Erik de Boisgrellier, Guillaume Blanchard, Emmanuelle et Thierry Boizet, Luc Boussois et Guy Faucher.

Enfin de tendres remerciements à mon amoureux Simon Jouin, et à mon très cher ami Damien Grelier, pour leur soutien, leur patience, leur présence de tous les instants... et leurs salutaires *coups de pied au derrière*... sans lesquels je n'aurais jamais réussi à écrire le mot FIN. Je leur dédie ce travail.

... et pour conclure sur une note légère... un grand merci aux musiciens qui ont accompagné et adouci mes longues heures de rédaction : Patricia Barber, Brad Mehldau, Erik Truffaz, Avishai Cohen, Dhafer Youssef, Billie Holiday, PJ Harvey, Arcade Fire, Dominique A, Jesse Sykes, The Bernard Lakes, Black Mountain, Godspeed You, Elysian Fields, Nick Cave, Marianne Faithfull, Dark Dark Dark, Get Well Soon, Zero 7, Tindersticks, Shai Maestro, Tigran Hamasyan, The Bad Plus, E.S.T., Debussy, Ravel, Chabrier, Fauré, Saint-Saëns, Janacek, Dvorak, Smetana, ... qu'ils se rassurent, je continuerai à les écouter, même sans thèse à rédiger...

SOMMAIRE

SOMMAIRE	4
INTRODUCTION : QUI SONT LES NEO-GRECS ?	7
1. GENESE CRITIQUE D'UNE NOUVELLE ECOLE, LES NEO-GRECS : UNE NOUVELLE VOIE DANS L'ECLECTISME	30
1.1. Introduction : définitions et historiographie de l'éclectisme pictural	32
1.2. Bilan et perspectives à la veille du Salon de 1847	41
1.2.1 <i>Louis Peisse : le problème de la destination sociale de l'Art</i>	50
1.2.2 <i>Etienne Delécluze : imitation et invention dans l'art contemporain</i>	64
1.2.3 <i>Un contexte favorable à la réception des néo-grecs : réaction classique et émergence du réalisme</i>	75
1.3 La réception critique du Combat de coqs de Gérôme au Salon de 1847 : un renouvellement du genre historique ?	98
1.3.1 <i>Le Combat de coqs de Gérôme, Théophile Gautier et le renouveau de la peinture historique : une troisième voie ?</i>	101
1.3.2 <i>Le regard des autres critiques : promesse d'un nouvel idéalisme ou manque de maturité artistique ?</i>	115
1.4. Les Salons de 1848 et 1849 : l'Ecole Gérôme	127
1.4.1 <i>École Gérôme ou élèves de Gleyre ? Un groupe en formation</i>	128
1.4.2 <i>Premiers contours d'une esthétique particulière</i>	141
2. LES NEO-GRECS : UNE COMMUNAUTE D'ARTISTES	170
2.1. Aux sources du Combat de coqs : une formation artistique libérale dans les ateliers de Paul Delaroche et Charles Gleyre	171
2.1.1 <i>L'atelier de Paul Delaroche</i>	173
2.1.2 <i>L'année 1843 : Gérôme en Italie</i>	185
2.1.3 <i>La reprise de l'atelier par Charles Gleyre</i>	192
2.1.4 <i>Les néo-grecs, l'Ecole des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences</i>	213
2.2. Les Néo-grecs, communauté artistique et vie phalanstérienne	246
2.2.1 <i>Introduction : Question de vocabulaire</i>	249
2.2.2 <i>Le Chalet (1847-1854), phalanstère Néo-grec ?</i>	254
2.2.3 <i>Derniers développements et fin de l'expérience communautaire : La Boîte à Thé (1855-1863)</i>	292
2.2.4 <i>Conclusion : Le Chalet et la Boîte à Thé, phalanstères ou résidences d'artistes ?</i>	311

3. L'INVENTION D'UNE ECOLE STYLISTIQUE PAR LA CRITIQUE (1850-1873)	314
3.1. Les néo-grecs devant la critique, une quête d'identité (1850-1853)	319
3.1.1. Un groupe aux multiples étiquettes	319
3.1.2. Les néo-grecs, trahison ou rajeunissement de la tradition classique ?	331
3.2. L'Exposition Universelle de 1855 : un tournant pour le groupe des néo-grecs	363
3.3. « Science de la ligne » contre « poésie de la ligne » : l'esthétique néo-grecque selon Gérôme et Hamon	392
3.3.1. Jean-Léon Gérôme, l'Antiquité dévoyée ?	394
3.3.2. La peinture <i>hiéroglyphique</i> de Jean-Louis Hamon	424
3.4. Après 1857, la dispersion de l'école néo-grecque	471
CONCLUSION	511
BIBLIOGRAPHIE	517
1. Sources manuscrites :	519
- Archives des Musées de France :	519
- Archives Nationales :	519
- Archives de la Ville de Paris :	519
2. Sources imprimées:	520
2.1. Imprimés à caractère de sources :	520
2.2. Ouvrages :	546
INDEX	569
TABLES DES MATIERES	581

INTRODUCTION : QUI SONT LES NÉO-GRECS ?

Le terme *néo-grec* sert à qualifier deux groupes d'artistes différents. Le premier, le plus connu, est celui des architectes Labrousse, Vaudoyer, Duban et Duc, auxquels on associe également Charles Garnier, très actifs entre 1830-1870, influencés par les travaux d'Hittorff sur la polychromie de l'architecture antique et par la découverte sur site de l'architecture grecque antique. Dans leur conception architecturale en rupture avec le néoclassicisme, l'architecture grecque antique n'est plus un répertoire de formes immuables et canoniques, mais s'ouvre à un relativisme des formes architecturales. Toutefois, le qualificatif de *néo-grec* est attribué a posteriori à ces architectes.

Le second groupe correspond à celui formé par Jean-Léon Gérôme, Jean-Louis Hamon, Henri-Pierre Picou, Gustave-Rodolphe Boulanger et leurs camarades dans les années 1840-1850, et dont la production est aujourd'hui largement tombée dans l'oubli. C'est sur ce second groupe que porte notre travail de recherches.

Au Salon de 1847, Théophile Gautier s'enthousiasme pour l'œuvre d'un tout jeune artiste, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* par Jean-Léon Gérôme (fig.1), élève de Delaroche et Gleyre. Loin de la peinture froide et compassée des suiveurs de la tradition davidienne, l'œuvre de Gérôme se distingue par son charme, sa grâce et sa fraîcheur. C'est une scène de genre "à l'antique" : de composition simple et aérée, l'œuvre est peinte dans une gamme claire, lumineuse, donnant à la surface du tableau un caractère léché et presque diaphane. Comparé à la poésie anacréontique, ce tableau séduit par la nouveauté et l'originalité du mélange entre une thématique de genre, la référence à l'Antiquité pompéienne ou alexandrine et un érotisme discret et bienséant. Si la toile qui fit la célébrité immédiate de son auteur, elle est aussi le point de départ de la notoriété publique d'un petit groupe de peintres, tous nés autour de 1825, élèves de Paul Delaroche et Charles Gleyre : les néo-grecs.

Jouissant d'une large renommée et d'une importante réception critique, ils n'ont pourtant guère bénéficié de l'important renouveau des études scientifiques sur l'art *éclectique* du XIX^e siècle, amorcé, entre autres, dans les années 1970-1980, en France, par Pierre Vaisse, Jacques Thuillier, Thérèse Burollet et Bruno Foucart, et dans les pays anglo-saxons par Francis Haskell, Henri Zerner, Harrison et Cynthia White, et Albert Boime. Une nouvelle génération d'historiens de l'art, formée par ces pionniers, a par la suite précisé les contours de ce XIX^e siècle artistique protéiforme, en travaillant sur les phénomènes structurants de la période – la relation texte-image et la caricature (Ségolène Le Men), l'artiste-voyageur et l'orientalisme (Christine Peltre), le modèle académique et l'enseignement des arts (Alain Bonnet), la critique d'art (Jean-Paul Bouillon, Dario Gamboni), la question du genre historique (Marie-Claude Chaudonneret), l'art et les idéologies (Neil Mc William), le phénomène des expositions

(Patricia Mainardi), etc., pour ne citer que les auteurs dont les travaux nous ont particulièrement guidé dans notre propre travail de recherches.

Depuis, l'actualité de la recherche s'est considérablement enrichie sur le sujet, autrefois honni, de l'historicisme et de l'éclectisme, avec, entre autres, les récents travaux de Pierre Sérié¹, Sophie Schvalberg², François de Vergnette³, France Lechleiter⁴, Laurent Houssais⁵ ou encore Emmanuelle Amiot-Saulnier⁶.

En ce qui concerne les néo-grecs, la bibliographie est plus mince. Jean-Léon Gérôme reste le membre du groupe dont la carrière est la mieux connue des spécialistes et aujourd'hui du public des expositions, depuis la récente rétrospective du Musée d'Orsay⁷, organisée en 2010, par Laurence des Cars, Dominique de Font-Reaulx et Dominique Papet. Jean-Louis Hamon, Gustave-Rodolphe Boulanger, Henri-Pierre Picou, Auguste Toulmouche, Louis-Frédéric Schützenberger ou encore Félix-Armand Jobbé-Duval ont fait l'objet de recherches ponctuelles, de qualité très inégale, mais ayant le mérite d'avoir permis la constitution des catalogues des œuvres de ces artistes⁸. A côté de travaux plus anecdotiques, les analyses fouillées de Sébastien Quéquet⁹ sur l'art d'Hamon constituent une véritable mine de renseignements sur l'artiste, précieux pour notre propre travail.

Jusqu'à récemment, il n'existait qu'un seul article abordant directement l'histoire du groupe, celui de Gerald Ackerman, spécialiste de Gérôme – *The Neo-Grecs : A Chink in the Wall of Neoclassicism*¹⁰ – publié en 1987, mais ce texte ne fait qu'effleurer le sujet, retraçant à grands traits l'histoire du groupe, le nom et la carrière de ses membres (avec de nombreuses erreurs)

¹ Sérié, P., *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*, thèse sd Bruno Foucart, Université de Paris IV, 2008, 2 vol.

² Schvalberg, S., *Des marbres d'Elgin à la Dame d'Auxerre, le modèle grec en débat dans l'art français au XIX^e siècle (1815 – 1908)*, thèse sd Ségolène Le Men, Université Paris-Ouest/ Nanterre La Défense, 2008, 2 vol.

³ Vergnette, F. de, *Jean-Paul Laurens, peintre d'histoire*, thèse sd Ségolène Le Men, Université Paris-Ouest/ Nanterre La Défense, 2000.

⁴ Lechleiter, F., *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, thèse sd Bruno Foucart, Université de Paris IV, 2008, 3 vol.

⁵ Houssais, L., *La reconstitution archéologique dans l'œuvre de Georges-Antoine Rochegrosse*, DEA, Lyon, Université Lyon II, 1994, 2 vol.

⁶ Amiot-Saulnier, E., *La peinture religieuse en France, 1873-1879*, thèse sd Bruno Foucart, Université de Paris IV, 2002, 3 vol.

⁷ Des Cars, L., Font-Reaulx, D., Papet, E., sd, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, cat. expo., Los Angeles, The J.Paul Getty Museum/ Paris, Musée d'Orsay/ Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza, Paris, Skira Flammarion/ Musée d'Orsay, 2010.

Avant cette importante rétrospective, Gérôme était avant tout connu pour de "mauvaises" raisons, puisque son nom était davantage associé aux cavalcades contre Manet et les Impressionnistes, en particulier à l'affaire du legs Caillebotte, qu'à son inventivité iconographique.

⁸ Cf. Bibliographie.

⁹ Cf. Bibliographie.

¹⁰ Ackerman, G.M., « The Neo-Grecs : A Chink in the Wall of Neoclassicism », Hargrove, J. sd., *The French Academy. Classicism and its antagonists*, Newark, University of Delaware Press, 1987, p. 168-195.

et rapportant quelques anecdotes sur l'atmosphère du cercle, dans le but d'apporter un éclairage un peu élargi sur les débuts de la carrière de Gérôme. Or, les néo-grecs ne peuvent être réduits à un groupuscule aux mœurs parfois extravagantes, pratiquant une peinture rapidement tombée en désuétude. La réception critique qui leur est associée fait au contraire apparaître l'importance historique de ces artistes, dont la constitution en école, puis en catégorie stylistique, se construit, sous la plume des salonniers, au fur et à mesure des Salons, et non a posteriori comme nombre de courants artistiques de l'époque¹¹.

Dès 1848 – soit un an après la première apparition publique de Gérôme au Salon – les critiques constatent des analogies stylistiques entre différents artistes tous issus des ateliers de Delaroche et Gleyre – Jean-Louis Hamon, Henri-Pierre Picou, Gustave-Rodolphe Boulanger, Félix Jobbé-Duval, Auguste Toulmouche, Alphonse Isambert et Louis-Frédéric Schützenberger – et les regroupent au sein d'une même chapelle. Puis, au fil des Salons, ils rendent compte des évolutions artistiques de ces artistes, toujours plus nombreux, formant une école stylistique singulière au sein du genre historique. À partir des années 1853-1855, la critique les regroupe sous une étiquette commune, caractérisant à la fois leur statut et leurs choix esthétiques : l'école néo-grecque.

Loin d'être anecdotique, la réception critique de ce groupe de jeunes artistes, importante jusque dans les années 1860, va en faire un élément essentiel de la vie artistique parisienne, et amorce un processus amené à prendre de l'ampleur au cours du second XIX^e siècle : l'influence grandissante de la critique sur la constitution des écoles artistiques et sur l'évolution de la carrière des artistes. Par ailleurs, leur esthétique va susciter un certain nombre de débats sur le renouvellement de la peinture à l'antique grâce à l'héritage romantique¹², par l'introduction des notions de pittoresque et de couleur locale, qui vont devenir les caractéristiques du genre historique comme déclinaison légère et sensible de l'ancienne peinture d'histoire. Les premières œuvres néo-grecques vont emporter l'adhésion des critiques inquiets des derniers développements de l'école française, qui voient dans cette nouvelle peinture matière à contrecarrer le réalisme, surtout après les premiers scandales de Courbet au Salon de 1850-1851, en apportant au public un art facile d'accès, moralisant les codes de la scène de genre par le recours à l'Antique et à un classicisme formel gracieux. Pourtant, sous les apparences d'une facture classicisante, leur peinture est délibérément antiacadémique ; et le discours des salonniers révèle des particularités stylistiques surprenantes. Les principales caractéristiques

¹¹ Avant la fin des années 1840, la critique d'art ne prenait pleinement conscience de l'importance et de la cohérence d'une école stylistique qu'au moment de sa maturité esthétique, voire de son déclin.

¹² Chaudonneret, M.-C., « De la peinture d'histoire à l'illustration. Le "genre historique" », dans *Eugène Devéria 1805-1865*, cat. expo., Pau, musée national du Château, Musée des Beaux-arts, Paris, RMN, 205, p. 103-108.

des peintures néo-grecques – la monochromie, la stylisation des formes et la planéité de la surface peinte, l’archaïsme des modes de construction – sont des attributs que l’on associe davantage aux tentatives modernistes, par exemple de Puvis de Chavannes, qu’à l’académisme. Loin d’être les sauveurs du classicisme, ils appartiennent au contraire au camp des fossoyeurs de la peinture d’histoire et de ses idéaux d’*exempla virtutis*. Leur peinture, hybride entre l’histoire et le genre, penche trop du côté de la fantaisie pour entrer dans les critères d’appréciation des œuvres académiques, aux sujets sévères et aux références antiques et renaissantes orthodoxes.

S’il n’est pas dans nos intentions d’incorporer les néo-grecs sous la bannière des *modernes*, il nous semble essentiel de nous interroger sur les mécanismes de leur reconnaissance critique, sur la question de leur formation, que sur celui de leurs apports stylistiques, qui amorce l’intérêt des artistes éclectiques vers des formes et des modes de composition moins académiques.

Les néo-grecs – Gérôme, Hamon, Picou, Boulanger, Jobbé-Duval, Isambert, Schützenberger et Toulmouche – se rencontrent pendant leurs années d’apprentissage, dans les ateliers de Paul Delaroche et Charles Gleyre, au début des années 1840. A partir de 1846, ils décident de travailler et de vivre ensemble, dans des ateliers communautaires – tout d’abord au *Chalet*, 27 rue de Fleurus (1846-1855), puis de 1855 à 1863, à la *Boîte à Thé*, au 70 bis rue Notre-Dame-des-Champs, formant ainsi un cénacle, voire un phalanstère. Au cours de ces années, ils élaborent un style articulé autour de quelques grands principes : thèmes antiques anecdotiques, intimistes et anacréontiques, goût pour la couleur locale, clarté de leur palette, linéarité des formes et planéité des compositions. A partir de 1848, leur participation conjointe au Salon et la parenté stylistique de leurs œuvres amènent les critiques à les regrouper sous les vocables d’*école Gérôme*, d’*école néo-grecque*, d’*école étrusque* ou d’*école pompéienne*, en référence à leurs influences picturales. Pourtant, les salonniers sont plongés dans un certain embarras car ils peinent, dans un premier temps, à s’accorder sur une étiquette unique pour le groupe (on comptabilise au moins une trentaine d’appellations différentes), sur son envergure (groupe, école, cénacle, secte, genre, style), sur les artistes qui le composent (de trois à plus de vingt artistes, en fonction des Salons et des auteurs), sur la définition de leur style (délicatesse, ingéniosité, harmonie du coloris, grâce des attitudes, fausseté et mièvrerie des situations, mollesse et froideur du dessin, pâleur ou transparence de la couleur, sujets fantaisistes ou archéologiques, archaïsme ou pureté du style) et sur les jugements portés sur eux, qui vont d’un réel enthousiasme (Claude Vignon, Théophile Gautier) au plus profond dégoût (Champfleury, Baudelaire).

Pendant une quinzaine d’années, les salonniers vont apprécier diversement l’originalité de leur

peinture, avant de s'en désintéresser et de les critiquer violemment pour le peu de renouvellement de leurs thèmes et la médiocrité de leur style. En dépit de leur talent, généralement peu remis en cause par les critiques, leur production s'est affadie, se faisant trop gracieuse, et est tombée dans l'afféterie et la mièvrerie. Alors accusés de se laisser aller à la facilité en cherchant à plaire aux goûts médiocres du public, les néo-grecs se sont trouvés délaissés par la critique, lassée de les voir incessamment refaire des mêmes tableaux.

Or, à ce petit groupe stylistiquement homogène, les critiques ont, très tôt, joint des artistes très différents les uns des autres. Au cours des années 1850-1860, les salonniers incorporent épisodiquement au groupe originel des néo-grecs des artistes n'appartenant pas au cénacle mais qui adoptent, souvent momentanément, des thèmes et un style proches de l'esthétique du groupe de Gérôme. Parmi ces artistes, on trouve un grand nombre de Prix de Rome comme Jean Aubert et William Bouguereau ; des Ingristes, tels que Amaury-Duval, et son élève Léopold Burthe, ainsi que de nombreux artistes, peintres d'histoire et de genre, tels Auguste Gendron, Charles-François Jalabert, Alfred Foulougue ou Victor-Eugène Froment-Delormel. Cette liste est loin d'être exhaustive puisque certains auteurs, à l'instar de Théophile Thoré en 1861, remarquent que le genre inauguré par Gérôme et son cénacle a inspiré de très nombreux émules :

« Les imitateurs de M. Gérôme [...] sont très nombreux au Salon, et nous n'avons pas relevé les noms de tous ceux qui peignent des intérieurs grecs, étrusques ou romains, des scènes païennes ou des sujets mythologiques.¹³ »

Devant un pareil engouement pour cette esthétique, certains critiques vont créer une nouvelle catégorie stylistique qualifiée de « genre néo-grec », puis de « style néo-grec », dont les caractéristiques formelles et thématiques deviennent toujours plus évasives au fur et à mesure des années. Ainsi, cette vision de l'antiquité, légère, fraîche et naïve, trouva un écho auprès des peintres d'histoire soucieux de renouveler la peinture antique, discréditée par la froideur et la grandiloquence des œuvres des derniers émules de David, et des peintres de genre, désireux d'élever leur genre par le recours à l'Antiquité.

Ce plébiscite des néo-grecs par le public et les artistes pose donc la question de leur originalité stylistique et de la particularité de leur *retour à l'antique* dans le contexte intellectuel et artistique des années 1840-1860. Bien que l'étude des néo-grecs se heurte, de prime abord, au caractère fluctuant de sa composition et de sa définition stylistique, un des intérêts du groupe réside justement dans son artificialité, puisque les néo-grecs – qui ne se sont jamais revendiqués comme tels – sont en grande partie une "invention" des critiques qui, regroupant

¹³ Thoré, T. « W. Bürger, « Salon de 1861 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol. I, p. 125-126.

sous une même bannière des artistes aux esthétiques parfois assez différentes mais partageant quelques points communs, ont créé une école stylistique, reconnue par le milieu artistique, mais aux contours mouvants. L'importance accordée à cette école par les salonniers, partisans ou détracteurs, leurs succès au Salon et dans les ventes d'estampes de la maison Goupil, enfin les longues carrières d'enseignants de Gérôme et Boulanger expliquent par ailleurs l'influence durable des néo-grecs sur l'orientation de la peinture d'histoire et de genre d'inspiration antique jusque dans les années 1880-1890.

Aux yeux de l'historiographie moderne – et en particulier du point de vue de Léon Rosenthal¹⁴ – les années 1840 sont le signe du triomphe de l'art bourgeois qui anéantit la créativité du romantisme. A ses yeux, le romantisme était trop nourri d'influences étrangères pour s'imposer durablement en France et, en opposant le sentiment à la raison, a « ruiné la tyrannie des règles et défendu la liberté individuelle¹⁵ ». Cette explication, nourrie de l'ambiance nationaliste des années 1910-1912, paraît un peu réductrice pour éclairer les causes de la *réaction classique* des années 1840. Au contraire, les nombreuses études sur le premier XIX^e siècle font apparaître la complexité de l'héritage romantique¹⁶. Ce dernier ne disparaît pas en 1840, son influence reste déterminante, ne serait-ce qu'à propos du statut de l'artiste et de son rapport à la société¹⁷, mais se transmet et s'adapte aux aspirations de la nouvelle génération d'artistes qui émerge à cette époque. Les années 1840 sont donc bien avant tout un changement de génération. La première génération romantique se place dorénavant en retrait de la scène artistique – Delacroix, Ingres et Delaroche cessent d'exposer au Salon entre 1834 et 1837 – pour laisser la place à leurs élèves et disciples, plus en phase avec la nouvelle donne sociale et intellectuelle née de la Révolution de Juillet 1830.

Si celle-ci suscita bien des espoirs, elle entraîna encore davantage de désillusions parmi les artistes romantiques : tant en peinture qu'en littérature, l'histoire du Romantisme sous Louis-Philippe s'inscrit dans une incompatibilité croissante entre les idéaux artistiques nés sous la Restauration et l'emprise grandissante des valeurs bourgeoises. Les artistes s'emploient alors à

¹⁴ Rosenthal, L., *Du Romantisme au Réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, rééd. Macula, Paris, 1987.

¹⁵ *Ibidem.*, p.168.

¹⁶ Ces études concernent surtout le domaine de la littérature. On peut citer entre autres : Cassagne, A., *La Théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997 ; Benichou, P., *L'École du désenchantement*, dans *Romantisme Français II*, Paris, Gallimard, 2004.

¹⁷ Sur ce sujet, se reporter, entre autres, à l'ouvrage d'Oskar Bätschmann, *The artist in the modern world : the conflict between market and self-expression*, Cologne, DuMont, 1997 ; et aux catalogues des expositions suivantes *Rebels and Martyrs. The image of the artist in the nineteenth century*, Londres, National Gallery (Yale University Press, 2006) et *L'Artiste en représentation. L'Image de l'artiste dans l'art du XIX^e siècle*, musée de La Roche-sur-Yon (Bonnet, A., Jagot, H. sd., Lyon, Fage Editions, 2012).

canaliser leurs excès et à renier les élans de leur jeunesse pour s'investir dans des causes sociales et lutter contre le nouveau régime en place, ou, au contraire, se retirer dans les hautes sphères de *l'art pour l'art*.

Cet apparent rejet du romantisme, ou plutôt de ses expressions les plus excessives, s'accompagne d'une toute aussi apparente *réaction classique*, qui, par sa soudaineté, marqua durablement l'imagination des contemporains. 1843 apparaît ainsi dans l'histoire de la littérature et de la peinture comme la date charnière entre la fin du romantisme et le début d'un renouveau classique¹⁸, avec le triomphe au Salon des œuvres de Charles Gleyre, *Le Soir* (fig.2) et de Charles Simart, *La Philosophie* (fig.3), et en miroir, l'échec des *Burgraves* de Victor Hugo, rendu encore plus retentissant par le triomphe de la *Lucrèce* de François Ponsard, pour ne citer que les événements les plus marquants¹⁹. Les réalisations artistiques classicisantes de 1843, si elles apparaissent comme un retournement complet des goûts du public, sont en réalité beaucoup moins grecques et classiques que les propos exaltés des critiques ne le laissent croire.

Les années suivantes, *l'école du Bon sens*, menée par François Ponsard et Emile Augier, semble confirmer le tournant littéraire et théâtral, avec quelques pièces à succès. Pourtant, la mode s'essouffle vite et leurs auteurs se tournent vers d'autres genres théâtraux plus en vogue auprès du public. D'autres jeunes auteurs romantiques, dans le domaine du théâtre (Meurice et Vacquerie) et de la poésie (Banville, Leconte de Lisle, etc.), tentent de faire revivre l'esprit de la Grèce antique, avec plus ou moins de bonheur et de succès, mais dans un esprit finalement plus romantique que classique.

Dans le domaine des Beaux-arts, le processus de renouveau de l'inspiration antique est très comparable. Les artistes se sont souvent réappropriés des formes de l'idéalisme classique, mais dans l'optique d'une nouvelle compréhension des sujets antiques, favorisés par la découverte de la Grèce contemporaine.

Parallèlement à cette réaction classique, on assiste à l'aboutissement d'une première phase d'évolution de la peinture d'histoire du XIX^e siècle. Avec le romantisme, les histoires nationales européennes sont désormais pleinement intégrés au répertoire de la peinture d'Histoire, et la séparation hiérarchique entre peinture d'Histoire et genre historique, si elle demeure souvent dans la forme des comptes rendus critiques, est désormais plus un poncif qu'une réalité, à l'exception de quelques salonniers nostalgiques de l'époque davidienne. Pour différencier la peinture d'histoire et la peinture de genre, le sujet s'avère de moins en moins pertinent, et de

¹⁸ Peyre, H., *Bibliographie critique de l'Hellénisme en France*, New Haven, Yale University Press, 1932, chap.IV.

¹⁹ Nous reviendrons par la suite sur cette *réaction classique* et ses ramifications (*La « réaction classique » du début des années 1840*).

nombreux critiques, comme Louis Peisse, reprennent la notion de *style*, développée par Delécluze²⁰ à propos de la peinture de Léopold Robert²¹ qui parvient à élever son sujet humble à la noblesse de la peinture d'histoire par la naïveté de son regard et une nature sublimée :

« On appela historique toute peinture composée et exécutée dans un mode noble, élevé, grave, destinée à transporter l'imagination dans la sphère idéale de pensées, de sentiments et d'émotions qui est le domaine de la haute poésie. C'est ainsi que le paysage même, traitée dans un certain goût, entra dans le genre historique. L'histoire, en peinture, a donc maintenant à peu près le même champ que l'épopée, la tragédie, la poésie lyrique en littérature. On y a joint dans ces derniers temps le drame et même le mélodrame. Ainsi agrandie, la peinture historique ouvre une carrière sans limites à l'invention de l'artiste moderne. La religion, la philosophie, la poésie, l'histoire, le monde matériel et le monde moral, tout ce qui peut être vu par les yeux, conçu par l'esprit, rêvé par l'imagination, lui est livrés.²² »

Peisse utilise indifféremment les termes de *genre historique* et de *peinture d'histoire*, et introduit dans le champ de la peinture d'histoire un grand nombre de thématiques, à condition de les traiter avec élévation et noblesse, ce qui lui permet d'y faire entrer des paysages et des scènes de genre à contenu moral ou spirituel, mais également des allégories d'invention personnelle tel *Le Soir* de Gleyre.

Cette dilution de la définition de la peinture d'histoire, dans les années 1840, est en grande partie le résultat des innovations thématiques et stylistiques de la période romantique, et en particulier des peintres dit du *juste milieu* qui furent les premiers à intégrer des éléments

²⁰ Chaudonneret, M.-C., « Du « genre anecdotique » au « genre historique ». Une autre peinture d'histoire », *Les Années Romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Paris, RMN, 1995, p.81.

²¹ Delécluze, E., « Renouveau de l'exposition de 1831 », *Le Journal des Débats*, 8 juin 1841 :

« Léopold Robert, vivant en Italie, entouré de chefs-d'œuvre de tous genres, dont il est comme imbibé ; naturellement amoureux, et observateur d'une nature belle, forte, intelligente et pittoresque, comme le pays et la race des Italiens ; doué de plus, de la faculté si rare de rendre naïvement et avec force, ce que son cœur a senti, ce que ses yeux ont vu [...]. Dans ce tableau, où l'on retrouve toute la gravité de la statuaire antique, jointe à cette soudaineté que présentent seuls les ouvrages inspirés de la nature et copiés en quelque sorte sur elle, on ne découvre pas trace d'imitation d'un ouvrage de peinture ou de sculpture connu. [...] dernièrement, en traitant de l'importance du style, au moyen duquel on peut seulement reconnaître le mérite d'un ouvrage et classer les tableaux, nous ne nous attendions pas à ce que la nouvelle production de Robert viendrait donner un appui si solide à nos observations, lorsque nous disions que ce n'est ni par la dimension de la toile, ni par le rang des personnages, ni par la nature du sujet que l'on peut établir des distinctions entre les tableaux d'histoire et ceux de genre, mais par le style. La toile de Robert a six ou huit pieds de long, son sujet est une moisson, ses personnages sont des paysans, et cependant son style est sublime. »

²² Peisse, L., « Le Salon. Tableaux d'histoire », *Revue des Deux mondes*, livraison du 1^{er} juin 1843, p. 256.

pittoresques ou sentimentalistes dans la peinture d'histoire, à s'intéresser à la couleur locale, et surtout à donner la prééminence au sujet²³ sur le style. Les œuvres de Delaroche ont souvent été critiquées pour leur caractère illustratif – la compréhension de l'épisode nécessitant que le public connaisse l'épisode traité²⁴, représenté dans ses moindres détails historiques – mais également pour les buts poursuivis par l'artiste – émouvoir et stimuler l'imagination du spectateur, sans aucune volonté de lui inculquer une quelconque morale. Abandonnant la noblesse et l'élévation des épisodes historiques de la peinture néo-classique, mais n'adhérant pas entièrement à l'exaltation des sentiments des romantiques tels Delacroix ou Sigalon, ces artistes ont modernisé la peinture d'histoire, en la rendant plus accessible à la foule des spectateurs du Salon, souvent au prix d'une perte de contenu, mais sans toutefois créer un style propre à leur courant artistique.

Cette absence d'homogénéité stylistique entre les artistes du *juste milieu* a mené à l'éclatement des écoles stylistiques et à un plus grand désir d'individualisme chez les artistes des années 1840-1860, regroupés pour plus de commodité sous le terme d'*éclectisme*. À côté de la tradition classique de l'École de Rome – dont le regroupement au sein d'une même école stylistique est pourtant loin d'aller de soi au regard des choix formels et esthétiques des Romains – les salonniers élaborent de multiples rapprochements entre des artistes dont les sujets ou les styles présentent des analogies, créant de petites chapelles artistiques aux frontières mouvantes et aux caractéristiques stylistiques souvent assez mal définies, oscillant entre peinture d'histoire, genre historique et scène de genre. Nous avons ainsi relevé quelques exemples de ces petites écoles, dont les commentaires voisinent ceux des néo-grecs : les réalistes ; les néo-gothiques ou néo-catholiques, préoccupés par le renouveau de la peinture religieuse comme Victor Orsel ou Hippolyte Flandrin ; les émules des Hollandais, tel Meissonier, qui s'inspirent des scènes de genre hollandaises du XVII^e siècle ou de Chardin ; ou encore, les Fantaisistes (Wattier, Diaz de la Pena, Voillemot, Chaplin, etc.), qui remettent à l'honneur les fêtes galantes de Watteau et les mythologies de Boucher. Cet éclectisme provoque les lamentations des critiques, qui regrettent le temps des affrontements entre *génies d'écoles antagonistes*, et ne cessent de fustiger l'absence de principes forts dans les œuvres présentées au Salon, constatant que les artistes de talent ne laissent trop souvent guidés par leur seule fantaisie, et craignant que l'école française ne perde sa prééminence sur les autres écoles européennes.

Par ailleurs, si la peinture d'histoire devient plus anecdotique et familière, la scène de genre tend progressivement à conquérir une grandeur et une noblesse dignes du classicisme, pour

²³ Rosenthal, L., *Op. cit.*, p.207.

²⁴ *Ibid.*, p.213.

devenir monumentale sous la Seconde République. A la suite des paysans italiens idéalisés de Léopold Robert, de nombreux peintres d'histoire se tournent vers la peinture de genre et confèrent à leurs œuvres une dignité, une émotion ou une beauté idéale proches de la peinture d'histoire et du genre historique, sur des formats se rapprochant des peintures de genre historique. C'est par exemple le cas de *La Mal'aria* d'Ernest Hébert²⁵, qui met en scène de manière sentimentale et poignante une famille paysanne face à la maladie et à la misère. De même, quelques peintres de genre – les frères Armand et Adolphe Leleux, Philippe Auguste Jeanron, Alexandre Antigna – délaissent la veine pittoresque et sentimentale pour dépeindre la vie du peuple et ennoblir leur quotidien. Ces œuvres ouvrent la voie aux réalismes de Gustave Courbet, Jean-François Millet et Jules Breton. Défiant les conventions de la hiérarchie des genres, ces artistes n'hésitent pas à représenter des scènes de la vie quotidienne sur des grands – voire des très grands – formats, donnant à leurs personnages la monumentalité et la présence des héros de la peinture d'histoire. Si les tableaux d'Antigna et Hébert ne franchissent pas les deux mètres de long, *Un Après-midi à Ornans* de Courbet, présenté au Salon de 1848, présente sur une large toile²⁶ les amis du peintre dans sa maison familiale, tandis qu'*Un Enterrement à Ornans*²⁷ monumentalise la cinquantaine de personnages peints grandeur nature sur une toile de plus de six mètres de long.

Sous l'impulsion des artistes du *juste milieu*, la peinture d'histoire et de genre historique s'est progressivement fragmentée en multiples tendances stylistiques, sans qu'aucune ne parvienne à dominer l'ensemble de la scène artistique. Cet éclectisme ne fait qu'accentuer le déclin de la peinture d'histoire, selon une conception académique, déjà malmenée par ses praticiens qui n'hésitent plus à transgresser les limites entre genre et histoire, ou l'abandonne pour se consacrer à la scène de genre. Par ailleurs, la peinture historique est également assaillie par les réalistes qui confèrent une monumentalité et une dignité au peuple et aux scènes de la vie quotidienne, et revendiquent la possibilité pour la peinture de genre d'être porteuse des plus hautes ambitions artistiques.

A leur apparition sur la scène artistique contemporaine, les néo-grecs vont être défendus comme des rajeunisseurs de la tradition classique par une partie de la critique, et condamner comme des fossoyeurs de la peinture d'histoire par les autres.

Leur peinture aimable, gracieuse, respectueuse – en apparence – de l'Antiquité et du Beau idéal pouvait apparaître, aux inquiets de la montée en puissance du réalisme, comme un

²⁵ Salon de 1850-1851, 135 x 193 cm ; Paris, musée d'Orsay.

²⁶ Salon de 1849 ; 195 x 257 cm ; Lille, Palais des Beaux-arts.

²⁷ Salon de 1850-1851 ; 315 x 668 cm ; Paris, musée d'Orsay.

remède, une sorte de catalyseur au désir de renouvellement des thématiques de la peinture d'histoire et de genre, par l'entremise d'une Antiquité anacréontique et intimiste. Pourtant, aux yeux de certains tenants du classicisme, les néo-grecs sont, au contraire, rapidement apparus comme de dangereux séditeurs de la doctrine académique. Poussant à leur paroxysme les caractéristiques de l'ingrisme, ils ont élaboré une peinture plate, aux couleurs très claires, souvent qualifiées de monochrome par les salonniers. Leurs figures, généralement dépourvues de modelé, respectent peu le beau idéal, mêlant réalisme des détails anatomiques et stylisation des silhouettes. Quant à leurs sujets, ils donnent rarement une image orthodoxe de l'Antiquité, certains peintres comme Gérôme, Boulanger et Hamon n'hésitant pas à choisir des sujets licencieux, à parodier les personnages mythologiques ou à inventer des allégories antiquisantes très personnelles. En fonction des buts poursuivis par les salonniers, leur réception oscille entre enthousiasme et encouragements à poursuivre la régénération de la tradition classique, et condamnation pour avilissement des thèmes antiques.

En cela, les néo-grecs ont participé au renouvellement thématique et stylistique de la peinture historique dans les années 1840-1870, tout en accélérant, paradoxalement, la dissolution de la peinture d'histoire dans le genre historique, et autorisé la mainmise du genre sur l'ensemble des champs thématiques, en introduisant l'inspiration antique – autrefois réservée à la grande peinture d'histoire – dans le genre historique et la scène de genre. Les néo-grecs sont en cela un groupe essentiel pour comprendre les étapes de la « mort de la peinture d'histoire » déplorée par la critique au fil des Salons.

Dans les ouvrages d'histoire de l'art généralistes sur le XIX^e siècle, le terme *néo-grec* est soit ignoré, soit noyé dans les multiples appellations des artistes éclectiques du Second Empire, soit employé à profusion pour des médiums et des artistes très différents.

Les néo-grecs, par exemple, sont absents des ouvrages de Pierre Francastel et Jacques Baschet sur la peinture française ainsi que de celui de Lorenz Eitner sur la peinture au XIX^e siècle en Europe²⁸. En revanche, certains artistes sont succinctement évoqués dans les ouvrages d'André Michel, d'Henri Focillon, de Joseph Sloane, de Aleksa Celebonovic et de Robert Rosenblum et H.W. Janson²⁹.

Dans *l'Histoire de l'art* d'André Michel, Gérôme et Hamon, les deux seuls néo-grecs cités, sont classés dans les peintres de genre académiques – ce qui est quelque peu contradictoire.

²⁸ Les néo-grecs sont absents des grandes synthèses d'histoire de l'art telles, entre autres, de Gombrich ou de Thuillier (Gombrich, E., *Histoire de l'Art*, Paris, Flammarion, 1986 [rééd.] ; Thuillier, J., *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris, Odile Jacob, 2003).

²⁹ Pour le détail des ouvrages, cf. Bibliographie.

Michel évoque par ailleurs « le style néo-grec ou néo-pompéien, dont les origines remontent à la *Marchande d'amours* de Vien ». Son jugement est nettement dépréciatif : c'est un genre de « fantaisie archéologique » et de « gentillesse douceâtre », de « porcelainier égaré dans la peinture », dont le succès s'explique avec peine³⁰. Il en va de même pour Henri Focillon qui utilise le terme de « style pompéien » pour qualifier *Le Combat de coqs* de Gérôme et *Horace, Virgile et Varius chez Mécène* de Jalabert (fig.6). Il situe ces deux artistes plutôt dans la lignée de la *Stratonice* d'Ingres (fig.4) et explique le succès de ce style par le triomphe des valeurs bourgeoises, la peinture néo-grecque permettant au public bourgeois d'évoquer des souvenirs d'éducation classique sans le caractère élitique de la peinture d'histoire antique traditionnelle³¹. Le même constat est repris par Sloane : Gérôme et les néo-grecs – ou *pompéistes* – ont conquis le public avec leur Antiquité gracieuse, archéologique et anecdotique, mais les critiques se sont montrés très réservés sur leurs œuvres, surtout les auteurs modernistes comme Champfleury et Castagnary³². Bien qu'elles soient en grande partie justes, ces remarques sont pourtant trop laconiques pour évaluer l'importance du groupe.

Dans les années 1970, Aleska Celebonovic ne cite Gérôme que comme peintre archéologue et ethnographe et non comme néo-grec³³. Même dans son paragraphe consacré à la reconstitution de la vie antique³⁴, il ne cite qu'un seul artiste français, Hector Leroux, sans le qualifier de néo-grec, et place à ses côtés Alma-Tadema, Leighton, Maldarelli, Lotz, etc. De même, Rosenblum et Janson n'évoquent les peintures des néo-grecs (*La Mort de César* de Gérôme (fig.7) et *La Répétition du Joueur de Flûte et de la Femme de Diomède dans la maison du Prince Napoléon* de Gustave Boulanger (fig.8)) qu'à propos de la peinture d'histoire comme représentation théâtrale et enregistrement des pratiques théâtrales du milieu du XIX^e siècle³⁵. Enfin, Jacques Foucart dans la préface de la monographie de Gerald Ackerman sur Jean-Léon Gérôme, évoque évidemment le groupe des néo-grecs, mais lui donne des limites très floues, incluant, aux côtés de Gérôme, Hamon, Bouguereau, Boulanger, Lenepveu et Leroux³⁶. Or,

³⁰ Michel, A., sd., *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin, 1926, tome VIII, p.567.

³¹ Focillon, H., *La peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'antique. Le Romantisme*, Paris, H. Laurens, 1927, p.299.

³² Sloane, J.C. *French Painting between the Past and the Present, Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951, p.30 et p.122 :

« An art which was classical, highly finish, archaeologically realistic, and rather anecdotal in character. Ingres' *Stratonice* was thought to be the parent of this type of painting. »

³³ Celebonovic, A., « Réalisme objectif et subjectif », *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*, Paris, Seghers, 1974, p.76.

³⁴ *Ibid.*, p.84-90.

³⁵ Rosenblum, R., Janson, H.W., *Art of the Nineteenth century art: painting and sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1984, p.269: « these paintings of history are only realistic records of modern costume dramas. »

³⁶ Foucart, J., « Préface » par Jacques Foucart », Ackerman, G.M., *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée*,

comme nous le verrons, cette liste mêle des artistes de générations différentes, n'appartenant pas aux mêmes chapelles artistiques.

Dans la plupart des synthèses sur l'art du XIX^e siècle, les auteurs se sont uniquement préoccupés d'un ou deux artistes, n'employant même pas le terme *néo-grec* (ou un équivalent), et ont souvent porté sur eux un jugement dépréciatif, bien souvent sommaire. Quant à ceux qui évitent d'émettre une opinion trop tranchée, comme Jacques Foucart, leur connaissance du groupe n'est finalement que très vague.

Au contraire, on trouve quelques ouvrages où le terme *néo-grec* est employé à profusion, servant à qualifier des styles en peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs ou encore en littérature. C'est notamment le cas dans les ouvrages dirigés par René Jullian et Françoise Cachin³⁷.

Dans l'ouvrage de Jullian, les différents styles antiquisants et néo-grecs du milieu du XIX^e siècle dans les arts visuels sont abordés avec un jugement plutôt neutre : on n'y fait nullement référence à des idées de décadence ou de pastiche artistique. En peinture, l'emploi du terme *néo-grec* est accompagné de ceux de *pompéien* et *d'éclectique* : il évoque le goût du public pour une Antiquité aimable et gracieuse, mais aussi archéologique, qui rappelle le néo-classicisme anacréontique de Vien³⁸. Pour l'architecture et les arts décoratifs, il emploie les termes de « goût antiquisant », d'« architecture gréco-romaine » et de « style néo-grec » pour qualifier l'architecture de Hittorff et de Normand, et l'orfèvrerie de Gueyton, qu'il met en lien avec les réalisations picturales du groupe autour de Gérôme³⁹. Enfin, il aborde la littérature d'inspiration antique (qu'il qualifie de *néo-classique* et non de *néo-grecque* sans expliquer ce changement de terminologie) et se montre beaucoup plus sévère pour les œuvres de la réaction classique de l'école du bon sens et des Parnassiens, les qualifiant de « pastiches », « pâles imitations », « mirage antique » ou encore de « manie archéologique »⁴⁰.

L'Art du XIX^e siècle, sous la direction de Françoise Cachin, aborde également l'esthétique néo-grecque par médiums. Annette Le Normand-Romain consacre ainsi un paragraphe aux sculpteurs néo-grecs. Il faut noter qu'elle est le seul auteur à employer le terme de *néo-grec* pour qualifier

« Guillaume, Perraud, Thomas, Maillet, Cavelier, Elias Robert, [et] une série d'artistes non passés par l'Académie de France à Rome [...] également sensibles

catalogue raisonné mis à jour, Courbevoie, ACR éditions, 2000, p.7.

³⁷ Jullian, R., *Le mouvement des arts, du Romantisme au Symbolisme. Arts visuels, musique, littérature*, Paris, Albin Michel, 1979.

Cachin, F., sd., *L'Art du XIX^e siècle. 1850-1905*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1990.

³⁸ Jullian, R., *Op. cit.*, p.28-29.

³⁹ *Ibid.*, p.36-37.

⁴⁰ *Ibid.*, p.38-39.

aux avantages du néo-classicisme mais ne le pratiquant pas exclusivement [...]. Les salons offrent un grand nombre de ces figures dites souvent néo-grecques.⁴¹ »

Les œuvres de ces sculpteurs sont à la fois archéologiques, gracieuses, aimables, à l'image de la *Pénélope* de Cavelier⁴², de la *Fileuse* de Mathurin Moreau⁴³, ou de la *Bacchante* de Carrier-Belleuse⁴⁴. Marc Bascou, dans le chapitre sur les arts décoratifs, consacre également un passage au « style néo-grec ou néo-pompéien », très répandu dans les années 1850 en France, et qui combine, « en réalité, des éléments inspirés de l'Antiquité grecque, étrusque, romaine, byzantine – voire égyptienne !⁴⁵ » Son opinion, reprenant celle de nombreux salonniers et fonctionnaires de l'administration des Beaux-arts, est plutôt négative sur cette mode puisqu'il écrit que « la vogue antiquisante atteint même des proportions inquiétantes lors de l'exposition de 1867.⁴⁶ »

La vision de l'architecture *pompéienne* est plus positive car elle est associée aux travaux et réalisations de Hittorff (redécouverte du style pompéien et de la polychromie antique), de Normand (maison pompéienne du prince Jérôme Napoléon) et de Garnier (Opéra de Paris)⁴⁷. Enfin, et de manière très paradoxale, le terme *néo-grec* est ignoré par Geneviève Lacambre dans son chapitre sur la peinture du Salon. Elle utilise l'expression péjorative d'*école du calque* inventée Champfleury pour se moquer de la peinture antiquisante de Gérôme et de ses compagnons. Par ailleurs, elle réduit les néo-grecs à la seule personne de Gérôme, et la peinture néo-grecque à de simples fantaisies archéologiques. A la différence des développements sur les autres médiums, le style néo-grec en peinture est quasi ignoré : *Le Combat de coqs* et *l'Intérieur grec* de Gérôme (fig.5) ne sont cités que pour appuyer une démonstration sur la décadence de la peinture d'histoire et de la médiocrité de la peinture du Salon officiel, parmi de nombreux artistes éclectiques sans rapport avec le style néo-grec (Winterhalter, Horace Vernet, Théodore Chassériau, Antigna, Henri Leys, etc.)⁴⁸.

Au-delà des jugements sur l'esthétique néo-grecque, ces deux ouvrages nous invitent à replacer leur peinture dans un courant plus large, englobant tous les arts visuels, mais aussi la littérature. Cette profusion de styles néo-grecs pose la question des influences réciproques entre les différents médiums et de l'influence des goûts du public sur l'évolution des formes et styles d'inspiration antique au milieu du XIX^e siècle.

⁴¹ Le Normand-Romain, A., « Sculpture », Cachin, F., sd., *Op.cit.*, p.196.

⁴² Marbre, 1849, Château de Dampierre.

⁴³ Marbre, 1861, Paris, Sénat, escalier d'honneur.

⁴⁴ Marbre, 1863, Paris, musée d'Orsay.

⁴⁵ Bascou, M., « Arts décoratifs », dans Cachin, F., sd., *Op.cit.*, p. 338.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Mathieu, C., « Architecture », Cachin, F., sd., *Op.cit.*, p. 390.

⁴⁸ Lacambre, G., « Le temps du Salon », Cachin, F., sd., *Op.cit.*, p. 23-25.

Les trois ouvrages les plus complets sur la définition du terme *néo-grec* et sur le groupe des néo-grecs sont *La peinture au XIX^e siècle* de Léonce Bénédite⁴⁹, conservateur du musée national du Luxembourg et du musée Rodin, *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848* de Léon Rosenthal et *l'Histoire de l'art. Du réalisme à nos jours* sous la direction de Bernard Dorival⁵⁰.

Dans son ouvrage publié au tournant du XX^e siècle, Léonce Bénédite émet étonnamment une opinion positive, voire sympathique, sur les néo-grecs. Il mentionne dans un premier temps Gleyre et son chef-d'œuvre *Le Soir*, « un des premiers qui marquent le retour sympathique des artistes aux inspirations de l'antiquité », et précise que « c'est de ce foyer que sortira un petit groupe qu'on appela les Néo-grecs et dont Gérôme, l'héritier de son enseignement, fut le représentant le plus attiré.⁵¹ » Par ailleurs, il rattache Gleyre aux idéalistes lyonnais, puisqu'il partageait les mêmes idées politiques et sociales que Chenavard. Si Gleyre est perçu comme un éclectique, entre les partis ennemis de la ligne et de la couleur, Gérôme est considéré comme un réaliste, proche de Meissonier. Son *Combat de coqs* renoue avec une antiquité plus vivante et plus colorée, inspirée par les fouilles de Pompéi : il s'inscrit dans la lignée de Gleyre, Chassériau et Couture, et devient le chef du petit groupe des néo-grecs, dont les deux autres personnalités marquantes sont Hamon et Picou. Plus qu'un réel novateur, « Gérôme sut reprendre et diriger la tradition classique par un renouvellement pittoresque, par la couleur et l'anecdote, par le document et l'observation réaliste du modèle vivant, qui rapprochait, avec une ingéniosité piquante ces antiques sujets de notre humanité contemporaine.⁵² » Bénédite qualifie l'art de Gérôme de « précis et documentaire », d'où son inscription dans le réalisme. Pour l'historien, son goût pour le détail et « le petit côté » de l'histoire, son « besoin de vérité et de pittoresque » l'ont amené à s'intéresser à l'archéologie pour l'Antiquité, puis plus tard à l'ethnographie, dans une démarche similaire envers l'histoire moderne⁵³.

Rosenthal inscrit les néo-grecs à la fin de son chapitre sur la « Peinture abstraite », après un long développement sur Ingres et les Ingristes, et à la suite directe d'un commentaire sur Gleyre. Il les place à la fois dans la lignée d'Ingres, à travers l'exemple de la *Stratonice*, en raison de la suprématie de la ligne et de l'idée dans leurs œuvres, mais également en rupture avec son enseignement, par la légèreté de leurs sujets et le caractère anthologique de leur Antiquité. Par ailleurs, il insiste sur l'héritage romantique du renouveau antique des néo-grecs : leur désir d'abandonner l'héroïsme davidien et de montrer une Antiquité rajeunie est

⁴⁹ Bénédite, L., *La Peinture au XIX^e siècle, d'après les chefs-d'œuvre des maîtres et les meilleurs tableaux des principaux artistes*, Paris, Flammarion, 1909.

⁵⁰ Dorival, B., sd., *Histoire de l'art. Du Réalisme à nos jours (vol.IV)*, Paris, Gallimard, 1969.

⁵¹ Bénédite, L., *Op. cit.*, p.85.

⁵² *Ibid.*, p.118-119.

⁵³ *Ibid.*, p.119.

une innovation romantique car on pénétrait pour la première fois dans l'intimité du monde antique⁵⁴.

Enfin, Dorival consacre un long développement⁵⁵ à la mode néo-grecque, insistant sur la parenté stylistique et intellectuelle des peintures de l'école néo-grecque de Gérôme, Hamon, Gustave Boulanger, Picou, Jobbé-Duval, Isambert, Charles Lucy, Burthe et Labrador (il donne la liste la plus exhaustive d'artistes), des œuvres littéraires de Théophile Gautier, Emile Augier, Théodore de Banville, de l'architecture de Normand à la maison du prince Napoléon et des opéras d'Offenbach. Selon Dorival, cette mode antique eut suffisamment d'impact à l'époque pour que Daumier juge pertinent de la ridiculiser dans son *Histoire ancienne*⁵⁶. Les références de son texte sont précises : il cite de nombreux tableaux néo-grecs, en donne les principales caractéristiques stylistiques, et retrace le succès public de ces artistes. Toutefois, son jugement est très dépréciatif (« art familial et bourgeois » ; « recherche du joli, du sentimental et du libertin » ; « anecdotes niaisées ou grivoises ») car il ne se base que sur les textes de Champfleury et Baudelaire, farouches opposants de l'esthétique néo-grecque. Pour lui, l'école néo-grecque aurait dû rester sans importance et sans conséquence sur l'évolution de l'art du milieu du XIX^e siècle, si elle « n'avait inspiré souvent Chassériau (ainsi dans son *Tépidarium*) et quelques fois le jeune Degas, celui des *Jeunes filles spartiates s'exerçant à la lutte* (1860).⁵⁷ » A ses yeux, les néo-grecs sont le symptôme d'un changement de goût, et en particulier d'une lassitude vis-à-vis d'une Antiquité héroïque : leur volonté de rénover l'Antiquité par le genre constitue une « preuve de la montée du Réalisme⁵⁸ ».

Ces trois ouvrages replacent les néo-grecs dans l'évolution picturale et intellectuelle de leur temps : héritiers non orthodoxes d'Ingres, leur vision de l'Antiquité s'inscrit dans un large renouveau de l'inspiration antique, plus en accord avec les attentes des contemporains qui, lassés de la grandiloquence et de l'héroïsme davidiens, préfèrent dorénavant se laisser emmener vers les rivages colorés et pittoresques d'une Grèce intimiste, et bercer par les anecdotes légères des poètes anacréontiques. Ils partagent cette nouvelle idée de l'Antiquité avec les artistes, écrivains, architectes et musiciens de leur époque. Mais, leur rénovation de l'Antiquité ne satisfait pas les tenants de la modernité qui leur reprochent d'affadir la tradition classique par des sujets superficiels, sentimentaux et uniquement préoccupés par la recherche du joli.

Les quelques informations glanées dans ces dix ouvrages, publiés entre 1912 et 2000, ont

⁵⁴ Rosenthal, L., *Op. cit.*, p.197-199.

⁵⁵ Dorival, B. sd., *Op. cit.*, p.16-18.

⁵⁶ *Ibid.*, p.16. Pourtant, la publication des caricatures de Daumier intervient juste avant l'année-clef de 1843.

⁵⁷ *Ibid.*, p.18.

⁵⁸ *Ibidem.*

constitué une amorce pour l'étude de la peinture néo-grecque. Par leurs points de vue antagonistes, ces auteurs nous font entrevoir certaines difficultés qui entravent la connaissance de ce courant pictural, tout en nous en donnant les principales caractéristiques. Les contours du groupe restent vagues ; la plupart des auteurs le réduisent à un ou deux artistes, ou au contraire, donnent une liste recensant des artistes issus de différentes tendances artistiques (peintres de scènes de genre à l'antique et Prix de Rome). De même, les multiples formes de l'esthétique néo-grecque, que l'on retrouve à cette époque dans de nombreux domaines (peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs, littérature et art lyrique), contribuent à créer une nébuleuse artistique assez floue. Si la plupart des auteurs s'accordent à voir dans la figure d'Ingres l'instigateur de cette mode picturale, ils sont en revanche peu nombreux à tenter d'établir des liens entre cette peinture et les autres courants artistiques néo-grecs, et à en rechercher le développement, les fondements et les buts esthétiques. Enfin, ces textes nous permettent d'esquisser une première définition de la peinture néo-grecque, avec les approbations et les reproches qui lui ont été rapidement attachés. Quelques auteurs tentent de donner une définition positive de cette esthétique en insistant sur son importance dans le renouvellement de la vision de l'Antiquité, grâce aux apports de la couleur, du pittoresque, de l'observation réaliste et de l'introduction d'éléments contemporains, tandis que beaucoup d'autres reprennent les propos de Champfleury et Baudelaire, condamnant cette peinture de genre académique, symbole du triomphe des valeurs bourgeoises et de la médiocrité de la peinture de Salon, ces fantaisies mièvres, archéologiques et théâtrales, peintes dans un style de porcelainier.

Cette brève historiographie nous a permis, dans un premier temps, d'orienter nos recherches vers les indéterminations historiques et esthétiques qui apparaissent en filigrane dans ces écrits. Ainsi, notre étude tente de replacer les peintres néo-grecs dans les courants artistiques et de comprendre le développement, les ramifications de leur esthétique et leur influence sur leurs contemporains et les générations postérieures par l'étude de leur réception critique.

L'objectif de ce travail de recherche est de déterminer l'apport des néo-grecs aux débats artistiques des années 1840-1870, d'évaluer leur rôle dans la dissolution de la peinture d'histoire d'inspiration antique et d'estimer l'importance de l'intervention de la critique dans les processus de formation, de reconnaissance et d'évolution des catégories stylistiques, à partir de leur exemple.

Dans un premier temps, notre étude suit les étapes de la formation du groupe chez leurs maîtres Delaroche et Gleyre, puis en tant que cénacle, et enfin comme catégorie stylistique élaborée par la critique. Dans un second temps, l'étude de la réception critique du groupe et

des œuvres nous permet d'élaborer une définition de la peinture néo-grecque et de comprendre son influence sur l'évolution et l'affaiblissement de la peinture d'histoire d'inspiration antique de la seconde moitié du XIX^e siècle. Enfin, la réception critique des années 1860 rend compte de l'émiettement du mouvement néo-grec en multiples tendances qui viennent alimenter de nouveaux genres, écoles ou mouvement stylistiques, tels que la peinture d'histoire archéologique, le néo-rococo anacréontique ou encore certains aspects du symbolisme académique.

Pour traiter notre sujet, nous avons à notre disposition des sources et une bibliographie nombreuses mais souffrant de graves déséquilibres.

Les archives privées concernant les artistes eux-mêmes sont très peu nombreuses et très difficiles à rassembler. Dans la plupart des cas, ils ont eu peu, voire pas, de descendance ; et leurs successions n'ont pas toujours été sauvées de la destruction. Nombre d'entre eux étant tombés dans l'oubli avant leur mort, la préservation de leurs archives ont été rarement organisées par des organismes privés ou publics. En conséquence, nous n'avons à notre disposition aucun journal intime (mais peut-être n'en ont-ils jamais tenu), peu de correspondance entre les membres du cénacle ou avec des personnes extérieures qui auraient pu nous apporter des informations sur la vie, les ambitions et les discussions esthétiques du groupe. Les témoignages à notre disposition sur les intentions et pensées des néo-grecs sont donc largement de seconde main, transmis par des contemporains extérieurs au groupe.

Au contraire, les sources sur leur réception critique sont extrêmement nombreuses, car étalées dans les revues de Salons de 1847 à 1875. Or, les salonniers consacrent au groupe des articles de taille très variée, de la simple mention dans un paragraphe à la dizaine de pages. Devant une telle quantité d'informations, nous n'avons pu prétendre à l'exhaustivité, ambition du reste inutile car les salonniers "mineurs" ont souvent tendance à reprendre les arguments et les opinions des critiques reconnus. Nous avons donc réduit notre corpus aux salonniers et aux journaux les plus connus et les plus diffusés. Grâce à l'étude de ce corpus, nous avons mis au jour les étapes du discours critique de la constitution de l'école stylistique des néo-grecs, tout en nous apportant des informations descriptives sur des œuvres aujourd'hui disparues ou en mauvaise état de conservation. Complétées par l'analyse des œuvres-clef, ces informations nous ont permis d'élaborer une définition de la peinture néo-grecque et de comprendre les conséquences d'une telle esthétique sur l'évolution de la peinture historique d'inspiration antique.

Le matériel bibliographique peut être divisé en trois catégories : les ouvrages abordant la question du phénomène de la communauté d'artistes au XIX^e siècle, ceux sur la formation et

les influences des néo-grecs et enfin les ouvrages biographiques sur les artistes eux-mêmes.

Les travaux sur le phénomène de la communauté d'artistes sont peu nombreux. Concernant notre période, nous pouvons citer deux études importantes : *Künstlergruppen, Von der utopie einer kollektiven kunst* par Florian Rötzer et Sara Rogenhofer⁵⁹, *Artistic brotherhoods in the Nineteenth century* publié sous la direction de Laura Morowitz et William Vaughan⁶⁰. Privilégiant une approche théorique, ces ouvrages sont avant tout des études sur des groupes connus et déjà bien documentés par des études particulières, tels les Barbus, les Nazaréens ou les Préraphaélites ; il ne présente pas de recensement systématique des groupes d'artistes. A ces ouvrages, viennent s'ajouter des publications sur l'atelier comme centre de vie sociale et d'émulation artistique, sur l'image de l'artiste au XIX^e siècle. Ces dernières fournissent les grands cadres de l'évolution de la condition et de la conception de l'artiste, mais les néo-grecs n'y apparaissent jamais, en raison sans doute de la confidentialité de leur communauté.

Ensuite, les ouvrages nous permettant de recueillir des informations sur la formation et les influences des néo-grecs sont assez lacunaires. Si les carrières personnelles de Delaroche et Gleyre ont fait l'objet d'études approfondies, leurs orientations pédagogiques ne sont que trop rarement abordées⁶¹. La participation des néo-grecs à la vie de l'Ecole des Beaux-arts a été plutôt brève et se résume à quelques mentions de participation à des concours éparpillées dans l'ouvrage de Grunhec sur les Prix de Rome⁶². Par ailleurs, les études sur la vie d'artiste au milieu du XIX^e siècle sont soit des recueils d'anecdotes⁶³, soit des recherches trop généralistes pour évoquer les néo-grecs⁶⁴.

Enfin, les biographies, si elles sont nombreuses, sont aussi loin d'être fiables, et bien souvent trop anecdotiques pour être véritablement intéressantes. On y trouve repris de publication en publication les mêmes historiettes, sans aucune vérification. Dans cette catégorie, entrent les biographies proprement dites et les souvenirs, mémoires et journaux intimes des personnalités proches du groupe⁶⁵. Par ailleurs, leur nombre est disproportionné en fonction des artistes. Si on ne compte pas moins d'une quinzaine de biographies pour Gérôme, il

⁵⁹ Rötzer, F., Rogenhofer, S., « Künstlergruppen : Von der utopie einer Kollektiven kunst », *Kunstforum International*, n°116, novembre-décembre 1991, p. 73-129.

⁶⁰ Morowitz, L., Vaughan, W. sd., *Artistic brotherhoods in the nineteenth century*, Aldershot, Ashgate, 2000.

⁶¹ L'étude la plus complète se résume à un article : Hauptman, W., « Delaroche's and Gleyre's Teaching Ateliers and theirs group Portraits », *Studies in the History of Art*, National Gallery, Washington D.C., vol. 18, 1985, p. 79-119.

⁶² Grunhec, P., *La peinture à l'Ecole des Beaux-arts, les concours d'esquisses, 1816-1863*, Ecole Nationale des Beaux-arts, Paris, 1986 ; et *La peinture à l'Ecole des Beaux-arts, les concours des Prix de Rome*, 2 vol., Ecole Nationale des Beaux-arts, Paris, 1986.

⁶³ Letheve, J., *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968 ; Tabaran, A., *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942 [rééd. 1963].

⁶⁴ Heinich, N., *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005 ; Martin-Fugier, A., *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, éditions Louis Aubibert, 2007.

⁶⁵ Cf. Bibliographie.

n'existe que sept publications sur Hamon (dont quatre courts articles), trois sur Gustave Boulanger (dont deux communications de l'Académie des Beaux-arts) et un article sur Picou. De plus, ces biographies sont bien souvent des hagiographies, publiées après la mort de l'artiste pour justifier sa place dans le panthéon des arts. Cette partialité entraîne inévitablement la dissimulation ou l'amplification de certains faits pour corroborer l'opinion de l'auteur.

Nous avons conçu notre étude en trois parties, en séparant dans notre argumentation l'étude de la réception critique de l'esthétique néo-grecque (parties 1 et 3) et l'analyse de leur formation et de leurs rapports au système académique d'enseignement (partie 2). Ce choix implique des renvois nécessaires au sein des parties, signalés en note de bas de page, puisque nous traitons de manière diachronique d'événements simultanés. Nous avons par ailleurs volontairement éliminé la constitution d'un catalogue raisonné des œuvres néo-grecques, à la fois parce que ce travail a été réalisé par d'autres chercheurs pour nombre de ces artistes – cela n'aurait pas été un apport –, ensuite parce que la caractéristique même de l'école néo-grecque est sa *re-constitution* par la critique à chaque Salon, qui engendre quasi systématiquement une remise en question de la physionomie du groupe et des questionnements sur leurs partis-pris esthétiques.

La première partie est consacrée à la mise en contexte de la présentation du *Combat de coqs* de Gérôme au Salon de 1847, dans un débat houleux sur l'avenir de l'école française malmenée par l'éparpillement des artistes en de multiples chapelles artistiques, la montée en puissance du réalisme et le renouveau de l'inspiration antique de la *réaction classique*.

Pour les tenants de l'idéalisme comme Théophile Gautier, le tableau de Gérôme semble annoncer un rajeunissement du sujet antique dans la peinture par la description d'une Antiquité idéale mais quotidienne, facile à comprendre pour un large public.

Après le succès du *Combat de coqs*, les autres néo-grecs commencent à exposer, en ordre dispersé, aux Salons de 1848 et 1849. Les analogies entre leurs tableaux amènent les salonniers à s'interroger sur la création d'une nouvelle école, et à en dessiner les premiers contours esthétiques.

La seconde partie revient sur la création du groupe et leur formation chez Delaroche et Gleyre. La création de ce nouveau style trouve ses origines dans l'enseignement reçu par le jeune artiste chez Delaroche et Gleyre, deux artistes inventeurs de nouvelles iconographies, respectueux d'une certaine tradition formelle classique, mais avec une sensibilité romantique. Après leurs études, ils décident de s'installer en phalanstère pour parfaire leur formation et affronter ensemble les aléas de leurs débuts de carrière d'artiste d'exposition, dans un contexte artistique et économique de plus en plus concurrentiel. Le parcours des néo-grecs

chez Delaroche et Gleyre, leurs relations conflictuelles avec les institutions d'enseignement officielles, puis leur installation en communauté d'artistes, indiquent une autonomisation progressive de leur formation, de la communauté des élèves au phalanstère néo-grec, puis à ce que Champfleury qualifiera d'*école Gérôme*.

La dernière partie s'intéresse à la création de l'école néo-grecque par les critiques, préoccupés de la perte de cohérence de l'école française et à la recherche de nouveaux maîtres capables de générer des écoles artistiques et de redynamiser un débat critique agonissant. Le cénacle néo-grec sert ainsi de base à la constitution d'une véritable école par la critique, instrumentalisée dans les débats du moment, en particulier contre le réalisme.

De 1850 à 1853, la naissance de l'école néo-grecque est difficile ; l'identité même du groupe peine à se stabiliser ; puis, devant le succès de ces œuvres toujours plus nombreuses sur les murs du Salon, les salonniers inventent de nouvelles classifications pour témoigner de cet engouement des artistes pour l'esthétique néo-grecque : on passe ainsi du terme d'« école » à celui de « genre », puis de « style », chaque formule marquant une amplification du mouvement, mais également une indétermination grandissante des caractéristiques stylistiques néo-grecques. Parallèlement, le discours critique fait émerger les divergences stylistiques entre les principaux membres du groupe (Gérôme, Hamon et Picou), anticipant l'émiettement du groupe dans les années suivantes.

Pourtant, au moment où l'école paraît enfin construite, à l'Exposition Universelle de 1855, les faveurs des salonniers commencent à se relâcher et les premières désaffections de membres se sont durement sentir, en particulier le changement de direction artistique de Gérôme vers la grande peinture d'histoire, l'orientalisme ethnographique et la scène de genre contemporaine.

A partir des années 1857-1859, l'augmentation du nombre de suiveurs du petit noyau originel de néo-grecs entraîne une perte de sens du terme néo-grec qui devient progressivement synonyme de sujets à l'antique archéologique ou anacréontique, peints dans un style linéaire un peu maniéré, dans une palette claire. L'évolution de certains néo-grecs – Gérôme, Picou et Hamon – et leur influence sur la jeune génération d'artistes vont entraîner la dilution de l'esthétique néo-grecque, créant, enrichissant ou se rapprochant de nouveaux mouvements artistiques, tels que la peinture d'histoire archéologique de Lecomte de Nouÿ, Hector Leroux ou Alma-Tadema, et le néo-rococo de Chaplin ou Voillemot.

1. GENESE CRITIQUE D'UNE NOUVELLE ÉCOLE, LES NEO-GRECS : UNE NOUVELLE VOIE DANS L'ÉCLECTISME

La présentation du *Combat de coqs* de Gérôme au Salon de 1847 (fig.1) intervient à un moment très critique pour l'école française : fin de la bataille romantique et donc du débat critique entre classiques et romantiques ; abandon des écoles artistiques au profit d'un éparpillement des artistes dans de multiples chapelles et surtout d'une montée de l'individualisme stylistique ; mécontentement des artistes face à l'administration du Salon et interrogation des critiques sur le sens à donner à cette manifestation dans le nouveau contexte d'un marché de l'art capitaliste.

Face à un classicisme en perdition et à un romantisme qui a vu ses forces vives se disperser rapidement, l'introduction d'un plus grand réalisme, d'une plus grande attention au réel dans la peinture de genre, puis d'histoire, inquiète une partie de la critique qui y voit la fin de l'imagination et de la poésie, et la soumission de l'art à un excès d'exactitude et de trivialité qui a trouvé sa réalisation concrète avec l'invention du daguerréotype.

Les années 1840 sont alors paradoxalement le moment d'une réaction classique, en littérature comme dans les arts visuels, au contenu assez ambigu car plus proche d'une réinterprétation empreinte de romantisme d'un héritage gréco-romain anti-classique que d'une résurrection des formes du classicisme.

Pour une partie de la critique, le tableau de Gérôme semble annoncer une nouvelle voie prometteuse dans le marasme de l'éclectisme : le rajeunissement d'une Antiquité idéale, mais quotidienne, par des thèmes empruntés au genre, plus à même de charmer un public lassé des leçons de morale du néoclassicisme et à la recherche de plaisir et de divertissement, sans tomber dans le matérialisme et la trivialité du réalisme naissant. Théophile Gautier va être le principal promoteur de ce genre historique renouvelé, évitant les écueils d'un excès de couleur locale caractéristique des derniers développements du genre historique romantique, et respectueux d'un certain idéal formel par l'emploi du Nu.

La création de ce nouveau style trouve ses origines dans l'enseignement reçu par le jeune artiste chez Delaroche et Gleyre, deux artistes inventeurs de nouvelles iconographies, respectueux d'une certaine tradition formelle classique, mais avec une sensibilité romantique. Par ailleurs, le Salon de 1847 et les éditions suivantes révèlent aux critiques l'existence d'un "phalanstère" néo-grec, uni par un désir commun de renouvellement de la peinture à l'antique. Cette constitution volontaire d'une chapelle artistique par de jeunes artistes trouve un écho favorable auprès des critiques, très préoccupés par la perte de cohérence de l'école française et à la recherche de nouveaux maîtres capables de générer des écoles artistiques et de redynamiser un débat critique agonissant. Le phalanstère néo-grec servira ainsi de base à la constitution d'une véritable école par la critique d'art, instrumentalisée dans les débats critiques du moment, en particulier contre le réalisme.

1.1. Introduction : définitions et historiographie de l'éclectisme pictural

La notion d'éclectisme, empruntée à la philosophie, s'est appliquée à de nombreux domaines de la vie intellectuelle française dans la première moitié du XIX^e siècle.

L'éclectisme philosophique, associé dans son acceptation moderne au philosophe Victor Cousin (1792-1867), est une théorie qui remonte à l'Antiquité. Tout d'abord syncrétisme et néo-platonisme chez les penseurs de l'École d'Alexandrie, il devient un système permettant de combattre le dogmatisme et le sectarisme philosophique chez Diderot. Mais c'est le travail de Victor Cousin qui va structurer l'idée philosophique d'éclectisme : pour lui, l'histoire de la philosophie est tout entière traversée par la lutte et la combinaison entre les quatre principaux systèmes philosophiques que sont l'idéalisme, le sensualisme, le scepticisme et le mysticisme. L'éclectisme de Cousin propose des solutions pour résoudre les conflits entre ces systèmes, c'est-à-dire pour éviter qu'un système triomphe sur les autres⁶⁶.

En 1835, le *Dictionnaire de l'Académie* donne de l'éclectisme une définition synthétique, et quelque peu simpliste, qui porte en germe les éléments de la condamnation de ce système :

« Il se dit de la doctrine des philosophes qui, sans adopter de systèmes particuliers, choisissent dans les divers systèmes les opinions qui leur paraissent les plus vraisemblables.⁶⁷ »

Dans un discours vulgarisateur, l'éclectisme n'est qu'un art du choix, dont la pertinence réside moins dans la cohérence de son système que dans son succès pratique.

Très tôt associé à un « juste-milieu » philosophique réclamé par la bourgeoisie et bénéficiant d'un certain succès mondain, l'éclectisme de Victor Cousin suscite la moquerie et la suspicion des milieux philosophiques.

Pourtant, cette idée va avoir une profonde influence sur les milieux intellectuels de l'époque. L'éclectisme va devenir une théorie de l'Histoire sous la plume de la nouvelle génération d'historiens – Thiers, Thierry, Michelet ou encore Guizot. Dans leurs écrits, les luttes qui jalonnent l'Histoire deviennent les moteurs de la construction des civilisations⁶⁸.

⁶⁶ Billard, J., *L'Éclectisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997, p.85-90.

⁶⁷ *Dictionnaire de l'Académie*, cité dans Billard, J., *Op.cit.*, p.8.

⁶⁸ Billard, J., *Op.cit.*, p.103.

Elle va également avoir une profonde répercussion sur les arts plastiques et l'architecture⁶⁹. Dans les années 1830-1860, après les luttes partisans entre les derniers Davidiens et la nouvelle génération romantique, tout un courant esthétique va tenter de trouver une conciliation entre les deux mouvements artistiques – ce que Rosenthal qualifie de *Juste-milieu*⁷⁰, avec des peintres comme Paul Delaroche et Horace Vernet – tandis que d'autres artistes vont chercher un renouveau dans la multiplication des références artistiques et l'emploi de différents styles. Ce sont ces derniers que l'on peut qualifier d'éclectiques – et parfois d'historicistes lorsqu'il s'agit de mêler des styles d'époques différentes – car ils se sont affranchis d'une exigence de doctrine préalable à l'œuvre elle-même. Adolphe Thiers en donne une définition dans *La Grande Encyclopédie* :

« L'Éclectisme est une direction de goût qui consiste à réunir les qualités d'écoles différentes pour en former un ensemble harmonieux. C'est aussi, pour la critique, savoir apprécier et louer les qualités particulières et opposées de ces écoles.

L'éclectisme est un goût des époques de décadence ; c'est lorsque la science prime sur l'inspiration qu'une école devient éclectique. Telle fut l'école des Carrache à la fin de la Renaissance. Notre époque est une des plus éclectiques qui fussent jamais ; en nul autre temps on n'a connu et étudié aussi bien qu'à présent les formules artistiques, le génie propre à chacune des époques anciennes. Si les études de ce genre ne sont pas pour faire surgir des personnalités bien accentuées, il faut reconnaître qu'elles ont singulièrement relevé la moyenne des valeurs des œuvres d'art, et que si les traits de génie sont toujours rares, les ouvrages remarquables par l'ensemble de leurs bonnes qualités sont bien plus nombreux que jadis.⁷¹ »

L'histoire de l'art est réinterprétée de manière rétrospective à la lumière de cette notion, pour fonder la pratique d'emprunt qui se met en place au cours du premier XIX^e siècle. Il apparaît qu'entre chaque grande école stylistique, l'art est passé par des phases éclectiques pour sonder différentes orientations esthétiques. L'éclectisme devient la caractéristique des époques de transition – de décadence selon Thiers : fin du monde antique, transition entre le Moyen âge et la Renaissance avec des artistes comme Quentin Metsys, évolution vers le Baroque avec les frères Carrache, ou encore début du retour à l'antique avec Joseph-Marie

⁶⁹ En architecture, les années 1850 sont marquées par les réalisations d'une génération d'architectes comme Lefuel ou Garnier qui manient avec beaucoup de brio les références historicistes, le sens d'une architecture-spectacle et les dernières innovations de l'architecture métallique.

⁷⁰ Rosenthal, L., *Du Romantisme au Réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987, p. 202-204.

⁷¹ Thiers, A. « Eclectisme [esthétique] », *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, H. Lamirault, 1885-1902, t.15, p.354.

Vien. La première moitié du XIX^e siècle apparaît aux yeux des contemporains comme une époque de transition, un moment de recherche d'un style propre au siècle. Le texte de Thiers illustre bien l'opinion courante de la critique de l'époque : les œuvres éclectiques privilégiant le faire sur le fond, l'école française a atteint un niveau technique jamais égalé, mais les chefs-d'œuvre et les hommes de génie demeurent toujours rares. Aux yeux de critiques plus sévères, comme Louis Peisse, les réalisations qualifiées d'éclectiques par les critiques de l'époque sont bien souvent le résultat d'une esthétique pauvre et molle, mélange de formes sans cohésion intellectuelle et surtout sans dessein⁷².

Paradoxalement, si les salonniers des années 1830-1860 définissent, de manière très générale, ce qu'est l'éclectisme pictural et lui assurent une certaine fortune critique, ils n'y associent que trop rarement des réalisations concrètes : les discours restent théoriques et ne se rattachent guère à l'actualité du Salon. L'éclectisme artistique se définit finalement "en négatif" : les œuvres éclectiques sont celles que la critique ne parvient pas à rattacher à un système artistique. Les artistes, et encore moins les écoles ou les chapelles artistiques, ne sont explicitement qualifiés d'éclectiques, alors que la multiplication des qualificatifs stylistiques démontre la perte d'unité de l'école française, tiraillée entre des influences antinomiques.

Ce manque d'incarnation explique sans doute l'utilisation intermittente du terme dans les écrits d'histoire de l'art de la fin du XIX^e siècle à l'Après-guerre. Ni Rosenthal, ni Focillon n'abordent la notion d'éclectisme. Rosenthal préfère expliquer la complexité de la période par l'individualisme croissant des artistes et leur regroupement en petites chapelles artistiques qu'il détaille. A l'école de David et au Romantisme succèdent la réaction antiromantique d'Ingres et de sa peinture abstraite à laquelle sont rattachés Gérôme et les néo-grecs, le juste-milieu de Delaroche et Vernet, ainsi que les multiples « tendances éphémères ou périmées⁷³ » telles que l'école espagnole, les maniéristes-décorateurs ou encore le pastiche du XVIII^e siècle. De même, Focillon détaille ce qu'il appelle les « nouvelles tendances⁷⁴ » ou « romantismes⁷⁵ » : Delacroix, Ingres et la renaissance classique païenne (les néo-grecs) ou chrétienne (les élèves d'Ingres comme Flandrin), le préraphaélisme, l'école lyonnaise, le paysage français, etc.

Le succès de *La Stratonice* d'Ingres (fig.4) explique celui du *Soir* de Gleyre (fig.2) et l'émergence d'une peinture antique archéologique dont *Le Combat de coqs* de Gérôme et *Horace, Virgile et Varius chez Mécène* de Jalabert (fig.6) sont parmi les exemples les plus représentatifs :

« *La Stratonice* avait mis l'archéologie à la mode. Le Second Empire en fera sortir le

⁷² Peisse, L., « Salon de 1841 », *Revue des Deux-mondes*, s.4, t.26, avril-juin 1841, p.6-7.

Sur ce sujet, se reporter à la partie infra *Louis Peisse : Le problème de la destination sociale de l'Art*.

⁷³ Rosenthal, L., « Chapitre VI : Tendances éphémères ou périmées », *Op. cit.*, p.232-261.

⁷⁴ Focillon, H., *La peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'antique. Le Romantisme*, Paris, H. Laurens, 1927, p. 281-299.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 427-432.

renouveau du style pompéien. [...] Dès ce moment, on y mêle le goût d'une antiquité de roman ou de saynète, une espèce d'alexandrisme équivoque qui n'a pas, à beaucoup près, la netteté d'incision et la pureté de frappe de la poésie anthologique, mais qui se présenta d'abord avec une autorité de jeunesse et la science la plus adroite. [...] Au fond, ils [Gérôme et Jalabert] continuaient à illustrer cette tradition des classes bourgeoises qui se méfient des sommets et qu'une certaine antiquité ne déconcerte pas, pourvu qu'elle soit amusante, familière, qu'elle évoque sans peine les souvenirs de l'éducation classique et quelques lambeaux des Odes d'Horace.⁷⁶ »

Le texte de Focillon reprend les topos sur les néo-grecs que l'historiographie met en place dès les années 1870 au moment où l'école périlite. L'historien ne cherche pas les raisons du succès soudain mais durable de l'esthétique néo-grecque, présentée sous sa plume comme une mode bien superficielle.

Quant aux autres tendances, Focillon les réunit sous l'étiquette vague d'« art officiel » dont l'art de Thomas Couture paraît être le parangon :

« L'art officiel du Second Empire, avec son brio de pastiche, son ton équivoque, son paganisme de boudoir, est contenu tout entier dans l'*Orgie romaine* [...].⁷⁷ »

L'association du terme « officiel » à l'art et surtout à la personnalité de Thomas Couture dénote, à notre avis, une assez grande méconnaissance des personnalités artistiques des années 1840-1850. L'assimilation, par nombre d'historiens de la période de l'entre-deux-guerres, de l'ensemble de la peinture d'histoire à l'art officiel est révélatrice de la position idéologique d'une histoire de l'art à l'époque polarisée sur la défense et la justification historique de la modernité.

Pour Focillon et Rosenthal, l'éclatement des écoles stylistiques à la suite de la bataille romantique ne constitue qu'une transition, sans cohérence et sans réel intérêt artistique, vers le réalisme.

Parmi les historiens de cette génération, Louis Hautecoeur et Louis Réau vont donner une définition de l'éclectisme des années 1840-1850, mais toujours dans un sens péjoratif.

Louis Réau aborde très succinctement la notion d'éclectisme en ne rattachant à ce terme que deux artistes, Delaroche et Chassériau, le premier représentant d'un juste-milieu médiocre, le

⁷⁶ *Ibid.*, p.299.

⁷⁷ *Ibid.*, p.300.

second auteur d'une brillante synthèse artistique⁷⁸.

Pour Hautecoeur, l'éclectisme est un type de conception artistique ancienne, mais qui devint prédominante à partir du moment où la beauté cessa d'être universelle pour devenir relative en fonction des époques, des continents et des civilisations :

« Les artistes, en particulier les architectes, n'avaient cessé depuis la Renaissance de combiner des formes d'origines diverses. [...] L'Eclectisme n'était pas chose nouvelle.

Cet Eclectisme semblait justifié par les théories esthétiques d'un Cousin qui croyait pouvoir arriver à la vérité en confrontant les vérités particulières des systèmes divers. [...] Nous avons constaté, dès l'époque romantique, les conséquences de la notion de relativité, qui, née au XVIII^e siècle, avait ruiné la conception classique de la beauté.

L'Eclectisme inspira beaucoup d'artistes depuis 1840 jusqu'à la fin du siècle. Ceux-ci toutefois conservaient encore de leur éducation classique l'idée que seule la manière de combiner les formes peut conduire à la beauté et demeuraient fidèles à certains procédés de composition et à la croyance que l'art doit reproduire la nature. L'Eclectisme prit alors des aspects divers suivant les sources où puisaient les artistes. Les uns furent plus attachés aux souvenirs de l'Antiquité et aux leçons des derniers classiques ; les autres furent touchés par les reflets du Romantisme ; d'autres encore s'intéressèrent au XVIII^e siècle ; d'autres enfin, tout en refusant de traiter des sujets qui seront chers aux naturalistes, n'en furent pas moins sensibles à une représentation plus accentuée de la réalité.⁷⁹ »

Hautecoeur explique le développement de l'éclectisme par le rejet du romantisme après 1835 et l'hostilité contre les doctrines de l'art social après la révolution de 1848. Il met en exergue le cas de Théophile Gautier, pourfendeur dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin* du Moyen âge de pacotille et de l'art utile, défenseur de la beauté plastique par l'union indissoluble de la forme et de l'idée, dont la théorie de *l'Art pour l'Art* prépare le Parnasse, et met en avant le renouveau de l'inspiration antique dans les arts :

« Tout un groupe d'artistes emprunte ses sujets à l'Antiquité, mais non plus à l'Antiquité historique, dramatique de l'école davidienne, mais à une Antiquité aimable héritée de Prud'hon et de ses semblables. [...] Ces artistes respectaient

⁷⁸ Réau, L., « Les Eclectiques – Delaroche et Chassériau », dans Michel, A. (sd), *Histoire de l'Art. 8 - L'Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle*, Paris, A. Colin, 1925-1929, p. 140-141.

⁷⁹ Hautecoeur, L., « Chapitre XLVIII – L'Eclectisme », *Histoire de l'art. 3 – De la nature à l'abstraction*, Paris, Flammarion, 1959, p.150-160.

toutes les conventions du dessin académique et reprouvaient avec Gleyre “le chic et cette satanée couleur qui tourne la tête”.⁸⁰ »

Les élèves de Gleyre sont critiqués pour leur maniérisme et les œuvres de Gérôme « sont à l’art ce que Ponsard est à la poésie.⁸¹ »

Les néo-grecs sont, dans les écrits de Hauteceur, clairement associés à la notion d’éclectisme, mais sans toutefois expliquer en quoi leur art est éclectique, si ce n’est pas le recours à une inspiration issue du passé, certes antique, mais non classique, c’est-à-dire non validée par les principes académiques mis en place depuis la Renaissance.

La conclusion du chapitre invite à s’interroger sur la nature de l’éclectisme des néo-grecs, qui semble n’être qu’un classicisme privé d’idéal :

« Le Classicisme, tout en prêchant le retour à la nature, avait soumis les éléments qu’il lui empruntait à un choix, à une ordonnance équilibrée, à un idéal ; le Romantisme se préoccupait surtout de manifester le lyrisme de l’auteur ; l’Eclectisme prétendait concilier Classicisme et Romantisme et utiliser les motifs de tous les styles qui pouvaient convenir à l’artiste. Le Classicisme semblait avoir lié son sort à celui de l’Antiquité, le Romantisme à celui du Moyen Age, l’Eclectisme a tout le passé.⁸² »

Hauteceur associe chaque style à son référent artistique historique, mais sans s’interroger sur la nature même de l’éclectisme qui ne peut être par essence qu’un anticlassicisme et donc un anti-académisme (au sens où l’on pouvait l’entendre sous l’Ancien régime). A la recherche d’un idéal universel, intemporel et immuable – le Beau idéal – l’éclectisme s’impose comme une expérimentation historiciste, valorisant une beauté relative dans le temps et en fonction des tempéraments artistiques. À l’équilibre classique entre travail d’après nature et imitation de l’Antique, l’éclectisme substitue l’innovation stylistique par la combinaison d’éléments empruntés à des styles différents, voire antagonistes, pour créer une synthèse, qui peut s’avérer brillante bien que sans fondement théorique. On aboutit alors à un art davantage tourné vers lui-même que vers la recherche d’une nature transcendée par l’idéal. En rompant avec l’équilibre classique, l’éclectisme ouvre le champ des possibles. Pourtant, son manque de théorisation l’emprisonne bien souvent dans l’unique pratique matérielle de l’art et entrave la cohésion plastique des œuvres. L’éclectisme, par sa trop grande attention au *faire*, est réduit à un art superficiel, donc décadent.

⁸⁰ *Ibid.*, p.161.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibid.*, p.176.

Dans les écrits des historiens de l'art des trente dernières années, la question de l'éclectisme reste rare. Seule la somme d'Albert Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*⁸³, s'attelle à définir l'éclectisme par le prisme de l'art de Couture. Mais, à trop vouloir faire de ce dernier un des maillons essentiels de l'émancipation stylistique des artistes de la génération post-romantique, Boime systématise l'utilisation du terme d'éclectique qui devient finalement trop généraliste pour définir précisément les orientations esthétiques des années 1840-1860 et n'apporte pas de réelle précision par rapport au terme de « Juste-milieu » défini par Léon Rosenthal en 1914⁸⁴. Nous suivons en cela l'opinion d'Henri Zerner⁸⁵ qui considérait, peu de temps après la publication de l'ouvrage de Boime, que ce dernier élargissait un peu trop les adhésions des artistes et critiques à la philosophie de Victor Cousin – connue, lue et parfois moquée de tous les milieux intellectuels de l'époque – dans le but de justifier la place prépondérante de Couture dans l'évolution vers la modernité des artistes de la génération impressionniste et symboliste.

Les recherches sur le XIX^e siècle se sont, depuis les années 1970, principalement concentrées sur les oppositions néoclassicisme/ Romantisme dans le premier tiers du siècle, et « pompiers »/ Avant-gardes sous la Troisième république. À ce titre, la thèse de Pierre Vaisse sur *La Troisième République et les peintres*⁸⁶ et la conférence du Collège de France de Jacques Thuillier, « Peut-on parler d'une peinture pompier ? », prononcée en 1980⁸⁷, sont représentatives de l'orientation de la recherche de l'époque autour du rééquilibrage des forces entre peintres « pompiers » et avant-gardes, entre art officiel et art indépendant, à partir de la rupture mythique (et jusqu'à présent largement déconnectée de son contexte de réception⁸⁸) du Salon des refusés en 1863.

La conférence de Thuillier sur la peinture « pompier » et l'acception générique de ce terme pour désigner l'ensemble de la production des années 1848-1914 montre toute la difficulté de qualifier cet ensemble hétéroclite, en style, en qualité et en type de production. Il est significatif que l'historien n'évoque pas une seule fois le terme d'éclectique, même pour le repousser. S'agissant de la production picturale de la seconde moitié du siècle, le terme d'éclectisme peut effectivement paraître inadapté car il se rapporte à une philosophie de la

⁸³ Boime, A., *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven, and London, Yale University Press, 1980.

⁸⁴ Rosenthal, L., *Op. cit.*, p.202-231.

⁸⁵ Zerner, H., « Le Juste Milieu et Thomas Couture », *Romantisme et Réalisme. Mythes de l'art au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986, p.123-140.

⁸⁶ Vaisse, P., *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995. Version adaptée d'une thèse de doctorat d'Etat soutenu en 1980.

⁸⁷ Thuillier, J., *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Paris, PUF, coll. « Essais et Conférences du Collège de France », 1984.

⁸⁸ Sur ce sujet, Bonnet, A., *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La Réforme de l'école des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, PUR, 2006, p. 10-12.

première moitié du siècle, tombée en désuétude passée les années 1860, mais il semble alors que rien ne relie, intellectuellement et stylistiquement, l'éclectisme des années 1840-1850 aux « pompiers » de la fin du siècle. Pourtant, ce sont souvent les mêmes...à l'instar de Gérôme, Gustave Boulanger, Bouguereau ou Cabanel – ou de leurs élèves.

L'absence du terme d'éclectisme pour qualifier la production picturale de la seconde moitié du XIX^e siècle s'explique sans doute aussi par le basculement idéologique de la scène artistique contemporaine. La bataille romantique apparaît comme un épiphénomène dans une scène artistique fragmentée après la chute de l'Empire ; les luttes idéologiques et artistiques des années 1840-1850 semblent bien aimables en comparaison des diatribes antiacadémiques ou anti-avant-gardes d'après 1860 et leur souvenir – bien souvent politisé à tort – dans l'historiographie de l'entre-deux-guerres est bien moindre.

Dans un article⁸⁹ paru en 1981 dans un numéro de la revue *Le Débat* consacré à l'art du XIX^e siècle, Pierre Vaisse met en avant le caractère fondamentalement éclectique de la production du XIX^e siècle, tant dans les courants relevant de la peinture académique (même si ce terme – et Pierre Vaisse s'est employé à le démontrer dans ses travaux – s'est largement vidé de son sens originel et a été employé comme qualificatif péjoratif pour dénigrer toute une partie de la production de ce siècle) que dans les courants d'"avant-garde". Loin d'être une ligne de progrès inexorable – imaginée et défendue au XX^e siècle par les historiens engagés dans la défense des avant-gardes historiques – les courants stylistiques "novateurs", du romantisme au fauvisme, ne procèdent pas les uns des autres, dans une recherche formaliste hors de tout questionnement sur les valeurs académiques de l'enseignement, de la hiérarchie des genres ou de la valeur du sujet. Rien de comparable en effet entre les recherches de peintre d'histoire de Delacroix, le travail de basculement de la hiérarchie des genres et d'intrusion du réel dans l'histoire de Courbet, les questionnements sur la lumière et la captation colorée de Monet et des impressionnistes, et la conceptualisation de la couleur et de la forme des fauves et des cubistes. Chacun de ces courants novateurs n'a pu se développer qu'en regard de la production qui lui était contemporaine et des débats critiques du moment. Les frontières poreuses entre ces "avant-gardes" du XIX^e siècle et l'art dit académique permettaient de constants allers-retours entre les différentes orientations stylistiques, d'où la complexité et l'éclectisme de l'art du XIX^e siècle.

Sorti de son contexte philosophique, le sens du terme "éclectisme" n'est guère circonscrit dans l'historiographie de l'art du XIX^e siècle et n'a finalement été que peu employé pour désigner l'art des années 1840-1860. Substantif courant dans le langage quotidien, il n'est

⁸⁹ Vaisse, P., « Les raisons d'un retour : retrouvailles ou rupture ? », *Le Débat*, Paris, Gallimard, n°10, mars 1981, p.10-28.

vraisemblablement pas assez spécifique pour désigner efficacement une période artistique. Période et non mouvement car le sens même d'éclectisme contredit la formation d'une esthétique précise, ce qui explique en grande partie la négativité du terme. Dans les années 1840, l'éclectisme s'apparente à l'historicisme et est, pour nombre de commentateurs à l'instar de Louis Peisse⁹⁰, révélateur du chaos et du manque de direction forte de l'école française ; les artistes expérimentent tous azimuts les styles et motifs de l'art du passé pour trouver une voie nouvelle, parfois brillamment, souvent vainement. Il devient, pour les historiens de la fin du XIX^e siècle et de l'entre-deux-guerres, le symbole d'un art de compromission, essoufflé et stérile, hors du siècle, à contre-courant de la modernité des impressionnistes et des postimpressionnistes. La revalorisation du terme intervient tardivement, depuis les années 1970 ; il désigne alors la riche complexité artistique d'un siècle, à la recherche de lui-même ; un art nouveau, entre respect de la tradition et adaptation à une modernité souvent mal comprise... Dilemme insoluble pour toute une école nationale, synthèse réussie par quelques artistes exceptionnels.

Le sens du titre de cette partie – *Genèse critique d'une nouvelle école, les néo-grecs : une nouvelle voie dans l'éclectisme* – doit se comprendre comme suit, débarrassé de toute connotation péjorative. L'idée est de questionner l'émergence du groupe des néo-grecs sur la scène artistique des années 1840, perçue par les contemporains comme sans direction forte, gangrenée par l'individualisme, à un moment de mutation artistique, critique et socio-économique, entre la bataille romantique et la construction des avant-gardes en "-isme" du second XIX^e siècle. L'esthétique initiée par Gérôme et ses acolytes nous paraît symptomatique de la période éclectique (au sens de l'époque) des années 1840-1860 car elle s'interroge sur le sens de l'inspiration antique, le respect de la tradition et son adaptation au contexte contemporain, et surtout sur la survivance de la peinture d'histoire. Par ailleurs, cette nouvelle voie au sein d'un paysage artistique, vécu de manière chaotique et décadente, ouvre la possibilité de renouer avec un véritable débat critique par la formation d'écoles antagonistes.

⁹⁰ Cf. partie infra *Louis Peisse : Le problème de la destination sociale de l'Art*.

1.2. Bilan et perspectives à la veille du Salon de 1847

En mars 1847, le Salon – le dernier de la Monarchie de Juillet – s’ouvre dans une ambiance revendicative : pour les artistes et la critique, le jury du Salon a dépassé les bornes, en refusant des artistes de renom comme Théodore Chassériau, Jean Gigoux, Alexandre Hesse, Charles-François Daubigny ou encore Octave Penguilly L’Haridon. Les revues artistiques en appellent au Roi par une pétition, déposée dans les bureaux de *L’Artiste*, réclamant la réforme du jury⁹¹. Cette action est soutenue par l’activisme du critique Clément de Ris qui signe en 1847 un opuscule, *De l’oppression dans les arts et de la composition d’un nouveau jury d’examen pour les ouvrages présentés au Salon*, dans lequel il expose, après d’autres, ses propositions de réforme, visant à la création d’un jury élu par les artistes eux-mêmes, évinçant partiellement l’Institut :

« Si nos idées pouvaient être de quelques poids dans cette occasion, voici ce que nous proposerions : le jury actuel est composé au plus de vingt membres, tous de l’Institut. Nous conservons ce nombre ; seulement, ces vingt membres seraient élus par tous les artistes exposants faisant partie de l’association et seraient choisis moitié parmi les académiciens et moitié parmi les artistes exposants. Ce jury serait également appelé à statuer sur les ouvrages les plus remarquables de l’exposition, afin de mettre un terme à la manière scandaleuse dont sont distribuées les récompenses, autre abus contre lequel on a aussi vainement réclamé.⁹² »

Ces récriminations s’inscrivent dans la longue suite de prises de position des critiques⁹³ en faveur d’une réforme du jury. Pour la plupart d’entre eux, le jury, dont les membres se recrutent pour leur majorité au sein de l’Académie des Beaux-arts, abuse de ses prérogatives : au lieu de ne juger que la moralité des œuvres et leur qualité technique, les membres du jury s’érigent en véritables censeurs stylistiques, perpétuant une vision sclérosée et étroite de l’art

⁹¹ Clément de Ris, L., « Salon de 1847. Le jury », *L’Artiste. Revue de Paris*, s.4, t.9, 1847, p.18.

Georgel, C., « Les artistes en révolution », 1848. *La République et l’art vivant*, Paris, Fayard/ RMN, 1998, p.12-19.

⁹² Clément de Ris, L., *De l’oppression dans les arts et de la composition d’un nouveau jury d’examen pour les ouvrages présentés au Salon*, Paris, P. Masgana, 1847, p.16. (la couverture porte la mention « Appel aux artistes ») Les propositions de réforme du jury présentées dans les 3 dernières pages de l’opuscule sont précédées d’une longue histoire, très critique, de l’Académie des Beaux-arts et de l’organisation des expositions.

L’association dont parle Clément de Ris est l’association de secours créée à l’initiative du Baron Taylor et qui a organisé l’exposition du Bazar Bonne-Nouvelle l’année précédente.

⁹³ C’est pour ne citer qu’un exemple la grande obsession des critiques du *Journal des artistes* qui chaque année consacrent toutes les ouvertures de Salon à cette question.

et rejetant systématiquement les formes artistiques novatrices. L'arbitraire du jury apparaît de plus en plus inacceptable et seule une réforme de cette institution pourrait faire taire les plaintes incessantes des artistes et des salonniers⁹⁴.

Pourtant, il apparaît aux yeux de certains, comme Louis Peisse, que le jury ne peut que faillir à sa tâche. Devant le déferlement d'œuvres envoyées au Salon et le peu de temps accordé à l'examen des œuvres, le choix s'apparente de plus en plus à une loterie : les œuvres acceptées ne diffèrent guère des œuvres rejetées :

« *une minute et demie* à consacrer à [chaque œuvre]. [...] Si de plus on ajoute à ce défaut de temps l'inattention, la fatigue, l'ennui, toutes choses faciles à supposer, les résultats obtenus par cette méthode de procéder cessent d'être un mystère. On comprend immédiatement la possibilité ou plutôt la nécessité de l'erreur.⁹⁵ »

La composition du jury ne peut que le conduire à l'intolérance : officiellement constitué de trente-quatre membres de l'Académie des Beaux-arts, il n'en siège en réalité qu'à peine la moitié ; les autres déclinent l'invitation pour mésentente avec les premiers. Le faible renouvellement du jury aggrave le problème en sclérosant toujours plus les antagonismes stylistiques entre les tenants du classicisme davidien et les défenseurs des valeurs nées du romantisme. Dans ce contexte d'inertie, le jury a depuis longtemps érigé ses goûts en système et transformé son rôle initial en mission de surveillance et de gouvernement de l'art :

« Quoi d'extraordinaire donc que des hommes liés par une communauté de vues, par des habitudes d'esprit analogues, nourris des mêmes études, élevés à la même école, autrefois camarades d'atelier, aujourd'hui collègues d'académie, soient portés, en échange de la responsabilité qu'ils assument, à user du pouvoir discrétionnaire qu'on leur abandonne un peu trop dans le sens de leur sympathies ou antipathies d'école et de goût, et pas assez dans l'intérêt général de l'art et des artistes ? [...] Ces préoccupations d'école, si naturelles et jusqu'à un certain point si excusables, ont pu devenir particulièrement incommodes aux artistes depuis ces derniers dix ans.⁹⁶ »

Sa réforme devient alors nécessaire, et non sa suppression qui serait une erreur encore plus grave. Non seulement on ne pourrait plus endiguer le déferlement des œuvres médiocres au Salon, mais on officialiserait la transformation définitive de l'exposition nationale en

⁹⁴ C'est ainsi le cas de Théophile Gautier dans *La Presse* du 11 mars 1840 qui fustige les choix indéfendables du jury :

« Eh bien, le Salon, privé de ses plus beaux ornements n'est cependant pas dénué de mérite ; les élèves remplacent les maîtres, quelquefois avec avantage, sans compter que le jury, par des exclusions inqualifiables, a rendu cette tâche plus difficile encore. »

⁹⁵ Peisse, L., « Le Salon », *Revue des Deux-mondes*, ns, t.2, avril-juin 1843, p.93.

⁹⁶ *Ibid.*, p.95.

« bazar⁹⁷ » commercial car l'admission est déjà une distinction pour les œuvres retenues. Pour couper court aux critiques, le jury doit se montrer à la fois plus juste dans sa sélection mais aussi plus rigoureux et être capable de justifier et d'assumer ses choix. Ses décisions seraient exposées au grand jour et pourraient ainsi être remise en cause par l'opinion.

Selon Peisse, il convient de modifier la composition du jury par l'adjonction d'artistes reconnus porteurs de l'esprit nouveau et d'en renouveler régulièrement les membres, mais également de revoir les conditions matérielles de délibérations et de limiter le nombre d'envois par exposants et enfin de circonscrire la nature et les buts de sa mission, en écartant de tout jugement les questions de style, de manière et de goût :

« Les attributions du jury actuel [...] consistent ou doivent, du moins selon nous, consister uniquement en ceci : décider si le morceau de peinture ou de sculpture qui lui est présenté est le fruit d'un travail consciencieux [...], le résultat d'études sérieuses [...]. Le jury n'a rien de plus à demander aux productions soumises à son appréciation. S'il prétendait juger en outre de leur valeur absolue ou relative sous le rapport du style, de la composition, du goût, de l'exécution, de la couleur, du caractère, enfin de toutes les conditions internes qui différencient les manières de chaque artiste, et formuler ses jugements en votes de rejet ou d'admission, il entreprendrait plus qu'il ne peut et qu'il ne doit.⁹⁸ »

Les idées proposées par Louis Peisse sont reprises par plusieurs critiques jusqu'à la fin de la Monarchie de Juillet. Ainsi, dans une lettre d'introduction au *Salon de 1847* par Théophile Gautier dans *La Presse*, Emile de Girardin, le créateur du journal, revient sur les récriminations incessantes des artistes contre le jury :

« Au moment de rendre compte des tableaux et des œuvres de sculpture admis cette année à l'exposition du Louvre, vous [Théophile Gautier] me demandez ce que je pense de l'institution du *jury*, contre laquelle s'élève un redoublement de clameurs. Je pense que, de quelque manière que l'on compose ce jury, le rendît-on infaillible, on ne parviendra jamais à le mettre à l'abri des plaintes et des attaques de ceux des artistes dont l'attente aura été trompée par un rejet, qu'ils accuseront toujours

⁹⁷ Le terme de « bazar » apparaît sous la plume de plusieurs critiques lors du Salon de 1822, puis ne cesse de revenir par la suite. L'idée d'un Salon-magasin était pourtant en germe dès 1814 : l'avertissement du livret signale que l'astérisque placé devant les notices des œuvres signifie que « les objets appartiennent aux artistes » et qu'ils sont donc à vendre. Cette mention fut conservée par la suite.

En 1838, le rapport de la direction des Musées sur le Salon indique que l'exposition n'atteste plus des progrès de l'art et qu'elle finirait « par dégénérer en bazar, plutôt au profit des marchands qu'à l'avantage des artistes » (AMN, X Salon 1838). (Chaudonneret, M.-C., « Le Salon pendant la première moitié du XIX^e siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art ? », 2007, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804/fr/>).

⁹⁸ Peisse, L., *Op.cit.*, 1843, p.96-97.

d'injustice.⁹⁹ »

Pragmatique, Girardin se range derrière l'opinion communément admise par les critiques qu'il n'existe pas de solution parfaite et que le jury, tel qu'il existe à cette époque, est le moindre des maux. Pour en éviter les effets pervers, il conviendrait toutefois d'opérer quelques changements dans le déroulement de la sélection des œuvres :

« Je proposerais de ne pas changer ce qui existe, mais de le compléter ; je proposerais de maintenir l'Académie royale des Beaux-arts dans l'exercice de la magistrature dont elle est investie ; mais, en même temps, je proposerais de donner aux artistes qui croiraient avoir à se plaindre de ses jugements un recours à un tribunal supérieur. [...]

Le public jugerait en dernier ressort ; d'une part il réformerait les jugements arbitraires et erronés ; d'autre part, il condamnerait les prétentions illégitimes et souvent ridicules.¹⁰⁰ »

Comme Peisse, Girardin semble croire en une sorte de sagesse émanant du public, capable de détecter les erreurs d'un jury de professionnels de l'art, et de remettre à leur place les artistes sans talent. Si, dans ces différents discours, le critique paraît exclu de ce tribunal public de l'art, nul doute que son influence reste présent à l'esprit des salonniers : laissé sans guide, le public – qui n'est pas composé des seuls amateurs éclairés – ne peut que se fourvoyer dans des jugements superficiels et se faire berner par des *faiseurs de chic* en recherche d'une gloire marchande. La figure du critique devient ainsi le pivot invisible de ce nouveau système.

Les deux critiques se rejoignent sur l'idée que les récriminations contre le jury constituent pour de nombreux mauvais artistes un moyen de se présenter comme des génies incompris d'arbitres conservateurs. Or, pour eux, les grands artistes triomphent en dépit du jury... entre autres, grâce à l'action militante et souterraine des critiques.

Sans résultat en 1847, les artistes et les critiques réitéreront leurs demandes de réforme¹⁰¹ l'année suivante, alors que la révolution gronde. Cette révolte du monde artistique n'emportera gain de cause qu'à la faveur de la révolution de 1848, au moment de l'organisation du premier Salon, libre, de la jeune république¹⁰². Toutefois, l'afflux considérable d'œuvres (5000 ouvrages tous médiums confondus) d'artistes n'ayant jamais eu l'occasion

⁹⁹ Girardin, E. de, « Exposition de 1847 », *La Presse*, 30 mars 1847, p.1.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Clément de Ris rédige avec la collaboration des peintres Frédéric Villot et Fernand Boissard de Boisdénier, un manifeste d'obédience républicaine, « De l'oppression dans les arts. De l'exposition et du jury ».

¹⁰² Geogel, C., *Op.cit.*, 1998, p. 17-19.

d'exposer à Paris rendit l'organisation matérielle de l'exposition complexe ; et le résultat artistique fut catastrophique : le spectacle incongru de cette multitude révéla la médiocrité de la majorité des œuvres exposées. Les analyses des chroniqueurs et des artistes donnèrent rapidement raison aux partisans du rétablissement du jury, mais élu par les artistes¹⁰³.

Si la critique du jury du Salon atteint son paroxysme en 1847, cette question est loin d'être la seule à agiter les milieux artistiques. La fin de la bataille romantique au milieu des années 1830, la dissolution des deux grands partis ennemis, classique et romantique, dans une multitude de chapelles artistiques, et l'individualisme stylistique grandissant des artistes ont plongé la critique dans un profond désarroi. Les chroniqueurs ne cessent de se plaindre, depuis le milieu des années 1830, de l'ennui de leur activité :

« Depuis quelques années, la presse [...] a l'air d'accomplir à contre-cœur une importante et maussade cérémonie d'étiquette, plutôt que d'inaugurer une joyeuse et brillante solennité. [...] Fatiguée et dégoûtée d'avoir à repasser sans cesse par les mêmes chemins, la critique ne déguise plus sa mauvaise humeur. [...] Cette indifférence qu'on peut partager, sans l'approuver, n'a rien d'extraordinaire. C'est celle qui succède inévitablement à tous les mouvements un peu violents de l'opinion. [...] Après le grand bruit qui s'est fait dans ces deux régions [l'art et la littérature] pendant quelque dix ans, il a bien fallu s'attendre à un peu de silence. Ce bruit et ce mouvement ont cessé faute d'aliments. L'expérience ayant à peu près mis à leur place toutes les idées d'alors, donné leur valeur à toutes les prétentions et à toutes les espérances [...], il est arrivé qu'on a cru s'être battu pour rien, et chacun est rentré chez soi bien résolu de n'avoir de la passion qu'à bon escient.¹⁰⁴ »

La période napoléonienne et la bataille romantique ont maintenu une agitation artistique pendant deux décennies ; mais, tandis que les luttes partisans s'apaisent, les défauts des tendances, l'incohérence des théories, les incertitudes nées de la confusion et de l'affrontement des systèmes apparaissent au grand jour. La critique qui n'a plus de cause à défendre s'enlise dans un vide théorique et les comptes rendus prennent un ton amer, voire rancunier, envers les artistes, désormais incapables de ressusciter les passions. Alors que les critiques, dans leur grande majorité, avaient mal accueilli le romantisme, le passage des années autorisent l'idéalisation nostalgique des belles années de lutte en faveur d'un art libéré de l'académisme davidien. C'est, entre autres, le cas de la critique de Théophile Thoré dans les années 1840 :

¹⁰³ Georgel, C., « Le Salon libre de 1848 », *Op.cit.*, 1998, p. 20-26.

¹⁰⁴ Peisse, L., « Salon de 1842 », *Revue des Deux-mondes*, s.4, t.30, avril-juin 1842, p.104-107.

« Lors de la réaction romantique, vint le caprice et l'étrangeté. Toutes les traditions furent sifflées, toutes les règles détruites. Mais, au moins, cette liberté effrénée encourageait l'originalité, l'audace et l'invention. Elle a fait épanouir quelques peintres de franche race, que la compression d'un système exclusif eût étouffés. C'est à cette révolution artistique que nous devons Delacroix, Decamps, Ary Scheffer, Rousseau et les jeunes paysagistes, Camille Roqueplan et tous les peintres de la fantaisie, et même M. Ingres, qui a profité du désordre pour introduire un dogmatisme nouveau [...]. Aujourd'hui, l'école française, telle que la présente le salon, en l'absence des individualités glorieuses qui n'ont pas exposé leurs œuvres, n'a plus aucune règle, aucun principe, aucun amour. La composition, le dessin, la couleur, s'y montrent rarement, et tout à fait par hasard. Le hasard aveugle entraîne confusément et à l'aventure tous ces artistes, dont les facultés essentielles devraient être un œil perspicace, une raison droite, un sentiment convaincu.¹⁰⁵ »

Certains salonniers – Delécluze, Gautier, Planche, Peisse ou encore les critiques de *L'Artiste* – dénoncent la mollesse intellectuelle des artistes, qui subissent le Salon au lieu de profiter de ses bienfaits en matière de publicité :

« Quant à l'indifférence dont se plaignent les artistes contemporains, ils ne doivent chercher qu'en eux-mêmes la cause de cette fâcheuse disposition du public [...] Les salons annuels ont cela d'excellent, qu'ils permettent à chacun de montrer son œuvre, presque aussitôt qu'il l'a terminée ; malheureusement les sculpteurs et les peintres se croient obligés d'exposer, chaque année, une œuvre nouvelle ; il se hâtent de produire, et n'envoient trop souvent au Louvre que des œuvres insignifiantes.¹⁰⁶ »

Ils regrettent également le retrait de la vie publique des maîtres de la période romantique¹⁰⁷, parfois heureusement compensé par l'arrivée de nouveaux artistes talentueux ; même si, bien souvent, leur absence laisse la place à des artistes plus désireux de faire carrière et de vendre que de réaliser des œuvres sérieuses. Les expositions annuelles perdent alors un grand part de leur intérêt pour le public qui n'y trouve plus guère matière à la délectation esthétique :

« Il semblerait, à voir ces absences fâcheuses, que ce soit, chez les maîtres, un parti pris aujourd'hui de négliger les Expositions annuelles, et cependant c'est là une

¹⁰⁵ Thoré, T., « Salon de 1844 », *Salons, 1844-1848*; Préface de W. Bürger, Paris, Librairie internationale, 1868, p.22.

¹⁰⁶ Planche, G., « Salon de 1840 », *Etudes sur l'Ecole française*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, t.2, p.158 (texte d'abord paru dans *La Revue des Deux-mondes* en 1840).

¹⁰⁷ En particulier Ingres qui n'expose plus depuis le Salon 1834 et la mésaventure critique de son *Saint-Symphorien*.

publicité haute et glorieuse qu'on ne saurait dignement remplacer. [...] Ne vous hâtez pas toutefois de croire à la stérilité du Salon [...]. On a trop l'habitude de ne compter qu'avec les artistes de renom ; les jeunes gens ont élevé la meilleure des réclamations [...].¹⁰⁸ »

« [...] les expositions annuelles, en présentant si souvent la chance d'être admis au Salon, ont accru le nombre d'aspirants à la profession d'artiste dans une progression effrayante ; [...] les artistes de renom ont toujours été moins disposés à y prendre part, et qu'il est vraisemblable qu'à partir de cette année les hommes dont le mérite est réel et bien reconnu cherchent à décorer des édifices ou montreront leurs ouvrages dans leurs atelier. [...] les Expositions annuelles ont le grand tort d'émousser, par leur fréquence, la curiosité et le goût du public sur les objets d'art. Le public contracte, en voyant continuellement des statues et des tableaux, un excès de délicatesse qui dégénère en dégoût [...]. Cet ennui de la récréation, ce dégoût pour ce qui devrait nous distraire et nous réjouir, l'indifférence, en un mot, à l'égard de ce qui nous est offert pour éveiller nos sens et élever notre âme ; cette prostration intellectuelle est dangereuse, immorale même.¹⁰⁹ »

Ils fustigent l'envahissement des murs de l'exposition par les genres inférieurs du paysage, de la scène de genre et du portrait au détriment de la peinture d'histoire, l'importance grandissante du *faire* et de l'*effet* sur le contenu d'une œuvre, le développement de l'éclectisme stylistique¹¹⁰ :

« La médiocrité a remplacé l'inspiration chez les artistes ; l'indifférence a succédé à l'intérêt dans le public [...]. En peinture, la tradition française est perdue, quant à la pensée. C'est en vain que Louis David, reprenant indirectement l'œuvre du Poussin, a ressuscité les héros de l'histoire. L'école contemporaine abjure le génie français, qui est la préoccupation des grandes choses sociales et politiques. Et de même, quant à la forme, les peintres actuels ne profitent pas davantage des conquêtes de la révolution romantique. Cependant, les deux écoles qui se sont succédées depuis la fin du XVIII^e siècle auraient pu, en combinant leurs éléments, produire un art national, plein de sève et d'originalité [...]. La peinture n'est plus qu'un métier vulgaire, ainsi que les autres professions. L'art pour l'art valait mieux encore.

¹⁰⁸ Anonyme, « Salon de 1841. Coup d'œil général », *L'Artiste*, série 2, t.7, 1841, p.192.

¹⁰⁹ Delécluze, E. « Exposition de 1842. 2^e article », *Le Journal des Débats*, 18 mars 1842, p.1.

¹¹⁰ Rosenthal, L., « Complexité des conditions esthétiques », *Du Romantisme au Réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987, p.79-109.

Chacun, du moins, cherchait à se distinguer par une certaine interprétation de la nature, par un sentiment original. Aujourd'hui, vous allez le long des galeries du salon, sans qu'aucune œuvre caractérisée vous force à vous arrêter. Tous les tableaux se ressemblent. On dirait les produits de la même manufacture industrielle. Il ne reste que le cachet d'une débilité générale et d'une commune laideur.¹¹¹ »

Si ce bilan général est partagé par bon nombre de critiques, l'examen des solutions aux maux de l'école française et de ses institutions diffèrent en fonction des sensibilités idéologiques et esthétiques des commentateurs. L'analyse de différents points de vue¹¹² permet d'établir un inventaire synchronique des problématiques qui se posent aux milieux artistiques de cette époque, de situer les forces en présence et de mieux cerner les attentes à la veille du Salon de 1847 et de la première exposition publique d'une œuvre qualifiée rétrospectivement de « néo-grecque ».

Depuis la Monarchie de Juillet, les critiques d'art sont en effet devenus plus nombreux et leur audience s'est élargie, suivant en cela l'important développement de la presse¹¹³. Ce phénomène se trouve conforté par la mainmise de la censure sur la presse politique qui oblige un certain nombre de journalistes (et aussi de caricaturistes comme Daumier) à se reconvertir – parfois occasionnellement – dans la profession de critique, même si cette activité reste peu rémunératrice¹¹⁴. La critique artistique devient alors pour certains un métier à part entière¹¹⁵, permettant d'asseoir la réputation d'auteurs déjà confirmés comme Théophile Gautier, quand elle ne crée pas entièrement la réputation d'un écrivain, dans le cas de Théophile Thoré.

¹¹¹ Thoré, T., « Salon de 1844 », *Op.cit.*, p.32-34.

¹¹² Notre analyse ne portera évidemment pas sur une étude exhaustive des comptes rendus critiques des années 1840, la tâche serait tellement fastidieuse qu'elle en deviendrait impossible. Par ailleurs, si l'on veut atteindre une certaine clarté dans l'étude, il est préférable de sélectionner les textes de quelques critiques plus analytiques et plus pertinents dans leur examen des problématiques contemporaines du champ artistique.

¹¹³ Sous la Monarchie de Juillet, les journaux parisiens (quotidiens, hebdomadaires, mensuels) sont multipliés par deux. La presse devient une activité qui suscite des investissements financiers de la part des industriels et des banquiers. La baisse des coûts de production avec l'invention des presses mécaniques en Angleterre en 1823 mais aussi le financement de plus en plus important par la régie publicitaire se combinent avec l'accroissement de l'alphabétisation dans les grandes villes pour augmenter le nombre potentiel de lecteurs. (Charle, C., *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Le Seuil, 2004, p. 44-48 et McWilliam, N., « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n°71, 1991, p.20-21).

¹¹⁴ Neil McWilliam signale qu'à peine 5% des 800 critiques d'art recensés sous le Second empire ont écrit plus de quatre comptes-rendus entre 1852 et 1870, et la moitié d'entre eux n'ont été critique qu'une seule fois dans leur carrière (McWilliam, N., *Ibid.*, p. 23).

¹¹⁵ C'est par exemple le cas d'auteurs comme Etienne Delécluze qui relata le Salon dans les colonnes du *Journal des Débats* de 1831 à 1848 ou Fabien Pillet au *Moniteur universel*.

Pourtant, si on assiste à une certaine professionnalisation de ce personnel journalistique, la production critique est loin d'être homogène. Elle doit en effet s'adapter à des formes journalistiques variées (quotidien, revue spécialisée, publication satirique, etc.) correspondant à des publics aux préoccupations diverses (grand public, public masculin ou féminin, public d'amateurs cultivés, professionnels du monde de l'art ; mais aussi en fonction des opinions politiques et religieuses)¹¹⁶. Certains périodiques, comme *La Presse*, *La Revue des Deux-mondes* ou *Le Journal des Débats*, emploient des professionnels compétents, au jugement suffisamment assuré pour observer l'art contemporain et les questions institutionnelles. Dans les années 1840, Théophile Gautier, pour *La Presse*, Etienne Delécluze, pour *Le Journal des Débats*, et Louis Peisse, pour *La Revue des Deux-mondes*, ont tous trois établi un état de l'art de leur époque. Ils ont analysé l'émergence de l'éclectisme et du réalisme, la dévaluation de l'imagination et de l'idéal au profit du *faire vrai* et de *l'effet*, les interrogations sur la formation des artistes, leur mode de reconnaissance et le rôle de la critique dans ce processus, et proposé des solutions aux problèmes socio-économiques du champ artistique – la question du rôle du Salon et de son organisation. En dépit de leur différence de parcours – Peisse, érudit, fondateur du Musée des modèles de l'Ecole des Beaux-arts et partisan d'un éclectisme éclairé ; Delécluze, ancien élève de David et champion du classicisme ; Gautier¹¹⁷, romantique chevelu assagi et défenseur incompris de *l'art pour l'art* – leur pensée synthétique (ou chatoyante dans le cas de Gautier) a souvent permis d'amorcer le débat au sein de la critique.

¹¹⁶ McWilliam, N., *Op. cit.*, p. 19.

¹¹⁷ J'aborderai le cas de Théophile Gautier dans l'analyse détaillée de la réception des *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* de Gérôme.

1.2.1 Louis Peisse : le problème de la destination sociale de l'Art

En trois comptes rendus de Salon – 1841, 1842, 1843 – Louis Peisse développe sa pensée¹¹⁸ sur l'origine de la constitution de l'art actuel dans son essence et dans ses conditions matérielles d'existence.

Pour lui, la décadence de l'art est un constat unanimement partagé, « presque un lieu commun¹¹⁹ ». Les débats ne portent plus que sur les causes et éventuellement sur les moyens d'y remédier. L'analyse de Peisse repose sur un constat historique. Depuis le milieu du XVII^e siècle, on assiste en France à deux phénomènes concomitants – l'affaiblissement du sentiment religieux au sein du peuple et la centralisation du pouvoir politique – qui ont des conséquences funestes sur le développement des arts.

D'un côté, la sécularisation des masses populaires a pour effet de vider l'art de son utilité sociale première, la célébration du culte et l'édification religieuse des croyants par l'image, et par suite d'affaiblir le sentiment esthétique du peuple qui n'éprouve plus le besoin vital d'un contact avec l'art¹²⁰.

De l'autre côté, la centralisation de tous les événements artistiques dans la capitale et la mainmise du pouvoir central (depuis Louis XIV, en passant par Napoléon, jusqu'à la monarchie de Juillet) sur l'organisation administrative des arts, sur les commandes d'art public et les achats d'œuvres ont eu comme conséquences d'habituer les artistes à attendre de l'Etat, à la fois, leur salut financier, mais également leur reconnaissance publique par l'organisation d'expositions de prestige.

Depuis la Révolution, les peintres et statuaires d'Histoire qui ont perdu beaucoup de mécènes traditionnels – l'Eglise et l'aristocratie – se retrouvent débiteurs de l'Etat et sont de fait soumis aux désirs exclusifs du pouvoir : « C'est donc l'état qui fait les frais de l'art ; car qui, sinon lui, pourrait ou voudrait acheter des œuvres qui dépassent les besoins d'un guéridon ou d'une cheminée ? Les banquiers ne sauraient, sous ce rapport, remplacer les grands seigneurs.¹²¹ »

La bourgeoisie n'a en effet ni les moyens financiers, ni les lieux de résidence, ni même la culture nécessaires pour soutenir la production historique (ce que traduit le « pourrait ou

¹¹⁸ Certaines analyses de Peisse sont également présentes dans les discours de d'autres critiques de l'époque, mais les textes de ce dernier ont l'avantage d'être à la fois construits et détaillés (la forme journalistique de *La Revue des Deux-Mondes* permet de développer une pensée sur un temps plus long que les chroniques d'un quotidien).

¹¹⁹ Peisse, L., « Salon de 1841 », *Revue des Deux-mondes*, s.4, t.26, avril-juin 1841, p.5

¹²⁰ *Ibid.*, p.6 :

« Lié par son essence non-seulement au sentiment religieux, mais encore à un ensemble de croyances déterminées, [l'art] ne saurait vivre et subsister hors de cette atmosphère. »

¹²¹ *Ibid.*, p.9

voudrait » employé par Peisse). Quant aux « besoins d'un guéridon ou d'une cheminée », il traduit le hiatus entre une culture aristocratique pour qui l'art est une valeur ancrée dans une longue tradition de mécénat et dont les productions sont porteuses de sens – politique, religieux, métaphorique, intellectuel –, d'où son intérêt pour l'art historique ; et une nouvelle culture bourgeoise, plus pragmatique, considérant les objets artistiques comme des biens de consommation devant répondre à une utilisation précise – la décoration intérieure (le guéridon) ou une mise en valeur sociale (le portrait au-dessus de la cheminée). La constitution de collections artistiques que l'on transmet à ses héritiers de la même manière que des titres de propriété, de noblesse ou des traditions n'a plus sa raison d'être dans une société bourgeoise qui considère l'œuvre d'art comme un investissement, revendu en fonction des aléas financiers, et qui doit suivre le goût du moment.

Il ne reste donc plus que l'Etat pour soutenir une production artistique exigeante encore considérée comme indispensable pour le rayonnement de l'école française, mais sans réelle destination sociale. Les acquéreurs d'œuvres d'art se tournent dorénavant vers des œuvres de formats et d'ambition plus modestes : des portraits, des paysages et surtout des scènes de genre, sentimentales, pittoresques et distrayantes, faites pour émouvoir ou émoustiller, mais non enseigner. Ce type de production se trouve plus en adéquation avec les valeurs d'une bourgeoisie, souvent peu cultivée et à la recherche d'un agréable divertissement, que le grand art historique et ses *exempla virtutis*.

Cette seconde catégorie de production d'œuvres d'art est laissée entre les mains d'une cohorte d'artistes, dont les rangs ne cessent de grossir depuis la libéralisation de leur statut, jetant dans un même tourment les véritables artistes et les praticiens médiocres¹²². En dépit d'une demande en constante augmentation, la production reste bien trop importante et le marché de l'art encore balbutiant ne peut absorber une offre devenue exponentielle en quelques décennies, et seuls les artistes les plus à la mode trouvent des acquéreurs pour leurs œuvres. La multitude attend donc également du gouvernement un soutien financier par le biais d'achats pour les musées, nouveau palais de l'art et caisse de secours déguisée¹²³, car l'art réduit à un

« noble divertissement [...] touche de près, sous le rapport matériel, à ces industries

¹²² Heinich, N., « Attirance vers l'art et paupérisation », *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p.59-64.

¹²³ Peisse, L., *Op.cit.*, p.11-12 :

« Le gouvernement n'achète guère que pour acheter, c'est-à-dire pour épuiser son allocation [...]. L'essentiel est que les artistes travaillent, et dès lors il est naturel que la distribution tende à se faire plutôt d'après les besoins des personnes que d'après le mérite des ouvrages, et que les moins habiles, par conséquent, soient précisément les plus encouragés, parce que les plus malheureux. »

dites de *luxe* qui, ne pouvant se soutenir par elles-mêmes, ont besoin du secours de l'Etat ; car, dans cette phase de son existence, il n'y a plus de Mécènes. [L'art] a besoin alors d'être *protégé, encouragé*, et par la suite *administré*. Aussi le voit-on, à la lettre, figurer au nombre des *services publics*, et, à ce titre, il a un *budget*, des *bureaux* et le reste.¹²⁴ »

En conclusion, la décadence de l'art réside dans sa perte de fonction sociale puisqu'il n'est plus lié ni à la religion, ni à l'expression du pouvoir ; l'art n'étant plus un besoin pour le peuple ni même un moyen d'enseignement, il devient un luxe, un « noble divertissement, un simple raffinement moral destiné aux plaisirs intellectuels de quelques esprits choisis et exercés », de quelques privilégiés¹²⁵. D'élément essentiel à la vie spirituelle d'une nation, il est ramené au rang de fastueux mobilier pour une élite, puis, lorsque même cette élite se détourne de lui, « il vient enfin se réfugier dans les *musées* », asiles et mouiroirs du grand art.

Ce grand art, c'est-à-dire la peinture et la statuaire historiques, sont en effet les premières et principales victimes de ce changement de régime socio-économique de la production artistique car, à la différence des productions artistiques de la peinture de genre, du portrait ou du paysage, elles ne peuvent, par leur taille et leur contenu, remplir des fonctions de décoration intérieure et d'agrément.

Néanmoins, Peisse se montre sévère envers l'Administration des Beaux-arts qui, sous les différents régimes, a pourtant eu l'intelligence de soutenir des artistes engagés dans la rénovation du Grand genre et n'a pas hésité à commander des œuvres importantes à des artistes novateurs, comme Ingres ou Delacroix¹²⁶. À sa décharge, il convient d'ajouter que les choix esthétiques audacieux défendus par l'administration de Vivant Denon sous le Premier empire ou du Comte de Forbin sous la Restauration, ne sont plus guère d'actualité sous le règne de Louis-Philippe¹²⁷, trop soucieux de consensus pour risquer des commandes à des artistes ouvertement novateurs ; quant aux jurys des Salons de la Monarchie de Juillet, leur exécrable réputation se trouve largement justifiée par les refus répétés d'artistes reconnus comme Rousseau, Dupré ou Meissonier.

¹²⁴ *Ibid.*, p.12.

¹²⁵ *Ibid.*, p.6 :

« Resté sans fonctions sociales précises, il est rejeté sur le second plan comme un brillant accessoire. Ce n'est plus un besoin, un instinct impérieux, mais un goût, un luxe, une habitude ; ce n'est plus cette langue universelle que tous entendent, mais un idiome savant réservé à quelques privilégiés »

¹²⁶ Chaudonneret, M.-C., *L'Etat et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p.97-100 et p.151-155.

¹²⁷ Haskell, F., « La fabrique du passé dans la peinture du XIX^e siècle », *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, p.191-194.

Pour Peisse, cette perte de destination sociale de l'Art ne peut qu'aboutir à une vacuité grandissante de la production artistique contemporaine. Sans direction et sans directives, les artistes ne parviennent plus, comme leurs prédécesseurs, à réaliser des œuvres porteuses de sens :

« Aucune œuvre d'art n'est, dans ces temps, un simple produit de la fantaisie individuelle ; aucune n'a son but dernier en elle-même, ni une valeur propre et intrinsèque. Chacune au contraire a une destination déterminée, un but extérieur dont elle n'est que le moyen. Ce n'est pas proprement à titre d'art et par sa seule vertu esthétique que l'art règne si souverainement et si universellement, mais comme expression des idées et des sentiments dont il est le véhicule [...].

D'autres fois, et c'est ce que nous avons vu, il y a peu, l'art parle de se réformer et de renaître. Il prétend rompre avec toutes les traditions et être neuf ; il se croit libre parce que, n'ayant pas de but, il n'a pas de route tracée [...]. Mais on est tout surpris de voir ce fracas révolutionnaire n'aboutir qu'à des combinaisons déjà épuisées ou à des extravagances préméditées, les plus insupportables de toutes.¹²⁸ »

Sous l'Ancien régime – même si Peisse évite soigneusement ce terme, sans doute pour ne pas être enrôlé sous la bannière des légitimistes – la fonction sociale de l'art lui apporte sa nourriture intellectuelle : les productions artistiques découlent de commandes des grands mécènes traditionnels que sont l'Église, le Roi et l'aristocratie, avec des demandes idéologiques précises, des impératifs de thèmes et de motifs à respecter. Les choix esthétiques sont donc soumis à ces exigences : l'artiste détermine ses choix de création dans un carcan rigide qui, loin d'être liberticide, permet au contraire d'approfondir le contenu spirituel et poétique d'une œuvre et de lui donner une direction car les artistes sont rarement armés intellectuellement pour y réussir seuls. La liberté revendiquée par les artistes contemporains et le mythe de la *tabula rasa*, caractéristique des tentatives de réforme radicale, ne sont que des illusions car il est impossible de créer *ex-nihilo* : ne pas savoir pourquoi l'on crée, ni dans quelle lignée on se place ne peut aboutir qu'à une immense vacuité. Peisse se garde malheureusement de donner des exemples et son discours reste théorique. On peut supposer qu'il fustige les prises de position esthétiques radicales, intransigeantes ou utopistes de

¹²⁸ Peisse, L., *Op. cit.*, 1841, p.7-8

groupes comme les Barbus¹²⁹, ou de certains artistes contemporains, comme Dominique Papety¹³⁰, engagés dans une pensée fouriériste et saint-simonienne qu'il qualifie d'« école phalanstérienne ». Mais ses propos laissent également penser qu'il reproche une certaine peinture à la mode uniquement préoccupée par la fantaisie¹³¹ (Diaz de la Pena, Nanteuil, Roqueplan, Verdier, Muller, etc.), défendue par le tenant de *l'art pour l'art* Théophile Gautier dont il critique le « système »¹³².

En 1841, le critique constate que l'époque contemporaine n'offre guère aux artistes de sujets enthousiasmants, sans préciser sa pensée ; mais on peut sans trop se tromper émettre l'hypothèse que Peisse associe ce vide contemporain à l'absence de grandeur politique et religieuse du régime de Louis-Philippe. À l'exception des débuts de la conquête de l'Algérie, la monarchie de Juillet ne s'illustre guère par de hauts faits.

Sans sujet historique digne d'être représenté, les artistes se tournent vers le passé :

« Les artistes, placés dans un milieu ingrat qui ne peut rien donner ni recevoir, s'agitent en efforts impuissants et stériles. Les uns, ne trouvant autour d'eux aucun point d'appui dans l'esprit contemporain, se rejettent par désespoir dans le passé. L'art entre leurs mains fait des pointes dans toutes les directions, il essaie des restaurations, il se fait grec et païen, comme chez nous il y a quarante ans, gothique et catholique, comme aujourd'hui en Allemagne. Mais on sait que les restaurations ne réussissent pas. D'autres, moins préoccupés du but supérieur de l'art que de la

¹²⁹ Levitine, G., *The Dawn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, Londres, University Park/ Pennsylvania state University press, 1978.

Les Barbus vont s'opposer à la rénovation davidienne en adoptant une position doctrinaire primitiviste : jugeant l'art de leur maître déjà décadent, ils vont prôner un retour exclusif à l'art d'avant Phidias et une inspiration exclusive dans les textes anciens d'Homère, d'Ossian et de la Bible. Leurs convictions artistiques s'accompagnent d'une organisation sectaire avec un accoutrement spécifique (ils portaient de longue tunique et la barbe selon leur vision de l'homme antique) et une vie sociale ritualisée. Ils seront fustigés pour leur positionnement esthétique archaïque en faveur d'un retour à « l'enfance de l'art » et l'excentricisme de leur vie sociale.

¹³⁰ Peisse, L., *Op.cit.*, 1843, p.263.

¹³¹ Davenport (N.), « Armand Auguste Deforge, an art dealer in Nineteenth century Paris and "la peinture de fantaisie" », *GBA*, février 1983, p. 81-88.

¹³² Dans la citation du corps de texte, Peisse conteste indirectement les positions de Gautier en faveur d'un art autonome, à la base de « l'art pour l'art » :

« Ce n'est pas proprement à titre d'art et par sa seule vertu esthétique que l'art règne si souverainement et si universellement, mais comme expression des idées et des sentiments dont il est le véhicule [...]. »

On retrouve une critique ouverte des positions de Gautier dans d'autres textes de Peisse :

« La littérature lui apporte bientôt ses subtilités ; on fait la théorie du désordre, on invente le système de *l'art pour l'art*. » (Peisse, L., *Op.cit.*, 1841, p.7).

Gautier semble pourtant ne pas avoir un partisan exclusif de son invention théorique de « l'art pour l'art » (Llyod, R., « Gautier est-il aussi partisan de la doctrine de l'art pour l'art qu'on veut nous le faire croire? », *Bulletin des Etudes parnassiennes*, Lyon, 1984, p.1-13).

pratique, renouvellent non plus des époques, mais des écoles ou même des maîtres. Ils sont ou veulent être flamands, florentins, bolonais, vénitiens ; ils tâchent de ressembler à quelqu'un, à Rubens, à Corrège, à Rembrandt ; la plupart suivent le courant de la mode et du goût dominant, et se soumettent aux exigences de quelque système littéraire, aux fantaisies d'un cercle, d'un individu. Mais comme toutes ces routes ne conduisent à rien de grand, et comme d'ailleurs les facultés esthétiques tendent toujours à une expression plus haute et plus sincère, l'art, dégoûté de ces restaurations de toute pièce et de ces archaïsmes systématiques, se fait éclectique. Pour donner signe d'indépendance, il prend un peu partout, un peu de tout. N'osant plus choisir lui-même, de peur de se tromper, il donne à choisir au public ; il fait un assortiment de tous les goûts, de toutes les manières, de toutes les idées, de tous les lieux et de tous les temps, persuadé probablement que, parmi tant de choses, doit nécessairement se trouver ce que l'on cherche et ce que l'on demande. C'est là à peu près, sauf erreur, ce qui a lieu en ce moment même.¹³³ »

Peisse analyse le néoclassicisme, avec son retour aux grands sujets antiques historiques et son allégeance aux modèles canoniques de la statuaire antique, non comme un mouvement triomphant, rénovateur de l'art français menacé de décadence par le goût pernicieux des Boucher et autre Fragonard, mais comme la vaine tentative de restauration historiciste d'artistes n'ayant pas su s'inspirer de leur époque. Il n'est en cela pas différent de l'art des Nazaréens et de leur restauration chrétienne et gothique, toute aussi vaine et anachronique. La comparaison entre l'école de David et le mouvement nazaréen, et leur condamnation commune, a de quoi surprendre, car alors que le mouvement nazaréen est perçu comme une lubie esthétiquement dangereuse par bon nombre d'artistes et de chroniqueurs français, le néoclassicisme reste associé à la grandeur de l'école française. Pourtant, si ces deux conceptions artistiques mènent inévitablement à l'échec car elles s'opposent au progrès de l'art en le ramenant vers son enfance (la notion d'archaïsme), la suite du discours de Peisse laisse à penser qu'elles demeurent un moindre mal au regard de l'évolution de l'art des années 1840. Les artistes de l'école de David ont su créer un style – voire un système – qui leur être propre, en dépit de sujets rabattus et d'une allégeance à des principes esthétiques anachroniques. Leurs suiveurs n'ont même pas cette créativité et s'enferment dans un historicisme stylistique incohérent, aux références toujours plus étroites (on passe de la restauration du style d'une époque à l'imitation de la manière d'un maître ou d'une école stylistique) et sans autre justification esthétique que de suivre les goûts fluctuants du public. On aboutit à un art d'une grande vacuité ; et de peur d'être eux-mêmes et de déplaire, les

¹³³ *Ibid.*, 1841, p.6-7.

artistes laissent au public la direction de leur pratique.

Peisse, fondateur du Musée des modèles à l'École des Beaux-arts¹³⁴, fait partie des personnalités, aux côtés par exemple de Paul Delaroche¹³⁵, qui souhaitent une évolution de la formation intellectuelle des artistes et une ouverture historique, à la période moderne, des références artistiques enseignées aux étudiants, au lieu de se limiter à quelques exemples canoniques de l'art de l'Antiquité et de la Haute Renaissance. À cet égard, il est un antiacadémique et un éclectique convaincu¹³⁶. Mais, si la connaissance historique des différentes formes artistiques du passé s'avère fondamentale pour créer un art dégagé du dogmatisme académique, il convient néanmoins de ne pas tomber dans les reconstitutions historiques qui n'aboutissent qu'à des formules surannées, sans intérêt pour le progrès de l'art. Le regard porté sur le passé ne doit pas tomber dans une imitation servile et systématique, ni dans l'utilisation d'un répertoire de formes, sinon les œuvres issues de ces *restaurations* ne seront que des images vides de pensée car sans lien avec l'esprit de leur époque. N'ayant pas su se détacher d'une certaine forme de modernité et n'utilisant que de manière superficielle les références iconographiques du passé, elles tombent inévitablement dans le pastiche.

Selon Peisse, le principal écueil de l'historicisme réside dans sa propension à créer des œuvres sans cohérence stylistique, sans parti pris esthétique, suivant au gré les modes éphémères et la versatilité des goûts du public. Ces œuvres sans intelligence ne peuvent atteindre la grandeur nécessaire à toute création digne de ce nom ; incapables d'enseigner ou de moraliser les foules, elles ne peuvent guère être que décoratives.

Peisse défend un éclectisme raisonné et raisonnant. Ses goûts le porte autant vers des œuvres au contenu plus abstrait que vers le travail d'une nouvelle génération d'artistes intéressés par la représentation de la vie quotidienne populaire (il s'enthousiasme pour *La Noce juive* de Delacroix, présentée au Salon de 1841¹³⁷, et considère le genre anecdotique comme fécond et

¹³⁴ Bonnet, A., *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, PUR, 2006, p.56-58.

Pour une étude plus générale sur le rôle de Louis Peisse au Musée des Modèles de l'École des Beaux-arts : Laneyrie-Dagen, N., « Louis Peisse et le Musée des Modèles à l'École des Beaux-arts », *BSHAF*, 1985, p.217-241.

¹³⁵ Bonnet, A., « Une histoire de l'art illustrée : l'Hémicycle de l'École des beaux-arts par Paul Delaroche », *Histoire de l'Art*, Paris, mai 1996, n°33-34, p. 17-30.

¹³⁶ Boime, A., *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, Yale University Press, New Haven and London, 1980, p.32.

¹³⁷ Peisse, L., *Op. cit.*, 1841, p. 28-29 :

« Plaçons-nous d'abord devant cette *Noce juive* si gaie, si vivante, si pleine d'imagination et de mouvement, si piquante d'esprit, si charmante de naïveté, et qui, par l'exquise fraîcheur des tons, la franchise de la touche et l'excellente distribution de la lumière, rappelle et égale presque P. Véronèse. Cette peinture est d'une grande réussite. [...] »

intéressant¹³⁸). Il défend les paysagistes qui, à ses yeux, sont de loin les artistes les plus intéressants¹³⁹. Mais en premier lieu, Il admire le travail d'artistes tel que Charles Gleyre, le maître du petit groupe des néo-grecs, car il a su créer un nouvel idéalisme, éloigné de la froideur néoclassique et plus en adéquation avec l'esprit, romantique, empreint de mysticisme, de son époque. Dans *Le Soir*¹⁴⁰, tableau présenté au Salon de 1843, son imitation subtile des formes antiques lui permet d'accéder à l'invention :

« Le système de composition et d'exécution du tableau de M. Gleyre est visiblement emprunté au goût antique ; c'est une imitation libre et intelligente, qui ne prend dans ses modèles que ce qu'il y a de plus général et de plus abstrait, leur méthode ou, comme on dirait mieux en musique, le mode, le ton, la mesure. Aussi, malgré la ressemblance de cette peinture avec celles qui restent des anciens, elle n'a pas la moindre trace de pastiche.¹⁴¹ »

Malheureusement, Peisse reste évasif sur cette *méthode* qui permettrait aux artistes de ne pas tomber dans le piège de l'imitation stérile ; on pressent que l'équilibre reste précaire. Cette question de l'imitation et du pastiche sera au cœur des débats suscités par le genre néo-grec.

Pour enrayer l'affaiblissement esthétique et intellectuel de la peinture d'histoire, Peisse prône un renouveau de la peinture monumentale ; que la peinture s'associe à l'architecture, retrouve une destination sous « la tutelle de cette sévère et inflexible maîtresse », lui permettant de laisser libre cours à l'imagination dans « cette forte discipline pratique »¹⁴². Les exemples contemporains de décors – *L'Apothéose d'Homère* d'Ingres (fig.9) pour le Louvre (Salon de 1827), *Le Salon du Roi* par Delacroix (1833-1838), *l'Hémicycle de l'Ecole des Beaux-arts* de Delaroche (fig.10) (1837-1841) – prouvent que le talent des grands artistes ne peut trouver « une expression aussi heureuse et aussi complète » que sur les murs des édifices publics¹⁴³ :

« Et son œuvre elle-même, ainsi attachée à l'édifice dont elle fait désormais partie,

¹³⁸ Il apprécie le travail de Decamps et de Meissonier qu'il considère comme les deux grands artistes du Salon de 1842 :

« Cet ordre [le classement des ouvrages] aurait été tout autre, si nous eussions suivi la hiérarchie du talent. Nous aurions eu alors à mettre en tête le nom de quelques artistes que notre plan ne nous fait rencontrer qu'ici et trop tard. Et d'abord M. Decamps. [...] Après M. Decamps, c'est à M. Meissonier que reviennent les seconds honneurs. » (Peisse, L., *Op. cit.*, 1842, p. 122-123)

¹³⁹ Peisse, L., *Op. cit.*, 1841, p. 35 :

« Les paysagistes se multiplient depuis quelques années, et, toutes choses égales d'ailleurs, le paysage est le genre où l'on réussit le mieux. »

¹⁴⁰ HsT, 156,5 cm x 238 cm, Paris, musée du Louvre, inv.10039.

¹⁴¹ Peisse, L., *Op. cit.*, 1843, p.258.

¹⁴² Peisse, L., *Op. cit.*, 1842, p.127.

¹⁴³ *Ibidem*.

dont elle reflète le caractère, dont elle consacre la signification, n'a-t-elle pas une autre signification, une autre influence, une autre valeur artistiques et sociales que telle ou telle toile dont un caprice d'imagination, le hasard, ou, qui pis est, la fantaisie d'un homme ont fourni le sujet, exécutée d'ordinaire sur les exigences du goût régnant, en vue d'une popularité immédiate, et dont la fin dernière est d'aller remplir une place vide dans une galerie, ou même de compléter l'ameublement d'une chambre à coucher ? [...]

Ce n'est certes pas par une rencontre purement fortuite que les trois plus belles créations de notre art contemporain se trouvent être précisément des peintures monumentales, et ce n'est pas davantage par hasard que ces trois ouvrages se trouvent aussi être les chefs-d'œuvre de leurs auteurs.¹⁴⁴ »

Selon Peisse, la peinture monumentale permet à l'artiste de donner du sens à son œuvre, de lui assurer une pérennité historique et d'échapper à la médiocrité de la mode et des goûts du public ; de se dérober aux exigences de la sphère privée, expressions des caprices individuels, pour accéder à l'art public, art de commande exigeant mais qui offre au créateur la possibilité d'approfondir ses études et de développer de véritables programmes esthétiques et intellectuels.

Les artistes décorateurs d'édifices publics se soustraient également au Salon. Seule véritable exposition publique consacrée à l'art, il a vu son rôle se modifier en profondeur en cette première moitié de XIX^e siècle. Peisse considère d'ailleurs que la transformation des conditions socio-économiques de diffusion de la production artistique a accéléré la décadence de l'école française. Afin de ne pas se priver d'une indispensable publicité, les artistes se sentent obligés de produire en fonction du rythme, trop soutenu, des expositions, sans s'interroger sur la destination commerciale de leurs œuvres. Le processus ne peut que mener à une perte de qualité de leurs créations. Le Salon est pourtant un mal nécessaire car il est un des rares lieux où un artiste peut se faire une clientèle et donc espérer réussir à vivre de son art :

« Mais, pour acheter ces produits de l'art, il faut les connaître et les voir ; pour activer la production même, il faut stimuler l'émulation des artistes et leur présenter l'attrait des applaudissements, de la gloire, ou du bruit, qui y ressemble tant ; de là l'institution des expositions publiques, des salons. Les salons ne sont donc pas un usage arbitraire et fortuit d'un temps et d'une nation, mais des résultats nécessaires du rôle de l'art dans la société [...]. Les salons ressemblent un peu aussi, économiquement parlant, à des bazars ou à des foires. Ils sont surtout une scène où

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.128.

l'art vient donner preuve d'existence et se faire voir. Le salon enfin est la chose et le mot le plus forts de ce temps-ci, la *publicité*.¹⁴⁵ »

Que l'on considère le Salon comme un marché (le salon comme bazar) ou une exposition de prestige (le salon comme vitrine de l'école française)¹⁴⁶, il demeure que l'exposition annuelle a le double inconvénient de dérégler la production artistique¹⁴⁷ (les nouveautés arrivant trop vite sur le marché d'une année sur l'autre) et d'abaisser le niveau des œuvres présentées (les artistes voulant absolument être présents tous les ans au Salon, ils ne peuvent proposer au public des œuvres dignes d'intérêt à chaque fois). De plus, pour attirer les regards des visiteurs parmi une multitude d'œuvres¹⁴⁸, les artistes n'hésitent plus à sacrifier la correction et la bienséance au profit d'effets tapageurs et de singularités sans rapport avec les données de l'art¹⁴⁹.

Si le Salon remplit convenablement son rôle commercial en présentant le travail des artistes à des acheteurs potentiels, il ne contrôle ni ne régule la production, entraînant au contraire un nombre excessif d'œuvres réalisées et exposées. Rendre le Salon bisannuel, comme le souhaite Louis Peisse, permettrait sans doute d'améliorer la régulation de l'activité artistique, mais l'excellence est indissociable de grands principes esthétiques, absents depuis longtemps de cet art d'exposition, et qui ne pourront renaître que grâce à un engagement des pouvoirs publics et des artistes en faveur de l'art monumental.

En attendant cette réforme esthétique, il convient de lutter pour que le Salon ne se transforme pas complètement en *boutique* et que la saine émulation ne laisse pas définitivement sa place à l'âpre concurrence entre des artistes qui, ayant renoncé à la gloire, ne cherchent plus que des succès. Pour ne pas aggraver le dérèglement du Salon, le minimum est encore qu'il reste au Louvre, au cœur de cette vénérable institution nationale, et que l'art reste sous le patronage royal et l'administration de l'Etat. Sans ces garanties, « il tombera inévitablement

¹⁴⁵ Peisse, L., *Op.cit.*, 1841, p.10.

¹⁴⁶ Peisse, L., *Op.cit.*, 1842, p.105.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.130 :

« Le salon (...) est, de notre temps, une institution nécessaire [...]. Seulement il peut arriver que, semblable à tant d'autres, elle ne dépasse ou ne fausse son but. Excellente pour mettre le public et les artistes en communication, pour provoquer l'émulation et le travail, en un mot comme moyen de publicité et de concurrence, elle a le grave inconvénient d'activer la production outre mesure, sans la diriger ni la régler. Pour tempérer cet excès d'action, il suffirait peut-être de n'ouvrir le salon que tous les deux ans [...]. »

¹⁴⁸ Les Salons des années 1840 voient le nombre d'œuvres envoyées au jury et exposées, déjà fort important, augmenté progressivement pour culminer avec l'ouverture du Salon libre de 1848 (White, C. et H., *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p.47).

¹⁴⁹ Peisse, L., *Op.cit.*, 1841, p.11.

dans les ressources mesquines et sans dignité du mercantilisme.¹⁵⁰ »

Selon Peisse, le Louvre ne représente pas seulement un lieu prestigieux – le Temple de l'Art – mais également le symbole du patronage royal et de l'engagement de l'Etat dans cette exposition artistique nationale. Mais l'installation du Salon dans le musée est de plus en plus contestée au cours de la Monarchie de Juillet, en raison des problématiques de conservation des collections anciennes masquées près de six mois de l'année par les œuvres contemporaines, et du préjudice pour la mission pédagogique du musée qui ne remplit plus sa fonction de lieu d'étude. Pour que Paris conserve sa première place de capitale culturelle de l'Europe, la nécessité de trouver un autre lieu d'exposition devient évidente pour une partie du milieu artistique.

La contradiction entre le prestige d'un Salon patronné par l'Etat et le Roi, dans un lieu national, et l'aspiration croissante des artistes à exposer librement leur production pour un marché de l'art en plein essor renforce les querelles sur le jury d'admission, le lieu de l'exposition et la question de l'annualisation du Salon. D'un côté, les artistes – et quelques critiques comme Clément de Ris ou, dans une moindre mesure, Théophile Gautier – souhaitent une évolution démocratique du Salon avec un jury plus souple, un lieu plus grand et adapté aux productions contemporaines et une exposition annuelle (voire permanente) ; de l'autre, un certain nombre de critiques, comme Peisse et Delécluze, militent pour un renforcement du prestige de l'exposition menacée de se transformer en foire commerciale et d'entraîner toute l'école française à se conformer uniquement aux goûts du public, nécessairement médiocres.

Les positions respectives de l'Etat, des artistes et des critiques sur les fonctions du Salon créent des tensions jusqu'à l'Exposition Universelle de 1855¹⁵¹, date de l'installation définitive de l'exposition des Beaux-arts au Palais de l'Industrie, lieu incarnant la modernité de la ville Haussmanienne¹⁵².

L'école française doit retrouver une assise plus saine : refuser de s'inféoder au succès populaire et éphémère, tenter d'échapper à la mode des restaurations historiques ou stylistiques stériles et imitatives, enfin ne pas céder aux facilités d'une certaine peinture romantique et sortir de l'académisme pédant et suranné.

La peinture historique n'offre guère de bons exemples. Entre autres, Peisse critique Delacroix pour ce qu'il considère comme « la prédominance exclusive de l'élément pittoresque¹⁵³ » ;

¹⁵⁰ Peisse, L., *Op.cit.*, 1843, p.105.

¹⁵¹ Après une brève installation de l'Exposition nationale aux Tuileries puis au Palais-National sous la Seconde république.

¹⁵² Kearns, J., « Pas de Salon sans Louvre ? L'exposition quitte le musée en 1848 », dans Kearns, J. et Vaisse, P. (éd.), « *Ce Salon à quoi tout ce ramène* ». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Peter Lang éd., 2010, p.46-51.

¹⁵³ Peisse, L., *Op.cit.*, 1841, p.16.

fustige la laideur des nudités de Muller qui n'a pas su regarder la réalité par le prisme de l'art l'art¹⁵⁴ ; regrette que la peinture religieuse ne parvienne guère à sortir de la banalité, du pédantisme académique, de la prétention impuissante et du pastiche¹⁵⁵ ; en laissant de côté les portraits, rarement au-dessus de la médiocrité¹⁵⁶. Finalement, les bons tableaux se rencontrent parmi les scènes de genre et surtout dans le paysage qui « est le genre où l'on réussit le mieux¹⁵⁷ ». La hiérarchie des genres ne correspond plus à celles des talents¹⁵⁸. Quant au succès populaire d'une œuvre, il est souvent inversement proportionnel à ses qualités¹⁵⁹. Selon Peisse, la seule voie envisageable pour accéder au grand art est de trouver un idéalisme savamment équilibré entre la recherche d'un bon sujet et son traitement, entre invention et imitation de la nature, sans se perdre dans un excès de fantaisie et sans adhérer à une réalité trop triviale et trop laide :

« En fait, il y a simultanément et toujours de l'imitation matérielle, de l'imagination, de l'invention, de l'idéal, dans toute représentation de l'art. On ne peut pas plus copier littéralement la nature que l'inventer. L'artiste y met toujours beaucoup du sien, et c'est avant tout son propre sentiment qu'il nous montre, plutôt que les

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.23 :

« La peinture admet le nu, mais non les nudités. Or, ce sont des nudités que nous montre M. Muller, et, qui pis est, des nudités laides. Il est pourtant de rigueur stricte que les femmes nues, surtout si ce sont des courtisanes, soient belles ; l'art doit s'interposer entre l'œil et la réalité. Or, ici, cet art n'est ni assez délicat, ni assez brillant, ni assez fin, ni assez poétique, pour remplir cet office. »

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.28 :

« Telles sont les quatre directions [pure tradition classique française ; l'indépendance et l'invention ; sorte de classicisme moderne un peu moins insipide que l'ancien ; reproduction de la manière de quelque maître célèbre] entre lesquelles se débat la peinture religieuse. On serait fort embarrassé de choisir ; car comment choisir entre la banalité et le pédantisme académique, entre la prétention impuissante et le pastiche ? Laissons donc ces honorables peintures rejoindre en paix leurs aînées dans l'oubli, et passons à d'autres. »

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.42 :

« Il est presque impossible qu'un talent d'un ordre un peu élevé puisse se circonscrire dans une sphère aussi bornée que l'art du portrait, et se soumettre aux habitudes que son exercice suppose. L'exploitation de ce genre étant ainsi, en général, forcément dévolue à la médiocrité, il est tout simple qu'il n'en sorte pas beaucoup de chefs-d'œuvre. [...] Ainsi, d'une part, l'art spécial du portrait ne convient qu'aux talens insuffisants ou avortés, et d'autre part sa pratique exclusive corrompt inévitablement même les talens forts ; et c'est ce qui explique ces trois choses : l'oubli profond où sont tombés presque tous les portraitistes, l'infériorité absolue et relative de leurs productions comme œuvre d'art, et enfin la supériorité marquée, sous ce même rapport, des portraits exécutés par les peintres non spéciaux. »

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.35.

¹⁵⁸ Peisse, L., *Op.cit.*, 1842, p.122.

¹⁵⁹ Peisse, L., *Op.cit.*, 1843, p. 260 :

« En général, la vogue et la popularité universelle sont un préjugé assez peu favorable du mérite d'un ouvrage d'art. ce n'est pas qu'elles s'attachent d'ordinaire à des productions tout-à-fait sans valeur, mais il est encore plus certain qu'elles ne s'attachent jamais aux œuvres véritablement supérieures. »

choses même. [...]

Pas plus dans le paysage qu'ailleurs, la peinture n'est un simple miroir qui réfléchit les objets ; et, si, c'était un miroir, elle ne serait plus de l'art. [...] Il y a autant de natures que de peintres, bien qu'ils puisent tous à la même source.¹⁶⁰ »

Mais c'est une recette hasardeuse et aussi la voie la moins populaire car le public n'a pas les ressources artistiques et intellectuelles nécessaires pour comprendre des œuvres exigeantes ; il n'y a que la critique pour apprécier ce type d'œuvres :

« Le public ne demande guère dans la peinture que ce qu'il va chercher au théâtre, des émotions. [...] Il ne voit dans un tableau que la chose représentée (...) ; et, pour que la représentation excite sa curiosité et son intérêt, il faut, sous le rapport moral, qu'elle soit empruntée à une région moyenne d'idées et de sentiments communs à tous l'humanité, ou bien, sous le rapport matériel, qu'elle ait l'attrait d'une imitation suffisamment exacte pour frapper les yeux. La ressource la plus sûre pour le succès populaire d'une peinture est l'élément dramatique, pourvu toutefois que ce dramatique n'offre que des situations morales dont la vie offre des exemples familiers à tous, et n'exprime que des passions et des sentiments peu compliqués.¹⁶¹ »

Les ingrédients du succès populaire décrits par Peisse – le sentimentalisme et le piquant d'un sujet, l'intrusion du quotidien dans l'art, l'imitation toujours plus exacte de la réalité et surtout la référence au théâtre – constituent les éléments du débat critique des années 1840-1850. Or, toutes ces caractéristiques appartiennent à la scène de genre. Celle-ci envahit progressivement tous les sujets, historiques et contemporains, et embrasse tous les styles. Depuis les premiers succès des peintres *troubadour*, la peinture de genre n'a cessé de gagner du terrain sur l'Histoire. Avec l'apparition pendant la période romantique de la catégorie intermédiaire du genre historique, le passé s'est fait plus familier, marchant dans les pas de la nouvelle science historique des frères Thierry ou de Michelet, avec le désir de faire renaître la vie quotidienne de nos ancêtres. Le discours de Peisse laisse penser que ses reproches visent la peinture de Delaroche qui a mis au point cette théâtralisation de l'anecdote historique, en relation avec le théâtre et le genre nouveau du roman, et dont les leçons restent prédominantes au début de la décennie 1840¹⁶².

¹⁶⁰ Peisse, L., *Op.cit.*, 1842, p.233-234.

¹⁶¹ Peisse, L., *Op.cit.*, 1843, p. 260.

¹⁶² Bann, S., « Une nouvelle vision de l'Histoire », *Paul Delaroche, Un Peintre dans l'Histoire*, cat. expo., Nantes, Musée des Beaux-arts/ Montpellier, Musée Fabre, 1999, p. 37-68.

Cf. infra *Paul Delaroche : un maître libéral et anti-académique*

Si, au tournant des années 1840, on ne compte plus les sujets médiévaux et modernistes parmi les œuvres de genre historique, l'Antiquité appartient toujours à la grande histoire. L'invention de la peinture de genre à l'antique par les peintres néo-grecs va constituer un des derniers élargissements chronologiques du genre historique, remettant ainsi en question la conception classique de l'Antiquité gréco-romaine.

Finalement, en dépit de son discours méprisant pour les œuvres soumises aux goûts mesquins du public, certains ouvrages de cette catégorie intermédiaire entre genre et histoire trouvent grâce aux yeux du critique, telles que les reconstitutions miniaturistes de la vie quotidienne du XVII^e siècle de Meissonier dont « le talent de l'observation¹⁶³ » vient soutenir les qualités d'invention.

L'incursion du genre dans la peinture d'histoire pose ainsi la question du rapport à la réalité, de l'épineux problème du *faire vrai* et du délicat équilibre entre imitation et invention. Ces difficultés vont susciter de multiples controverses au tournant des années 1850 et se cristalliser dans les débats suscités par la production de ce que la critique nommera « l'école réaliste » au tournant des années 1850¹⁶⁴, à laquelle on ne tardera pas à opposer les jeunes artistes néo-grecs.

¹⁶³ Peisse, L., *Op.cit.*, 1843, p. 275.

¹⁶⁴ Le Nouène, P., « Réception des œuvres des artistes de l'«école réaliste» antérieure à 1848 », *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, cat. expo., Chartres, Musée des Beaux-arts, 1983, p.34-57. Le terme de « réaliste » est employé pour la première fois en 1844 par Gautier à propos des scènes bretonnantes d'Adolphe Leleux (Gautier, T., « Salon de 1844 », *La Presse*, mars 1844).

1.2.2 Etienne Delécluze : imitation et invention dans l'art contemporain

Peintre formé dans l'atelier de David et quelque peu nostalgique de la grandeur passée des Salons de l'Empire et des luttes de la bataille romantique, le critique Etienne Delécluze se montre l'un des plus inquiets face à l'évolution de l'art contemporain et de ses conditions socio-économiques. Il partage avec Louis Peisse les grandes lignes de son analyse sur la destination sociale de l'art et la vacuité d'une large partie de la production artistique, même dans les grands genres, et espère à chaque Salon l'apparition d'un chef-d'œuvre¹⁶⁵. Il se montre ainsi particulièrement acerbe envers les ouvrages de peinture religieuse devenue une sorte de mode dans les années 1840, mais médiocrement réalisés et dans une absence totale de sentiment religieux¹⁶⁶ ; alors qu'il reconnaît les mérites artistiques de nombre de compositions anecdotiques et pittoresques, voire réalistes, comme celles de Robert-Fleury, de Meissonier¹⁶⁷ ou d'Adolphe Leleux et de Jules Breton. Par ailleurs, il reconnaît que le paysage est « le genre traité aujourd'hui avec le plus de supériorité en France¹⁶⁸ » ; il admire les œuvres de Cabat et Corot, bien qu'il critique la tendance au maniérisme que l'on constate généralement dans les paysages contemporains¹⁶⁹.

Il s'inquiète, lui aussi, de la transformation du Salon en « bazar » et de la soumission grandissante des artistes et de leurs productions au goût du public et aux exigences du marché

¹⁶⁵ Delécluze, E., « Salon de 1844 », *Le Journal des Débats*, 2 mai 1844, p. 1 :

« En approchant du Louvre, il n'y a pas un de nous qui ne dise et qui n'ait le droit de supposer, que peut-être, cette année, il y aura *un chef-d'œuvre* ! et en parcourant tumultueusement les salons et les galeries, on ne voit rien de ce que l'on regarde, parce que c'est *un chef-d'œuvre* que l'on cherche. »

¹⁶⁶ Delécluze, E., *Op. cit.*, 15 mars 1844, p.2 et 21 mars 1844, p.2 :

« Il ne faut pas s'y tromper, cette espère de fureur avec laquelle tous les peintres, quelles que soient leurs dispositions natives, se mettent à traiter des sujets sacrés, *pour obtenir une chapelle à peindre*, n'est pas la preuve que les études aient pris une direction plus ferme et plus sérieuse. »

« Au surplus, je ne sais par quelle fatalité tout, jusqu'aux choses les plus sérieuses, subit dans notre France le joug de la mode. [...] Enfin c'est le tour des Samaritains, des Samaritaines, et de tout ce qui s'ensuit ; et aujourd'hui, comme aux phases antérieures de l'art que je viens de signaler [la mode des Grecs, puis Lord Byron et le Moyen âge], pour quelques productions recommandables dans le genre momentanément en faveur, il faut voir passer annuellement des nuées pâles et vides de tableaux de sainteté qui, pour le dire en passant, risquent de verser le dégoût et l'ennui sur ce que l'on s'efforce de faire valoir. »

¹⁶⁷ Delécluze, E., « Salon de 1840 », *Le Journal des Débats*, 19 mars 1840, p.1 :

« Naturel parfait, composition pittoresque, vérité et habileté exquises dans l'exécution, telles sont les qualités de ce petit chef-d'œuvre [*Le Liseur* de Meissonier]. »

¹⁶⁸ Delécluze, E., *Op. cit.*, 2 avril 1844, p.1.

¹⁶⁹ Delécluze, E., *Op. cit.*, 19 mars 1840, p.2.

de l'art¹⁷⁰ ; mais surtout il s'alarme de la diffusion grandissante des techniques de l'art et des secrets d'atelier dans le grand public, menaçant l'aura de l'Artiste :

« En multipliant les Expositions, en initiant le public d'une manière indiscreète aux secrets des arts, on émousse la curiosité et le goût des spectateurs, et l'on diminue la puissance des artistes. Cette double disposition ne se fait que trop sentir déjà, et si l'on continue à les augmenter encore, je crains bien que le temps ne soit pas loin où l'on regardera les tableaux et les statues avec la même indifférence que les *affiches monstres*. C'est une science plus importante que l'on ne le croit communément, que de régler avec discrétion, que de ménager les récréations nobles et salutaires dont les peuples ont besoin.¹⁷¹ »

Cette diffusion générale n'est que le corollaire du perfectionnement matériel de la pratique artistique : Delécluze s'étonne à chaque Salon de « la facilité presque fabuleuse¹⁷² » de production des artistes et de la qualité de leur savoir-faire. Pourtant, ces indéniables mérites techniques s'accompagnent à ses yeux d'une paresse intellectuelle des artistes et enracinent dans l'esprit du public l'idée qu'une bonne exécution est la vertu la plus importante d'une œuvre d'art. Le mérite technique auréole dorénavant la médiocrité intellectuelle d'un verni de qualité ; l'exécution devient le diapason pour juger une œuvre, prenant ainsi la place de l'élévation et du sentiment :

« Aujourd'hui, grâce à la diffusion de l'enseignement, la pratique des arts est devenue plus facile à acquérir, sans que pour cela les idées des hommes d'une intelligence naturellement médiocre aient pu s'élever. [...] la médiocrité matériellement savante, les gens (...) qui *brossent* des tableaux comme on vernit des bottes, usent et blasent annuellement la portion de goût et d'attention que le public peut raisonnablement consacrer aux œuvres d'art. »¹⁷³

Cette question du savoir-faire qui en se perfectionnant tend à substituer le praticien à l'artiste, le technicien au poète interroge les tensions manifestes entre imitation et invention dans ce contexte de bouleversements socio-économiques de la sphère artistique, mais également scientifiques et techniques.

¹⁷⁰ Delécluze, E., « Ouverture du Salon de 1840 », *Le Journal des Débats*, 5 mars 1840, p.1 :

« la fréquence des expositions n'est profitable qu'au commerce de la peinture, qu'elle multiplie annuellement et d'une manière exorbitante le nombre des artistes médiocres et traitant des genres subalternes [...]. »

¹⁷¹ *Ibid.*, p.2.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Delécluze, E., *Op. cit.*, 30 avril 1840, p.2.

Pour Delécluze, l'accélération des techniques de reproduction des images, de l'invention de la lithographie à celle, révolutionnaire, de la photographie modifie en profondeur le rapport de l'art à la mimesis et doit amener à s'interroger sur les visées de l'art et le rôle de l'artiste :

« La lithographie a mis le crayon à la main à tout le monde en France ; l'horizon circulaire et continu du Panorama est une invention de notre temps, qui a déterminé une véritable révolution dans l'art de la peinture en rendant l'œil plus exigeant que jamais sur l'illusion matérielle ; et enfin, le daguerréotype, qui dernièrement a mis tout le monde à même de comparer les représentations copiées à vue d'œil avec celles qui viennent s'imprimer sur le métal, a porté tout à coup l'appréciation que le public peut faire de la copie d'un objet ou d'un être à un degré beaucoup plus élevé qu'on ne le pense.¹⁷⁴ »

Lithographie, panorama, daguerréotype : trois techniques très appréciées du public et dont la large diffusion n'est pas sans conséquence sur ses exigences et ses goûts.

Par sa capacité à reproduire en grande quantité des dessins, la lithographie a favorisé le développement de l'illustration et du dessin de mœurs croqué « sur le vif ». Se crée alors une nouvelle catégorie d'artistes : les dessinateurs-lithographes¹⁷⁵, souvent caricaturistes, qui diffusent leurs créations dans la presse illustrée et dans des albums. Cette forme d'art, plus accessible au grand public, devient rapidement populaire et certains de ces praticiens aussi célèbres que des artistes du Salon (à l'image de Nicolas-Toussaint Charlet ou d'Honoré Daumier), générant une nouvelle confusion dans une hiérarchie des genres déjà mise à mal par le romantisme. De plus, vantée pour sa simplicité d'exécution, la lithographie produit sur le public une impression de facilité, presque de fluidité du travail artistique, réduit à l'unique geste créateur du dessinateur sur la pierre lithographique, qui s'oppose au long labeur du graveur sur bois ou cuivre ; puis à l'apparition d'un dessin sur une feuille, par simple encrage et presse de la pierre, geste pouvant être répété à volonté et avec rapidité, sans perte de qualité. L'entrée de cette technique dans le domaine des arts graphiques et l'attrait qu'elle exerça rapidement sur les artistes romantiques, tels Géricault ou Delacroix, séduits par une innovation technique permettant de conserver la fraîcheur d'un dessin, participa au changement d'attitude du public envers la création artistique, en désolidarisant la qualité

¹⁷⁴ Delécluze, E., « Exposition de 1842. Troisième article », *Le Journal des Débats*, 25 mars 1842, p.1.

¹⁷⁵ Sur la lithographie, voir le catalogue de l'exposition Chappey, F. sd, *De Géricault à Delacroix. Knecht et l'invention de la lithographie, 1800-1830*, cat. expo., L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq, Paris, Somogy, 2005 ; et celui de Foucart, B., Jagot, H. sd, *Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845). Aux origines de la légende napoléonienne*, cat. expo., La Roche-sur-Yon, Musée municipal/ Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul Marmottan, Paris, éd. Bernard Giovanangeli, 2008. Se reporter à leurs bibliographies pour les publications les plus récentes.

d'une œuvre du long processus d'élaboration et de réalisation.

Le panorama¹⁷⁶, spectacle populaire de l'époque, métamorphose l'art en spectacle illusionniste par le réalisme toujours plus grand des paysages et des atmosphères offerts aux regards des spectateurs que l'on immerge au cœur du tableau. Le goût prononcé du public pour le théâtre allié à l'intérêt grandissant pour le paysage pittoresque et la reconstitution historique, qui font le succès du panorama, assoient l'importance de l'effet produit par une œuvre pour susciter l'attention, souvent au détriment de la profondeur du contenu. L'étonnement, la curiosité, l'amusement guident dorénavant les choix des visiteurs du Salon pour élire les œuvres dignes d'intérêt¹⁷⁷ ; on est loin du rôle moralisateur de l'Art sur les foules.

Une étape dans la recréation de l'illusion est même franchie avec l'invention par Daguerre en 1834 du Diorama (qui n'a plus grand'chose à voir avec le panorama). Cette technique qui repose sur la transparence de la toile de lin, la complémentarité des couleurs et les variations d'éclairage permet de créer l'illusion d'une transformation dans le tableau – en passant, par exemple, d'un paysage en plein jour au même paysage de nuit – avec des effets particulièrement spectaculaires, applaudis par la critique et le public, créant l'illusion de la vie sur la surface peinte :

« Nous avons tout à la fois un tableau admirablement bien peint, dont l'ensemble et les détails sont d'une rigoureuse exactitude, d'une illusion parfaite ; et puis nous avons une scène animée, la solennité d'une messe de minuit avec la foule, absente il n'y a qu'un moment [...]. Tout est peint sur la même toile ; la lumière qui éclaire le tableau est seule mobile.¹⁷⁸ »

Illusion parfaite : voilà la grande affaire qui séduit les Parisiens. Cette recherche d'un moyen de fixer dans une image le monde réel, de créer l'impression d'avoir réussi à capturer un morceau de réalité sur une surface en deux dimensions va animer Daguerre dans ses recherches chimiques et optiques qui mènent en 1839 à la présentation à l'Académie des sciences du daguerréotype¹⁷⁹.

Cette invention va rapidement se révéler à double tranchant pour l'art et les artistes. En tant que reproduction fidèle – servile – du réel, il développe chez le public une capacité toujours plus grande à juger de la qualité mimétique d'un ouvrage. Cette capacité du daguerréotype

¹⁷⁶ Comment, B., *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, éd. Adam Biro, 1993.

¹⁷⁷ Delécluze, E., « Exposition de 1843 », *Le Journal des Débats*, 1^{er} avril 1843, p.1 : « Aujourd'hui le public qui fréquente le Salon est descendu à la distraction. »

¹⁷⁸ Article d'un critique anonyme de *L'Artiste*, cité dans Comment, B., *Op. cit.*, p.32.

¹⁷⁹ Brunet, F., « Inventions : le moment Daguerre », *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p.27-81.

met en danger les genres dont la principale qualité réside justement dans la fidélité de reproduction de la nature : le portrait, le paysage *réaliste* mais également une certaine forme de scène de genre, car les praticiens de ces genres « n’obtiennent qu’avec lenteur et d’une manière incomplète, ce que donne déjà le daguerréotype dans une rare perfection, et ce qu’il reproduira probablement, d’ici à quelques années, d’une manière bien plus extraordinaire encore.¹⁸⁰ »

Pour survivre à la ruine complète de leur activité, ces praticiens doivent soit abandonner leur activité¹⁸¹, soit la renouveler en substituant l’imitation servile de la nature à la profondeur du sentiment et de la pensée¹⁸². Pour Delécluze, cette intrusion du daguerréotype dans la vie artistique peut être l’occasion de distinguer le *copiste* du *poète*, le *praticien* de l’*artiste* et de remplacer l’idée et le tempérament au cœur des recherches artistiques :

« À ce compte le daguerréotype aurait l’immense avantage de devenir un instrument, au moyen duquel on pourrait distinguer nettement les ouvrages dans lesquels *l’homme* se constitue volontairement machine afin de recevoir l’impression matérielle des objets, de ceux où *l’artiste* imprègne au contraire les objets qu’il voit des rayons de son âme [...].¹⁸³ »

L’argumentation du critique établit que l’*imitation* et la perfection technique de réalisation d’un ouvrage ne peuvent désormais être les seuls critères pour distinguer une véritable œuvre d’art d’une belle image puisqu’ils sont partagés par tous et que le daguerréotype est devenu un diapason efficace pour juger de la ressemblance entre une représentation et le réel. L’art réside alors dans les qualités d’*invention* de l’artiste, dans sa vision particulière – son imaginaire personnel – la pertinence de ses idées et l’authenticité de ses sentiments :

« Cependant on trouverait au Salon plus d’un ouvrage où cette qualité matérielle

¹⁸⁰ Delécluze, E., *Op. cit.*, 25 mars 1842, p.1.

¹⁸¹ L’invention du daguerréotype va en effet provoquer la quasi disparition d’un certain nombre de pratiques telle que la peinture sur miniature, obligeant un certain nombre de ses praticiens à se reconverter en daguerréotypiste. C’est par exemple le cas de Jean-Baptiste Sabatier-Blot (1801-1881) qui abandonna son premier métier de miniaturiste pour ouvrir un atelier de daguerréotype et que l’on considère aujourd’hui comme un des plus remarquables daguerréotypistes de son époque.

¹⁸² Delécluze encourage les portraitistes à se servir du daguerréotype pour mettre en avant la qualité de leurs réalisations sur l’image mécanique :

« Depuis qu’on obtient instantanément de si belles épreuves avec le daguerréotype, les portraitistes ont beau jeu pour étudier leur art. cet instrument prouve qu’il y a des gens qui ne se ressemblent pas tous les jours ; qu’un peintre peut être exact sans être vrai ; et qu’enfin, pour faire un bon portrait, il ne suffit pas de copier fidèlement ce que l’on voit dans le moment, mais de reproduire, avec le secours de l’art, l’harmonie qui s’établit entre les différentes parties de la figure et du corps de la personne que l’on peint, en raison de son tempérament, de son caractère et de la tournure de son esprit. »

(Delécluze, E., *Op. cit.*, 20 avril 1843, p.2)

¹⁸³ Delécluze, E., *Op. cit.*, 25 mars 1842, p.1.

serait également remarquable ; mais ce qui fait valoir ce mérite dans l'œuvre de l'artiste défunt [*Le Repos en Egypte* de Bouchot], ce qui lui donne tant de valeur et de charme, c'est l'idée qui l'a mis en œuvre, c'est le sentiment profond dont le peintre était animé lorsque sa main conduisait son pinceau. Voilà ce que le daguerréotype, si parfait qu'il devienne, ne donnera jamais ; voilà ce que l'artiste seul peut produire.¹⁸⁴ »

Pour Delécluze, le véritable artiste doit trouver le difficile point d'équilibre entre *imitation* et *invention*, ce qui lui permettra de se tenir éloigné tant des débordements d'imagination d'un art fantaisiste, héritier du romantisme, que d'une copie servile – daguerréotypique – de la nature :

« L'abus de sens poétique et la rigoureuse exactitude du daguerréotype sont le Charybde et le Scylla entre lesquels les peintres auront désormais toutes les peines du monde à passer.¹⁸⁵ »

Pourtant, en 1842, Delécluze se montre assez optimiste sur le devenir de l'art après le daguerréotype en y voyant un moyen de remettre l'élévation des idées et les qualités d'invention au cœur des préoccupations des véritables artistes, et ce, en dépit de l'inquiétude sourde qui transparaît dans son discours sur la possibilité (probabilité ?) que le daguerréotype devienne un nouveau standard. Le combat du critique est à l'époque ailleurs, contre la cohorte des adeptes de la fantaisie et des admirateurs de l'art débauché du XVIII^e siècle¹⁸⁶, honni par ce tenant du classicisme davidien.

En cela, il rejoint la position de Paul Delaroche à qui François Arago avait demandé un rapport sur l'utilité du daguerréotype dans le champ des Beaux-arts. Pour le peintre, très intéressé par cette nouvelle invention, le daguerréotype peut devenir un document de référence pour les artistes et être d'une très grande utilité dans le travail préparatoire¹⁸⁷ ; mais il s'interroge aussi

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.2.

¹⁸⁵ Delécluze, E., *Op. cit.*, 28-29 mars 1842.

¹⁸⁶ Delécluze, E., *Op. cit.*, 15 mars 1844, p.1 :

« la mode, dis-je, nous fera retomber forcément dans les enlèvements d'Europe et dans les Diane au bain. En effet, la transition est déjà préparée : depuis trois ou quatre ans, la mythologie de boudoir a repris faveur avec les compositions gracieusement lubriques de Bouché (*sic.*) »

Sur cette question du néo-XVIII^e, voir Bigorne, R., *Mémoires du XVIII^e siècle*, cat. Expo. Musée Goupil, Bordeaux, 1998.

¹⁸⁷ Note de Paul Delaroche à Arago sur le daguerréotype, publiée dans *Le Bulletin de la SFP*, n°4, avril 1930, p.114-118, citée dans Roubert, P.-L. :

« Les caprices de la norme », *Etudes photographiques*, n°10, novembre 2001, note 15. « Le peintre trouvera donc dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps et de peine et d'une manière bien moins parfaite quel

subrepticement sur les nouvelles conditions de représentation exigées par la comparaison imposée par le daguerréotype :

« Lorsque ce moyen sera connu il ne sera plus permis de publier des vues inexactes, car il sera bien facile alors d’obtenir en quelques instants l’image la plus précise d’un endroit quelconque.¹⁸⁸ »

La neutralité du discours d’Arago lors de la présentation du daguerréotype – outil scientifique et ne cherchant nullement à concurrencer l’art – est loin de tranquilliser les esprits soucieux de la prégnance grandissante du *faire* sur l’idée dans les productions artistiques ; mais dans les années 1840, l’utilisation du daguerréotype comme outil de recherche est jugée tout à fait acceptable, tant qu’il reste à sa place de conseiller et non de modèle, et que l’artiste continue d’idéaler le réel.

Mais son optimisme sur l’avenir de la peinture au temps de la photographie va s’assombrir dès la fin de la décennie avec l’entrée au Salon de l’école réaliste et surtout avec le tournant du Salon de 1850-1851 où est exposé *L’Enterrement à Ornans* de Gustave Courbet, tableau vilipendé par Delécluze¹⁸⁹. À partir de cette exposition, Courbet va cristalliser le débat sur le modèle photographique dans l’élaboration du réalisme radical¹⁹⁰, avant de voir cette question s’élargir à toutes les formes de réalisme au milieu du siècle¹⁹¹.

Comme bon nombre de ses confrères défenseurs du Beau idéal, Delécluze va placer une partie de ses espoirs de reconquête du classicisme contre le réalisme et le néo-rococo dans la jeune école néo-grecque, à la suite de la présentation des *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* de Gérôme en 1847, vision chaste, aimable et respectueuse de l’Antiquité.

Parallèlement à la création d’une *école réaliste* par la critique, le regroupement par les chroniqueurs du Salon, dont Delécluze, d’un certain nombre d’artistes sous l’étiquette *néo-grecque* est une tentative pour lutter contre la « macédoine pittoresque¹⁹² » qui rend

que fût d’ailleurs son talent. »

Voir également Bann, S., *Paul Delaroche, History Painter*, Londres, Reaktion Books, 1997, p. 264-265.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Font-Réaulx, D., « Les ambiguïtés du réalisme pictural de Gustave Courbet », Paris, RMN, cat. expo., 2007, p.31-43.

¹⁹⁰ Roubert, J.-L., *L’image sans qualités. Les Beaux-arts et la critique à l’épreuve de la critique d’art, 1839-1859*, éd. Monum, 2006.

¹⁹¹ Voir *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, cat. expo., Chartres, Musée des Beaux-arts, 1983.

¹⁹² Delécluze, E., « Salon de 1846 », *Le Journal des Débats*, 12 avril 1846, p.1 :

« Au milieu de cette mascarade artistique si habilement combinée et mise en jeu, j’avoue qu’il m’est bien difficile de démêler les œuvres faites sincèrement et avec spontanéité ; car ceux même qui les ont produites ne sont pas parfaitement sûrs de leur conscience. [...] Pour donner une idée de cette

complètement incohérente la lecture de l'exposition. Par ce processus, la critique recrée les conditions d'un débat artistique, devenu inexistant depuis le retrait des expositions publiques des célébrités de la période romantique¹⁹³.

Delécluze se garde pourtant d'employer le terme d'« éclectisme », peut-être pour ne pas associer la philosophie de Victor Cousin à un tel dévoiement de l'école française, tout du moins pour ne pas qualifier ce qu'il considère comme une anarchie et une cacophonie stylistique innommable. Loin d'être convaincu par les vertus d'un élargissement des références artistiques canoniques (l'Antiquité de Quatremère de Quincy reste son diapason), il fustige l'incessante succession¹⁹⁴ des modes qui se succèdent au Salon par la faute du public et surtout du goût pernicieux des commanditaires qui, par leur pouvoir d'achat, sont devenus les véritables juges de l'art :

« Depuis quelques années, les artistes, par la nature variée de leurs travaux, semblent célébrer cette évolution séculaire du goût et de la mode. Tous les principes, toutes les doctrines, toutes les manières mêmes sont adoptés et mis en pratique ; et de son côté le public s'en arrange on ne peut plus facilement. Chaque peintre élève un temple à part, façonne une idole particulière qui est adorée par une fraction de la société, et au milieu de ces cultes disparates on vit en paix et sans se moquer les uns des autres, parce que, dans les objets d'art, on ne cherche plus qu'une occasion de se distraire, et que ce sont les amateurs payant qui deviennent les juges en dernier ressort.¹⁹⁵ »

L'art n'est plus un enjeu de société, l'artiste ne tente plus de s'adresser au peuple tout entier, l'école française ne sert plus la représentation nationale et l'artiste ne crée plus pour

macédoine pittoresque, je passerai en revue quelques ouvrages distingués, mais de genres disparates, tels qu'ils se présentent lorsque l'œil obéit instinctivement aux appels que lui font les tableaux placés au Louvre. »

¹⁹³ Delécluze, E., *Op. cit.*, 2 avril 1844, p.1 :

« Depuis quatre ans environ que la plus grande partie des peintres qui tiennent le premier rang dans notre Ecole ont cessé d'exposer régulièrement au Louvre, et que ce lieu d'exposition a été plus particulièrement envahi par ceux qui commencent, le Salon, au lieu d'être, comme autrefois, une arène purement glorieuse, a dégénéré tant soit peu en se transformant en salle d'*exhibition*. On comprend que quand s'établissait une lutte entre des artistes faits et déjà célèbres, l'intérêt du public se portait sur cette lutte même, en sorte que tout ce qu'il y a de matériel dans les efforts que tentent les élèves qui désirent se faire connaître, demeurait inaperçu, et que la critique s'occupait avant tout de faire ressortir comparativement les qualités et les défauts des artistes dont le talent était connu du public. »

¹⁹⁴ Delécluze, E., *Op. cit.*, 15 mars 1843, p.1 :

« Je n'y puis rien : tout devient si nombreux, tous les mouvements de l'esprit et des corps s'accroissent à un tel point ; les volontés, les passions et les espérances se croisent et se combinent avec une rapidité si exorbitante, qu'il est impossible de tenir compte de ce que l'on voit et de ce que l'on sent pendant le défilé de cette ronde de sabbat qui tourbillonne sans cesse tout autour de nous. »

¹⁹⁵ Delécluze, E., *Op. cit.*, 12 avril 1846, p.1.

l'élévation morale du public. Delécluze aboutit à une conclusion encore plus sévère que Louis Peisse : le public aime un art proche du vaudeville et l'artiste se retrouve aux côtés du feuilletoniste noircissant les colonnes des journaux avec des histoires commandées pour distraire le lecteur de la presse quotidienne. Plaire et attirer l'œil du public pour atteindre le succès : voilà les nouvelles ambitions des artistes. L'innovation et l'originalité qui mènent à ce but ne peuvent alors être sanctionnés par un quelconque principe qui sous-tendrait toute démarche artistique digne de ce nom, mais se trouvent simplement confortées par les résultats du marché de l'art. L'industrie¹⁹⁶ a remplacé l'art ; le bibelot¹⁹⁷, le tableau. On ne s'étonne donc guère des références appuyées de Delécluze aux ornements de décoration intérieure, premiers bénéficiaires de cette quête toujours plus frénétique de l'originalité :

« Voilà quinze ans déjà que *le laid* a commencé son hideux triomphe en France, et c'est de ce moment que le goût et le style dans les arts se sont pervertis. Le désordre que ce principe faux a apporté dans les compositions artistiques apparaît maintenant, dans toute sa grossière recherche, jusque dans les meubles, dans les cadres, dans les bijoux et l'orfèvrerie. C'est un mélange indigeste des goûts de tous les temps et de tous les pays, concentrés dans les ornements d'une pendule, d'une pièce d'argenterie ou d'une parure de femme. Je ne puis comparer le goût qui règne aujourd'hui qu'à celui qui dirigeait Merlin Cocaye dans ses compositions macaroniques, où tous les patois et les barbarismes imaginables viennent s'infiltrer dans la langue latine ou italienne.¹⁹⁸ »

Delécluze situe sans surprise les prémices de ce désordre esthétique dans l'émergence du romantisme qui, selon lui, ouvrit la porte au *laid* et à la bizarrerie, notions recouvrant aussi bien l'abandon du modèle classique au profit d'une certaine forme de réalisme et d'un renouveau d'intérêt pour l'art du XVIII^e siècle, la recherche du pittoresque et de la couleur locale, l'ouverture du champ chronologique vers le moyen âge, l'époque moderne et contemporaine, mais également l'attrait pour l'exotisme des contrées lointaines avec les débuts de l'orientalisme. Cette quête de la nouveauté et du piquant n'est de toute évidence pas parvenue à générer un art spécifique à l'époque et s'enfoncé dans la contrefaçon :

« à force d'avoir plié notre esprit à toutes les fantaisies humaines, nous n'avons plus un goût qui nous soit propre. Nous contrefaisons ceux de tous les temps et de tous

¹⁹⁶ Delécluze, E., *Op. cit.*, 31 mars 1846, p.2 :

« l'habitude de produire toujours, et même sans nécessiter, dans les arts, a fait naître comme dans l'industrie, qui donne cette fâcheuse impulsion, une perfection dans le médiocre [...]. »

¹⁹⁷ Saisselin, R.G, *Le bibelot et le bourgeois*, Paris, Albin Michel, 1990.

¹⁹⁸ Delécluze, E., *Op. cit.*, 2 mai 1844, p.1.

les peuples.¹⁹⁹ »

Pour Delécluze, le grand mal de l'art contemporain réside dans ce point crucial : l'art de son temps vit en dehors de son époque, hors des préoccupations contemporaines. Il est incapable de donner une forme convaincante de l'ère contemporaine, en adéquation avec les bouleversements du temps, sans tomber dans la trivialité. En comparaison de la peinture d'histoire de la période révolutionnaire, capable d'exprimer avec la même grandeur les aspirations de l'époque, aussi bien par le truchement de l'Antiquité qu'en représentant des événements contemporains, les œuvres historiques des années 1840 font pâle figure. La longue discussion consacrée par Delécluze au tableau d'Auguste Couder, *La Fête de la Fédération nationale au Champ de Mars, le 14 juillet 1790*, grande machine destinée à la Galerie historique du Château de Versailles, montre le peu d'enthousiasme pour cette peinture historiographique, aux détails minutieusement élaborés, mais sans élévation, sans poésie²⁰⁰. À regret, le critique constate au fil des Salons que c'est dans le paysage que l'on ressent le mieux la poésie du présent.

Cette absence de grandeur et le caractère de plus en plus prosaïque de l'art contemporain, jusque dans les genres nobles, sont des constats amers largement partagés par des critiques de tous horizons, de Louis Peisse à Théophile Thoré, en passant par Gustave Planche et Théophile Gautier.

Ainsi, même s'ils ne s'accordent pas totalement sur les causes socio-économiques et les origines artistiques de l'individualisme artistique et de l'éclectisme, Peisse et Delécluze partagent une inquiétude commune sur la perte d'identité inhérente à cette recherche historiciste et aux mélanges stylistiques. Ils mettent en garde les artistes sur l'importance de l'équilibre entre imitation et invention, sur la modération dans la recherche du style qui mène rapidement au maniérisme, voire au pastiche.

Ils s'inquiètent également tous deux de la médiocrité grandissante et de la trivialité qui envahissent l'art et étouffent les aspirations inhérentes au Grand genre pour asseoir l'idéal mesquin des genres inférieurs, et en particulier de la scène de genre. Les discours de Delécluze sur le retour en grâce de l'art du XVIII^e siècle et la multiplication des imitateurs de Boucher en

¹⁹⁹ Delécluze, E., *Op. cit.*, 12 avril 1846, p.1.

²⁰⁰ Delécluze, E., *Op. cit.*, 21 mars 1844, p.1 :

« Mais cette exactitude, si précieuse pour l'histoire, ruine la poésie. Elle occupe l'attention aux dépens des sentiments du cœur et de l'âme. On comprend sans sentir ; on regarde avec curiosité, mais sans sympathie ; et la multiplicité même des objets rend la durée de toute émotion, quand elle vient, impossible. »

dit long sur la peur de la critique conservatrice de voir l'art, déjà largement gangrené par l'anecdote, tomber dans l'immoralité et la licence ; mais plus dangereusement encore, immoralité politique et sociale avec la montée en puissance de l'« école réaliste » et de leur peinture *socialiste*.

Dans ce contexte, les premières œuvres néo-grecques vont emporter l'adhésion de ces inquiets qui voient alors dans cette nouvelle peinture matière à contrecarrer le réalisme en apportant au public un art facile d'accès, et moralisant les codes de la scène de genre par le recours à l'antique et à un classicisme formel plus gracieux que sévère. Ces caractéristiques vont se révéler à même de séduire le public déjà conditionné à ce regain d'intérêt pour l'Antiquité par la *réaction classique* du milieu des années 1840.

1.2.3 Un contexte favorable à la réception des néo-grecs : réaction classique et émergence du réalisme

- La « réaction classique » du début des années 1840

Conjointement à la préoccupation grandissante des artistes pour la représentation du réel, on assiste à un renouveau d'intérêt pour l'hellénisme et la tradition classique perçu par nombre de commentateurs comme une réaction contre les excès du romantisme des années 1820-1830.

La date de 1843 apparaît ainsi dans l'histoire artistique et littéraire comme le moment-clef de cette réaction²⁰¹. Cette même année, triomphent au Salon le peintre Charles Gleyre – avec *Le Soir* (dit *Les Illusions perdues*) – et le sculpteur Simart – avec *La Philosophie*²⁰². L'échec des *Burgraves* de Victor Hugo, est rendu encore plus retentissant par le triomphe de la *Lucrèce* de François Ponsard²⁰³ :

« SECOND THEATRE FRANÇAIS – *Lucrèce*, tragédie en 5 actes, par M. Ponsard. [...] Les premiers acte, surtout, sont remarquables dans cette œuvre d'un effet puissant, où chaque personnage est bien mis en scène, où les caractères sont bien dessinés, où les dialogues est pur, facile, d'une poésie élevée et propre au sujet. C'est un grand et beau succès dont il faut se féliciter, car il est plus propre que la critique à faire ressortir le mauvais goût des drames tels que les *Burgraves*. »

L'actrice Rachel²⁰⁴ attire les foules à la Comédie-Française en reprenant *Bérénice* de Racine ; Barante, qui s'était fait connaître par ses études sur les tragédies grecques, est reçu à l'Académie française ; et Victor de Laprade obtient un succès d'estime avec ses *Odes et Poèmes*, où il magnifie les beautés de la religion grecque.

Les raisons invoquées pour expliquer cette réaction classique ont été nombreuses. Bien que ce renouveau hellénique ait pris des aspects différents entre la littérature et les arts visuels, il

²⁰¹ Peyre, H., *Bibliographie critique de l'Hellénisme en France*, New Haven, Yale University Press, 1932, chap.IV.

²⁰² Statue en marbre commandée par le Ministère de l'Intérieur et destinée à la bibliothèque de la chambre des Pairs (n°1496).

²⁰³ Anonyme, « Théâtre », *Journal des Beaux-arts et de la littérature*, livraison 17, 30 avril 1843, p.270.

²⁰⁴ *Rachel. Une vie pour le théâtre, 1821-1858*, cat. expo., Paris, Adam Biro/ Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2004.

s'est établi sur une compréhension inédite de l'Antiquité. Les œuvres, littéraires et plastiques, emblématiques de cette réaction classique mettent en scène des sentiments modernes dans un cadre antique et s'appuient sur des innovations littéraires et picturales héritées du romantisme. Or, pour la majorité des contemporains, cette conjoncture – acclamation d'œuvres renouant avec la tradition classique et rejet du romantisme – apparaît comme le résultat d'une métamorphose profonde dans les goûts du public. La génération issue de la Révolution de Juillet semble désormais désireuse d'une vérité historique sobre, d'une bienséance et d'un ordre nouveaux qu'elle croit trouver dans le classicisme et le renouveau des sujets antiques²⁰⁵, et que l'on oppose aux excès de pittoresque, de sentiments et de laideur des sujets *gothiques* et d'actualité contemporaine. En réalité, si le thème de la pièce de Ponsard se rapporte effectivement à l'Antiquité, son style et sa construction théâtrale empruntent beaucoup aux innovations romantiques, même si le ton en est plus sage et réservé. Il n'hésite pas à aller vers un langage simple et un ton familier qui donnent une saveur originale à son théâtre²⁰⁶ et séduit un public qui serait dépourvu face à la langue complexe du classicisme.

Cette double influence, a priori antagoniste, permet à Ponsard de soulever l'enthousiasme dans toutes les chapelles littéraires, et de réconcilier les deux frères ennemis, classicisme et romantisme, dans une formule de « juste-milieu » littéraire :

« Constatons d'abord le succès, l'immense succès de la *Lucrèce* de M. Ponsard [...]. Il n'est pas un Cercle, une réunion quelconque qui ne sache par cœur une trentaine de vers de *Lucrèce*. Chaque parti crie victoire. Le classique y voit un retour à la forme antique et à la pureté du vers. Le romantique montre avec joie que l'unité de lieu n'y est pas observée ; il fait remarquer le personnage de Tullie, qui est tout de fantaisie, le caractère semi-sérieux de Brutus et la gaieté épicurienne de Sextus. C'est donc un bien grand triomphe que cette œuvre, puisqu'elle satisfait tout le monde ; et franchement il y a de quoi.²⁰⁷ »

La pièce de Ponsard s'inscrit dans un plus large contexte littéraire de renouveau d'intérêt pour les formes classiques et l'Antiquité, analysé par Sainte-Beuve dans sa chronique littéraire de la *Revue des Deux mondes* du 1^{er} juillet 1843 :

²⁰⁵ Latreille, C., *La fin du théâtre romantique et François Ponsard, d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette, 1899, p. 172 :

« Ainsi, au lendemain de *Lucrèce*, beaucoup s'accordaient-ils à célébrer, dans la tragédie nouvelle, la vérité de la reproduction historique ; dès les premières scènes, le public retrouvait le parfum naïf et la rudesse des mœurs primitives : la pureté du foyer domestique, les rites pieux qui en étaient le fondement et la sauvegarde y étaient décrits avec précision. »

²⁰⁶ *Ibid.*, p.329.

²⁰⁷ M., « Chronique théâtrale », *Journal des artistes*, 1^{er} tome, 1843, p. 298.

« Tandis que, sous la Restauration, on aimait surtout dans Talma finissant et grandissant un novateur, une espèce d'auteur et de poète dramatique (et non, certes, le moindre), qui rendait ou prêtait aux rôles un peu conventionnels et refroidis de la scène française une vie historique, une réalité demi shakespearienne, - il arrive que ce qu'on a surtout aimé dans notre jeune et grande actrice [Melle Rachel], ç'a été un retour à l'antique, à la pose majestueuse, à la diction pure, à la passion décente et à la nature ennoblie, à ce genre de beauté enfin qui rappelle les lignes de la statuaire.

Dans la pièce de M. Ponsard [...], on a également applaudi quelque chose de calme et d'élevé avant tout ; on a été jusqu'à oublier, jusqu'à méconnaître (et l'auteur a paru l'oublier lui-même un moment) les détails et les procédés d'exécution qui rattachent le plus cette œuvre aux innovations modernes, pour y voir une sorte d'hommage rétrospectif à des formes abolies.

Ces deux événements, ces deux succès, très sensibles parce qu'ils ont éclaté au théâtre et dans les circonstances les plus propres à les faire ressortir, ne sont au reste qu'une indication de ce qui se passe ailleurs et à côté dans toute l'étendue d'une certaine couche sociale : en religion, politique, arts, modes et costumes, réaction sur toute la ligne.

Réaction, après tout, superficielle et sans grand fond, secousse et agitation légère d'esprits blasés, ennuyés, qui se retournent par dégoût, et qui essaient aujourd'hui de ce qu'ils ont rebuté hier, pour ressentir quelque chose ! Réaction légitime à certains égards, en tant qu'elle est provoquée par les excès, les abus violents, les pesanteurs ou les fatuités de l'école régnante, de celle du moins qui était faite pour régner !²⁰⁸ »

Pour Sainte-Beuve, cette réaction classique se réduit à un effet de mode (« Réaction, après tout, superficielle et sans grand fond ») – par essence antagoniste à la définition même du classicisme – et prend davantage la forme d'une relecture critique du classicisme que d'une résurrection intégrale des formes classiques (« une sorte d'hommage rétrospectif à des formes abolies »). Les causes de cette réaction sont à chercher à la fois dans l'évolution de la première génération romantique à la fin des années 1830 et dans les nouvelles conditions sociales et intellectuelles du travail de l'écrivain²⁰⁹. Le point de départ de ce changement d'état d'esprit fut l'implication grandissante des grands chefs de file du Romantisme dans la politique, au

²⁰⁸ Sainte-Beuve, Ch.-A., « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des Deux mondes*, livraison du 1^{er} juillet 1843, p.8

²⁰⁹ Bénichou, P., *L'Ecole du désenchantement*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1992.

détriment de l'engagement artistique. Sans chef, les jeunes bataillons romantiques des années 1830, délaissés, se sont jetés dans l'exagération esthétique, la fatuité, l'industrialisme, la quête du succès facile et la course à l'argent. La vigueur des « grandes doctrines » s'est rapidement tarie devant les ambitions personnelles et le désir de flatter les goûts les plus vils du public avec de la littérature payée à la quantité et non à la qualité par les éditeurs et les journaux. Ce déclasserment d'une grande partie des littérateurs et le besoin de nouveauté et de fraîcheur ressenti par le public rendent évidemment d'autant plus éclatant le succès, mérité jusqu'à un certain point, de Mademoiselle Rachel et de Ponsard, alors que ces deux événements seraient passés totalement inaperçus une dizaine d'années plus tôt.

Si Sainte-Beuve fustige les excès des romantiques qui ont mené le public au dégoût, il dénonce l'attitude du public qui se leurre à acclamer Ponsard et ses suiveurs comme des véritables classiques : bien que traitant un sujet antique, les procédés d'exécution et les sentiments mis en scène sont modernes (« méconnaître [...] les procédés d'exécution qui rattachent le plus cette œuvre aux innovations modernes »). La modernité de ce renouveau d'intérêt pour l'Antiquité se trouve confirmée par le projet d'adaptation d'*Antigone* de Sophocle pour l'Odéon (1844) par Meurice et Vacquerie (fig.11,12), jeunes auteurs de la seconde génération romantique. Succès critique et public mitigé, cette adaptation déclenche pourtant les passions de la presse spécialisée : chef-d'œuvre pour les critiques de *l'Artiste*²¹⁰, succès pour la *Revue de Paris*²¹¹, la pièce est cependant jugée médiocre par *Le Mercure des Théâtres*²¹². Profitant de la parution du texte en librairie, quelques semaines après la première représentation, les auteurs justifient dans la préface l'audace de leurs partis pris de mise en scène, pas toujours compris du public et de la critique :

« Ainsi, pour résumer ce que nous avons dit jusqu'à présent – le spectacle, le mélange de la comédie et de la tragédie dans la même action et jusque dans le même homme, la familiarité des figures et du style, l'accentuation franche des souffrances physiques, l'horreur de la mort naïvement exprimée, la profusion des meurtres et des suicides, et l'entassement des cadavres sur la scène – tout ce qu'on a reproché au théâtre de ce siècle, se retrouve à chaque page dans le théâtre ancien. [...] Nous ne voulons constater qu'une chose, l'intime parenté de la forme actuelle et de la forme grecque sur tous les points où l'on a nié la forme actuelle. ²¹³»

La préface met clairement en avant les intentions des auteurs pour qui le théâtre grec, violent,

²¹⁰ Anonyme, « Antigone », *L'Artiste*, 12 mai 1844, p. 31-32 ; 26 mai 1844, p.61-63.

²¹¹ J.S., « Revue dramatique », *Revue de Paris*, mai 1844, p. 72-78.

²¹² Anonyme, *Mercur des Théâtres*, 16 mai 1844.

²¹³ Meurice, P., Vacquerie, A., « Préface », *Antigone*, Furne et Cie, 1844, p.8.

tourmenté, accompagné de chœurs et de décors, et ne méprisant ni les amples mises en scène, ni les mélanges de registres (du plus soutenu au plus familier), se rapproche davantage de Shakespeare que de Racine, et est ainsi plus en accord avec l'esprit romantique que classique. Le commentaire enthousiaste du critique de *L'Artiste* souligne la fascination pour une Antiquité ressuscitée et déchirée par les passions :

« On est venu à un spectacle purement curieux, on s'est vu pris à un drame d'une vérité et d'une passion de tous les temps et de tous les lieux ; on s'était résigné à l'ennui solennel d'une tragédie française, à plus d'ennui peut-être encore, et l'on a assisté à une action simple, vraie, attachante comme la vie, rendue naïvement telle qu'elle est, avec la Providence qui domine et la Fatalité qui conduit.²¹⁴ »

Il s'agit donc moins d'une réaction classique et anti-romantique que d'une perception inédite de la fraîcheur et de l'originalité grecques, perception qui doit beaucoup à la révolution romantique²¹⁵. Toutefois, la clairvoyance de Meurice et Vacquerie reste marginale ; et le public, comme beaucoup d'artistes, regardent vers la Grèce par lassitude de la surenchère du romantisme finissant, par besoin d'un certain bon sens bourgeois, d'un ordre et d'une régularité qu'ils croient trouver dans un classicisme rénové.

Dans les années suivantes, *l'école du bon sens*, sorte de transition entre le drame romantique et la comédie sociale du Second Empire, menée par François Ponsard, produit encore quelques pièces sur des thèmes antiques : *Horace et Lydie* et *Ulysse* de Ponsard (1850 et 1852), *La Ciguë* et *Le Joueur de Flûte* d'Emile Augier (1844 et 1850), *Le Moineau de Lesbie* d'Armand Barthet (1849). À l'exception d'*Ulysse*, toutes ces pièces furent des succès publics (mais pas toujours critiques). L'échec de la dernière pièce à sujet antique de Ponsard marque la fin de cet engouement du public pour le théâtre « à l'antique » (et qui n'est pas sans lien avec les aléas de la mode de la peinture néo-grecque au Salon et l'évolution de certains artistes néo-grecs vers la scène de genre contemporaine comme Toulmouche), qui lui préfère dorénavant les comédies sociales, magnifiant la morale et les vertus bourgeoises, d'Emile Augier.

Les mêmes conclusions peuvent s'appliquer au domaine des arts plastiques. L'émergence de l'esthétique néo-grecque et son succès trouvent ses origines dans les mêmes causes.

Lassés des œuvres moralisatrices des derniers émules de l'école davidienne, de l'exubérance colorée des pseudo-Delacroix et des excès de pathos des suiveurs de Delaroche, les artistes vont chercher dans l'Antiquité une sobriété assez légère, éloignée de l'ascétisme néoclassique.

²¹⁴ *L'Artiste*, *Op. cit.*, 26 mai 1844, p.61

²¹⁵ Peyre, H., *Op. cit.*, p.29

L'esthétique néo-grecque n'est pas une résurrection du classicisme, ni dans les formes, ni dans les sujets, mais une évocation de l'Antiquité, pittoresque et colorée, nourrie par les nombreux événements liés à la redécouverte de la Grèce²¹⁶.

Les découvertes archéologiques et les voyages aux portes de l'Orient les antiquaires et des artistes qui diffusent à leur retour leurs récits de voyage et leurs découvertes archéologiques sous forme de recueils, contribuent à modifier la perception de la Grèce antique et du modèle grec par les artistes contemporains²¹⁷.

Les jeunes Prix de Rome d'architecture ressentent de plus en plus le besoin de se libérer du carcan de la doctrine néoclassique et de l'imitation des modèles vitruviens. La révélation de la polychromie des édifices antiques de Grande Grèce par Hittorff en 1824 à l'Académie des Beaux-arts entraîne une longue polémique avec pour enjeu la remise en cause des doctrines néoclassiques – et indirectement l'autorité de Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts – et l'acceptation de la notion de *pittoresque* dans l'architecture contemporaine. Ce débat ne fait que s'intensifier avec l'ouverture de la Grèce aux architectes Prix de Rome à partir de 1845 – dorénavant libres de choisir l'étude d'un sujet grec en cinquième année – qui marque le déclin du dogme winckelmanien, puisque la théorie de l'idéal et de l'imitation périlite dès que l'on peut vérifier librement et sur place le modèle grec, si mal connu des initiateurs du « retour à l'antique » de la fin du XVIII^e siècle. L'étude des édifices grecs antiques révèle de profondes distorsions par rapport au modèle architectural unique et intemporel enseigné par les tenants du classicisme. Les architectes prennent désormais conscience que l'Antiquité ne peut être vécue comme un répertoire de formes à reproduire indifféremment et indépendamment du contexte culturel et géographique, mais doit être à la base d'une réflexion rationnelle sur la manière de pratiquer l'architecture. Ce nouveau libéralisme architectural confère à la Grèce une image vivante et colorée par son architecture antique polychrome, aux canons en perpétuelle transformation, déjà ouverte sur l'Orient. L'architecture qui naît de cette révélation est incarnée par les architectes « Néo-Grecs » Labrousse, Vaudoyer, Duban, Duc et Garnier ; et se veut à la fois rationnelle, sensuelle et picturale²¹⁸. En cela, elle rejoint la vision des peintres et écrivains hellénistes de ces années

²¹⁶ Sur la découverte de la Grèce par les artistes français au XIX^e siècle : Peltre, C., *Retour en Arcadie. Le voyage des artistes français en Grèce au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997.

²¹⁷ Sur la question du modèle grec, se reporter à la thèse de Sophie Schvalberg : Schvalberg, S., *Des marbres d'Elgin à la Dame d'Auxerre, le modèle grec en débat dans l'art français au XIX^e siècle (1815 – 1908)*, thèse sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris-Ouest/ Nanterre La Défense, 2008, 2 vol.

²¹⁸ Sur les architectes « Néo-grecs », se reporter aux ouvrages suivants :

Sandier, A., « Néo-grec », *Dictionnaire of Architecture and Building*, ed. Russell Sturgis, New York, 1901-1902, 3 vol. ; vol. 2, colonnes 1025-1026.

Van Zanten, D., *Designing Paris, The Architecture of Duban, Labrousse, Duc et Vaudoyer*, Cambridge, Mass. et Londres, 1987.

1840-1850²¹⁹.

Cette vision renouvelée d'une Grèce pittoresque, colorée et primitive se trouve confortée par les œuvres et récits des quelques rares artistes de l'époque à s'être laissés tenter par ce difficile voyage. Les voyages d'Amaury-Duval en 1829 lors de l'expédition de la Morée, de Charles Gleyre en 1834 ou de Dominique Papety en 1846-1847²²⁰ marquent profondément leurs œuvres respectives d'une empreinte archaïsante, voire primitiviste dans le cas de Papety, avec la découverte des sculptures grecques archaïques et des mosaïques byzantines²²¹.

Ces orientations stylistiques nouvelles se trouvent bien évidemment préparées et stimulées par l'influence et le prestige d'un autre grand helléniste, qui ne fit le voyage que dans son imagination : Ingres. Amaury-Duval, Gleyre et Papety se placent sous son ascendance et adhèrent en grande partie à ses idéaux artistiques de prédominance de la ligne sur la couleur et à une appropriation personnelle de l'art antique²²², avec une ouverture sur des modèles antiques situés hors de la ligne winckelmanienne, à l'instar des céramiques de la Grande Grèce, communément baptisées « vases étrusques ».

On retrouve ce goût pour une Antiquité plus familière et archaïque dans quelques œuvres lauréates du Prix de Rome. Hippolyte Flandrin, élève d'Ingres et primé en 1832, remporte le concours avec *Thésée reconnu par son père* (fig.13), une œuvre aux traits épurés et aux coloris clairs. Visages et décors sont simplifiés ; la retenue des attitudes et des mouvements confère à l'œuvre une immobilité sculpturale de bas-relief. L'architecture dorique stylisée tend à accentuer l'archaïsme de l'œuvre. Par la saturation d'indices archéologiques, Flandrin imite

Levine, N., « The Romantic Idea of Architectural Legibility : Henri Labrouste and the néo-grec », Dexler, A. (sd), *The Architecture of The Ecole des Beaux-arts*, New York, Museum of Modern Art, 1977, p. 325-416.

Levine, N., *Architectural Reasoning in the Age of Positivism: the Neo-Grec Idea of Henri Labrouste's bibliothèque Sainte-Genevieve*, Ph. D. Dissertation, Yale University, 1975.

Bellenger, S., Hamon, F., *Félix Duban 1798-1870. Les Couleurs de l'architecture*, cat. Exposition du Château de Blois, Gallimard / Electa, 1996.

Valchier, C. de, *Hittorff, un architecte du XIX^e siècle*, Paris, Musée Carnavalet, 1986.

Bergdoll, B., *Léon Vaudoyer. Historicism in the age of industry*, Cambridge/ Londres, MIT Press, 1994.

²¹⁹ Foucart, B., « La modernité des Néo-Grecs », *Paris – Rome – Athènes. Le voyage des architectes français en Grèce aux XIX^e et au XX^e siècles*, Catalogue de l'exposition ENSBA/ Villa Médicis, 1982, p. 49-60.

²²⁰ Amaury-Duval, *Souvenirs (1829-1830)*, Paris, Plon, 1885.

Hauptman, W., « 1834-1838, The Voyage to the Middle East », *Charles Gleyre, 1806-1874, Life and Works, Catalogue raisonné*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p.77-106.

Lepdor, C. (sd), *Charles Gleyre, le génie de l'invention*, cat. expo. Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne, Milan, éd. Cinq Continents, 2006.

Amprimoz, F., *Dominique Papety, ses maîtres, ses amis*, Thèse de 3^e cycle, sous la Direction de J. Jacques, Université d'Aix-Marseille I, 1980.

²²¹ Schvalberg, S., « L'émergence du modèle archaïque », *Op. cit.*, p.533 – 557 ; et Amprimoz, F.-X., « Les Femmes à la fontaine de Papety et le style néo-grec », *Revue du Louvre et des Musées de France*, Paris, RMN, 1984, p.196-203.

²²² Picard-Cajan, P. sd, *L'illusion grecque. Ingres et l'antique*, cat. expo., Montauban, Musée Ingres, Arles, Actes Sud, 2006.

son maître, tout en montrant au jury l'étendue de sa culture antique²²³. De même, Eugène Damery remporte en 1843 le Prix de Rome avec *Œdipe et Antigone s'exilant de Thèbes* (fig.14), œuvre dramatique, aux expressions exacerbées, qui tente de reconstituer, de manière archéologique, la densité du cadre architectural d'une ville de la haute Antiquité (il place pour cela une statue archaïque²²⁴ dans l'arrière-plan de son tableau). Enfin, le Prix de Rome de 1834, *Homère chantant ses poésies*²²⁵, marque un relatif changement dans les thèmes du concours : à l'habituel épisode héroïque, s'est substitué cette année-là un épisode intimiste de l'Antiquité, inspiré d'un poème d'André Chénier, *L'Aveugle*, de son recueil des *Bucoliques*²²⁶. Le tableau lauréat de Paul Jourdy (fig.15) (autre élève d'Ingres) nous présente le vieux poète aveugle chantant les aventures des héros légendaires de l'Illiade et l'Odyssée devant quelques Grecs, qui ont délaissé leurs activités quotidiennes pour venir l'écouter à l'entrée de la ville. L'atmosphère paisible et poétique du tableau se traduit par un coloris clair, des lignes assez épurées, mais surtout par des attitudes et des expressions tout absorbées et attendries par le chant.

Cette vision intime et pittoresque d'un épisode mineur de l'histoire grecque, relativement inédite dans les années 1830, va aller en se généralisant au cours des décennies suivantes, sous l'impulsion des néo-grecs.

Même au concours du Prix de Rome, dont les sujets et les jurys n'encouragent pourtant guère l'innovation, les jeunes artistes réussissent à transformer la vision néo-classique de l'Antiquité, par l'adoption d'éléments archaïsants, par le désir d'une certaine vérité archéologique²²⁷ ou par des sujets intimistes et poétiques.

Ce renouvellement des thématiques antiques finit par rencontrer le succès public et critique au Salon de 1843 avec, en fer de lance, *Le Soir* du peintre Charles Gleyre (fig.2) et *La Philosophie* du sculpteur Charles Simart (fig.3). Délécluze loue dans l'œuvre de Gleyre l'étude sérieuse de l'antique et le naturel des attitudes, l'harmonie du coloris et la douce mélancolie de l'atmosphère et du sujet :

« Cette gracieuse composition de M. Gleyre dénote un travail épuré par l'étude et le

²²³ Schvalberg, S., *Op. cit.*, p.484.

²²⁴ Sophie Schvalberg indique que cette statue est sans doute tirée du manuel Roret d'archéologie, publié en 1841 (*Ibidem.*, p.533-534).

²²⁵ L'apparition d'une telle thématique au concours du Prix de Rome est vraisemblablement à mettre en relation avec le succès du thème d'Ossian.

²²⁶ Grunhec, P., *Les Concours des Prix de Rome, 1797-1863*, Paris, ENSBA, 1986, t.1, p.144.

²²⁷ Vérité archéologique et archaïsme tout relatifs : le recours à l'archéologie et à la haute Antiquité sont davantage un moyen de « faire vrai » en citant de manière assez anecdotique des éléments archéologiques en particulier archaïques, qu'un désir profond de coller à une vérité historique tangible et de réformer en profondeur le canon du modèle grec classique (Schvalberg, S., *Op. cit.*, p.468-472).

goût, et soutenu par le naturel. Bien qu'aucun de ses personnages ne rappelle en particulier telle figure antique, on s'aperçoit que l'artiste aime et a étudié l'Antiquité. Cet ouvrage est surtout exempt de ce désagréable accent gothique qu'ont contracté, sans s'en apercevoir, même nos meilleurs artistes, depuis que l'on s'est aveuglement livré à l'étude exclusive des monuments du Moyen-Âge. Il y a convenance et bonheur dans le choix des idées de M. Gleyre, un excellent emploi des formes dans ses personnages, et l'exécution du tableau témoigne de l'habileté et de la délicatesse avec lesquelles M. Gleyre cultive son art.²²⁸ »

Delecluze se réjouit de découvrir une œuvre véritablement empreinte de classicisme, rompant avec les caractéristiques de couleur locale et de pittoresque de la peinture romantique. Mais, si par son style, *Le Soir* incorpore Gleyre sous la bannière d'un classicisme modéré, son thème – l'impuissance de l'artiste à faire revivre les illusions de sa jeunesse – le place directement dans le sillage du thème romantique de la mélancolie, comme le signale pertinemment Arsène Houssaye dans son compte-rendu :

« Si le peintre est un peu Grec par le style, il est Français par l'idée. Il ne s'est pas seulement inspiré de la poésie antique, il ne s'est pas contenté de rechercher les lignes pures de l'art grec : il a mis sous ce beau masque une idée de son siècle [...]. Or, vous le savez, Anacréon, ni Moschus, n'ont songé à chanter les illusions perdues, les espérances qui s'en vont, le soir de la vie [...]. Aujourd'hui, en France surtout, comme le tableau de la vie est un peu pâle et un peu sombre, on s'en détourne ; on aime mieux rêver que vivre, ou plutôt la vie est dans les rêves [...]. M. Gabriel Gleyre a tourné ses yeux vers le passé ; il a entendu sonner dans son cœur cette heure terrible du soir qui est le glas funèbre de la jeunesse [...].²²⁹ »

Le Soir de Gleyre renoue avec les formes épurées de l'art grec, tout en évoquant la nostalgie de la jeunesse romantique du peintre, porteuse, pour toute la génération de 1820, de grands idéaux artistiques. Or, à partir des années 1840, la Grèce devient un support du rêve, du désir d'échapper au présent et de fuir la laideur, la vulgarité et le matérialisme du monde moderne de la monarchie de Juillet, puis du Second Empire. L'œuvre de Gleyre, tout comme celle d'Ingres, amorce ce changement d'attitude envers le passé gréco-romain : les artistes commencent à délaisser l'héroïsme antique pour une vision plus mélancolique et plus personnelle de l'iconographie antique. L'Antiquité de Gleyre est une évocation, et se rattache

²²⁸ Delecluze, E., « Salon de 1843 », *Journal des Débats*, 20 avril, p.1.

²²⁹ Houssaye, A., « Le Salon de 1843 », *Revue de Paris*, 1843, p. 285-286.

rarement à des sources iconographiques précises²³⁰ (« Bien qu'aucun de ses personnages ne rappelle en particulier telle figure antique, on s'aperçoit que l'artiste aime et a étudié l'Antiquité »). Il en sera de même pour les néo-grecs dont la peinture à l'antique, plus intimiste, est une réactualisation des thèmes de la peinture de genre contemporaine dans un cadre poétique.

La Philosophie de Simart est acclamée par les critiques qui y voient une « œuvre grande et noble qui ne déparerait point un musée de statues antiques » et qui « rappelle certaines attitudes et certaines manières de se draper de Mademoiselle Rachel dans ses moments de la plus haute inspiration²³¹ ». On admire la beauté presque sévère de son allégorie qui rappelle la « grande école grecque²³² ». Mais c'est sans doute sa parenté avec la figure de l'actrice Rachel, nouvelle égérie dramatique et tragique des metteurs en scène de la Comédie-Française, qui contribua le plus à son succès.

Comme dans l'œuvre de Gleyre, on acclame la beauté et la noblesse des formes classiques, en n'admettant à demi-mot que l'on est avant tout touché par les sentiments modernes qui s'y trouvent exprimés.

Au Salon de 1843, deux des grands succès critiques sont des œuvres inspirées de l'Antiquité. Ce fait s'avère suffisamment exceptionnel pour être rapporté par certains salonnières, tel Houssaye qui clôt sa revue sur cette étonnante constatation :

« Mais je me rappellerai surtout la statue antique de M. Simart et ces belles filles grecques qui fuient dans la barque avec notre jeunesse, page charmante de ce peintre inconnu qui s'est réveillé célèbre le lendemain de l'exposition. Qui eût osé prédire, il y a dix ans, que la plus belle statue et le plus poétique tableau de 1843 seraient inspirés par la vieille religion de la beauté païenne ?²³³ »

Pourtant, le recensement des peintures à sujets antiques dans les Salons des années 1840 montre que l'exposition de 1843 en fut plutôt pauvre. Le tableau présenté en Annexe 9 montre le pourcentage de peintures à sujets antiques et anacréontiques recensées dans les livrets de Salons entre 1840 et 1870²³⁴. Pour la période des années 1840, on constate que les

²³⁰ Junod, P., « Un rendez-vous manqué », *Charles Gleyre, le génie de l'invention, Op. cit.*, p.217-221. La démonstration de Philippe Junod sur la difficulté d'interprétation du tableau de Gleyre, *Minerve et les trois Grâces* (HsT, 1866, Lausanne, musée cantonal des Beaux-arts), est symptomatique d'une grande partie de l'œuvre à sujet antique et religieux du peintre.

²³¹ Stern, D., « Salon de 1843 », *La Presse*, 12 avril 1843.

²³² Houssaye, A., *Op. cit.*, 1843, p.122-123.

²³³ *Ibid*, p.126.

²³⁴ Le recensement ayant été fait à partir des livrets de Salon, non illustrés durant cette période chronologique, certaines œuvres, dont le titre ou l'explication ne mentionnaient aucune référence à l'Antiquité, n'ont pu être comptabilisées.

œuvres picturales à sujets antiques sont globalement peu nombreuses au Salon. Elles ne représentent que 0,54% des peintures présentées en 1840. En 1843, leur pourcentage est de 1,51%. La peinture à thèmes antiques ne dépasse les 2% qu'à partir de 1849.

La faiblesse des pourcentages conduit à nous interroger sur les raisons de cette prise de conscience par les critiques d'art d'un renouveau de l'inspiration antique dans les arts visuels à partir des années 1840. En dépit de leur faible présence au Salon, le nombre de peintures à sujets antiques double entre 1840 et 1841, passant de neuf à vingt-deux ; et ce chiffre se maintient tout au long de la décennie. À la lecture des livrets, nous constatons que, si la peinture de genre, le paysage et le portrait sont les genres les plus représentés, les œuvres historiques sur le Moyen-âge et l'époque moderne accusent une nette diminution. Les salonniers ont perçu un rééquilibrage des sujets de peinture historique entre les sujets antiques, médiévaux et modernes, accompagné d'un retour vers des principes de composition plus modérés, échappant à la fois aux systèmes des écoles davidienne et romantique, et ouvrant la voie de l'éclectisme :

« On remarque surtout, en dépit de nos *unitaires*, que cette exposition tire un sensible avantage de sa piquante variété, ce que nos devanciers ne pouvaient assurément pas dire des anciens salons, lorsque l'école, régentée par un peintre directeur, revêtait du même costume, et semblait jeter dans le même moule ses figures grecques et romaines. [...] jusque dans ses derniers temps, la nouvelle génération d'artistes, alors même qu'elle se glorifiait de sa prétendue indépendance, s'était divisée en deux sectes exclusives et intolérantes qui s'éloignaient également du vrai but de la peinture. Mais le Salon de cette année, comme celui de l'année dernière, prouve que ces jeunes gens ouvrent enfin les yeux sur leurs erreurs. [...] Ces jeunes têtes ont bientôt reconnu, au mécontentement du public, que, dans les arts comme en politique, la vraie liberté est ennemie de la licence. Sans s'assujettir servilement aux vieilles théories, ils sentent aujourd'hui qu'il y a des règles fondamentales dont on ne doit pas s'écarter, et que la raison est l'organe du vrai comme le goût est l'organe du beau. Telle est la loi de la nature : réaction égale à l'action. Il faut souvent un long espace de temps pour que les partis extrêmes finissent par se modifier. Heureusement pour nos jeunes artistes, le champ est toujours assez large entre deux exagérations, et l'on verra avec plaisir, cette année, qu'ils s'y sont presque tous donné carrière avec une juste liberté.²³⁵ »

Libérés des exagérations propres aux partis d'école, les artistes sont, pour Pillet, enfin libres de leurs choix thématiques et stylistiques, et aspirent à rester dans le droit chemin du bon goût et

²³⁵ Pillet, F., « Salon de 1843 », *Le Moniteur universel*, 17 mars 1843, p.458.

de la vérité. Comme nous l'avons précédemment mentionné au sujet du tableau de Gleyre, les critiques perçoivent une certaine évolution dans le traitement des sujets antiques, inventant parfois de nouvelles catégories pour les qualifier. Daniel Stern classe *Le Soir* de Gleyre dans le « genre semi-religieux, semi-anecdotique²³⁶ », tandis que Louis Peisse remarque que cette même œuvre n'a « rien d'historique dans le sens littéral », car elle « ne se rapporte à aucun lieu, à aucun temps, à aucun nom, et n'éveille aucun souvenir²³⁷ ». L'apparence antique des figures de Gleyre ne peut masquer le caractère personnel de son œuvre dont l'allégorie ne se rattache à aucune iconographie codifiée, ce qui entraîne parfois des incertitudes – ou au moins de légères divergences – dans l'interprétation du tableau par les critiques²³⁸.

Vision personnelle de l'Antiquité et liberté dans l'invention allégorique sont des caractéristiques introduites par quelques artistes au début des années 1840 que l'on trouvera plus amplement développées dans les œuvres néo-grecques.

Le retour à l'hellénisme des années 1840 se trouve donc au carrefour de deux tendances : d'un côté, il se conçoit en opposition aux excès d'un certain romantisme, tout en se distinguant d'un simple retour à l'intemporel classicisme. La jeune génération regarde vers la Grèce et les formes de l'art classique en réaction au culte de Shakespeare et des traditions celtiques (Ossian) devenu quelque peu suranné, et en raison d'une certaine désillusion à l'égard de la révolution esthétique et sociale portée par leurs aînés. Mais, elle se replonge dans l'Antiquité en quête de nouveauté, avec un esprit relativiste hérité du romantisme et avec le désir de mieux comprendre la Grèce ancienne et contemporaine, sans y chercher un modèle esthétique éternel et intangible.

²³⁶ Stern, D., *Op. cit.*, 3 avril 1843.

²³⁷ Peisse, L., « Le Salon. Tableaux d'histoire », *Revue des Deux mondes*, livraison du 1^{er} juin 1843, p. 256-257.

²³⁸ « L'idée de ce tableau est ingénieuse, mais M. Gleyre n'a pas donné une signification assez arrêtée au groupe de ses illusions. » (Un Bourgeois, « Salon de 1843 », *La Presse*, 7 avril 1843, p.1).

- *L'émergence du réalisme*

Le second phénomène de ces années 1840 est l'émergence du réalisme, à la fois dans une acceptation restreinte, c'est-à-dire comme mouvement historiquement défini, ce que les critiques qualifient d'« école réaliste », et dans une acceptation plus générale, comme manifeste d'un intérêt (mais également de procédés) pour l'imitation du réel²³⁹.

Paradoxalement, ces deux phénomènes – la réaction classique et le réalisme – que tout oppose en apparence n'en sont pas moins liés par des caractéristiques et des visées similaires. Premièrement, le nouveau classicisme des années 1840 se veut plus proche de la réalité antique ; il ambitionne de donner une image plus familière de l'Antiquité, donc plus *réaliste*. Il se rapproche en cela du réalisme dont la principale caractéristique est de vouloir donner une image de la réalité, qu'elle soit ancienne ou contemporaine. Ces deux mouvements repoussent également les excès de la fantaisie et l'outrance des passions. Leurs productions se veulent apaisées et porteuses d'une certaine sérénité.

Deuxièmement, les ouvrages nés de ces deux manifestations ont en commun l'aspiration à une certaine morale : chasteté des formes et des sentiments pour les réalisations antiques de ce nouveau classicisme, comme dans *Le Soir* de Gleyre ; élévation du sentiment social, monumentalisation de la figure du peuple – et en particulier de la paysannerie – comme socle de la société dans les œuvres des Leleux, Jeanron, Hédouin ou encore Bonvin et Breton²⁴⁰. Les œuvres de ces artistes que la critique a rassemblé dans les années précédant la révolution de 1848 sous le terme d'« école réaliste²⁴¹ » ont élaboré une image positive et respectable du peuple (que l'on opposera à l'image des classes dangereuses véhiculées par Courbet). Du point de vue du style, la plupart des œuvres réalistes de cette époque satisfont les critiques pour leur imitation juste et pittoresque de la nature et de la société, sans les marques du *laid*, une « vérité choisie »²⁴². Leur choix se porte sur le peuple des campagnes où la misère est acceptable car pittoresque et rustique ; un monde empreint d'une religiosité simple et primitive, pétri de traditions qu'il faut préserver de l'industrialisation, de l'urbanisation et de la paupérisation. Leurs œuvres dérivent du travail d'idéalisation d'artistes tel Léopold Robert,

²³⁹ Le Nouène, P., *Op. cit.*, 1983, p.34-57.

²⁴⁰ Douce de la Salle, S., « Les représentations de paysans, 1852-1870 », *Exigences de réalisme, Op. cit.*, p.134-158.

²⁴¹ En 1844, pour Théophile Gautier, l'école réaliste regroupe seulement Adolphe et Armand Leleux ainsi qu'Edmond Hédouin (« Salon de 1844 », *La Presse*), tandis qu'Emmanuel de Lerne en 1846 dans *L'Artiste* élabore une hiérarchie plus développée : l'initiateur et le chef de cette école serait Adolphe Leleux ; et Penguilly-L'Haridon, Guillemin, Girardet, Fortin, Luminais, Haffner, Roqueplan, Louguet, ses suiveurs. On constate que le réalisme séduit bon nombre d'artistes venus d'horizons divers au milieu des années 1840.

²⁴² Boime, A., « Le réalisme officiel du Second-Empire », *Exigences de réalisme, Op. cit.*, p.100-133.

mais avec une imitation plus grande de la nature qui reste toutefois acceptable aux yeux des critiques les plus circonspects comme Delécluze :

« *Les Paysans Bas-Bretons*, de M. Leleux, méritent d'être vus. Cette peinture est dure et crue ; mais, dans la composition ainsi que dans les détails, elle est empreinte d'un cachet de vérité forte, qui fait passer sur beaucoup de défauts.²⁴³ »

La vérité de la réalité et non la trivialité, voilà ce qui contente les critiques dans nombre de ces œuvres. Souvent appréciés du public, ces tableaux ont également le mérite de le détourner de productions jugées plus immorales par les critiques, à l'instar de l'anathème lancé par Théophile Gautier lors du Salon de 1837 contre les œuvres outrancières et caricaturales de François-Auguste Biard²⁴⁴. La peinture réaliste des frères Leleux et de leurs suiveurs est à l'époque contemporaine ce que les œuvres de Meissonier sont au XVIII^e siècle : une peinture sérieuse, même si son idéal est plus mesquin que celui qui anime la peinture d'histoire.

Rendre l'Antiquité plus accessible, ennoblir les thèmes populaires : deux mouvements convergeant vers une élévation morale de la scène de genre, ou au moins vers un certain sens bourgeois de la bienséance.

²⁴³ Delecluze, E., *Op. cit.*, 19 mars 1840, p.1.

²⁴⁴ Rénié, P.-L., « Ne pas voir en peinture », *Le Musée des rieurs. Eugène Guérard, François-Auguste Biard et la scène de mœurs au XIX^e siècle*, cat. expo., Bordeaux, Musée Goupil, 2007, p.61-84.

- ***L'Exposition du Bazar Bonne-Nouvelle : le réalisme, David et La Stratonice d'Ingres***

Le réalisme va également se nourrir d'un terreau plus inattendu : l'exposition de 1846 au Bazar Bonne-Nouvelle à l'initiative de l'association caritative du baron Taylor.

Conçue comme une fronde envers un jury de plus en plus injuste et contre un Salon toujours plus mercantile, l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle s'organise avec des œuvres prêtées par les artistes eux-mêmes et de grands collectionneurs²⁴⁵. La plupart de ses œuvres sont inédites, ou mal connues du public.

Véritable panorama de l'art depuis la fin du XVIII^e siècle (l'œuvre la plus ancienne est de Greuze), l'exposition propose une relecture de l'histoire de l'art moderne, mais sans l'écrasante présence des romantiques qui polarisent les débats depuis deux décennies²⁴⁶. Delacroix, Decamps, Diaz, Dupré sont ainsi absents des murs²⁴⁷, mais le public peut enfin admirer les œuvres qu'Ingres avait soustrait au regard depuis 1834 et redécouvrir les grands noms de la période révolutionnaire – Prud'hon, Girodet-Trioson, Gros, Guérin et Gérard – et surtout David. Alors que ces artistes sont représentés au Louvre par leurs grandes commandes impériales, ils sont présents à l'exposition de 1846 avec des esquisses et des œuvres plus intimes qui font découvrir aux visiteurs une autre facette de leur talent, plus en adéquation avec le goût contemporain²⁴⁸. L'exposition de David se compose d'une dizaine d'œuvres, de *La Mort de Marat* aux dernières productions de la période bruxelloise, et de portraits. Les organisateurs ont réservé à Ingres une véritable « chapelle » avec onze tableaux, dans laquelle on pénètre en traversant un rideau qui sépare l'espace qui lui est consacré du reste de l'exposition :

« Pour offrir M. Ingres dans tout son éclat, pour éviter toute distraction possible, on l'a isolé au fond de la galerie d'exposition, dans une sorte de petite chapelle, dans un sanctuaire séparé par des draperies du reste de l'église artiste. Le dieu est au maître-autel. [...] Il faut convenir que l'ovation de M. Ingres est complète. M. Ingres est bien

²⁴⁵ Pour le détail de l'organisation de cette exposition, voir *Le Baron Taylor, l'Association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, Paris, Fondation Taylor, 1995. Cet ouvrage donne également les comptes rendus de l'exposition parus dans la presse.

²⁴⁶ Le Men, S., *Courbet*, Paris, éd. Citadelles & Mazenod, 2007, p.88.

²⁴⁷ Pour que l'on ne puisse remettre en cause leur impartialité, les organisateurs ont tardivement accroché des œuvres de Delacroix et Decamps prêtées par Adrien Dauzats et Alexandre Dumas, membres de l'association.

²⁴⁸ Foucart, B., « La critique artistique devant l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle ou les retours de David et Ingres », *Le Baron Taylor, Op. cit.*, p.21-31.

vengé maintenant de son obscurité passée.²⁴⁹ »

La mise en scène de ses œuvres, que le peintre a lui-même orchestré en sélectionnant une œuvre par période²⁵⁰, n'est sans doute pas étrangère au succès de son exposition, public et critique. Mais c'est surtout la réhabilitation complète de la lignée néoclassique de David, débarrassée des suiveurs surannés de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, qui ouvre la voie à une autre modernité, alternative au Romantisme²⁵¹.

Certes on ne comprend plus guère l'imitation de l'antique et la conception du nu idéal de David, mais la grande révélation vient de *La Mort de Marat* et de la hauteur d'inspiration de sa peinture révolutionnaire :

« Tous ces détails sont historiques et réels, comme un roman de Balzac ; le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur, et par un tour de force étrange qui fait de cette peinture le chef-d'œuvre de David et une des grandes curiosités de l'art moderne, elle n'a rien de trivial ni d'ignoble. [...] Ceci est le pain des forts et le triomphe du spiritualisme ; cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'idéal.²⁵² »

Vérité historique, naturalisme mais absence de trivialité : David a réussi ce que les peintres contemporains cherchent sans le trouver et que l'on peut qualifier d'idéalisme réaliste. Cette capacité d'ennobler un sujet effrayant et laid n'est possible que grâce à la force de l'inspiration qui sous-tend la réalisation de l'œuvre. La forme donne corps à l'idée de David, au contenu politique du sujet.

La présentation au public de cette œuvre-clef de la période révolutionnaire révèle, par contraste, la vacuité et le peu d'ambition des œuvres du romantisme finissant qui s'enlisent dans l'anecdote et comblent ce vide par une outrance de la couleur et de la touche.

Ségolène Le Men²⁵³ établit du reste le parallèle entre le texte de Baudelaire sur *Le Marat* et celui sur *La Rue Transnonain* de Daumier, dénonciation politique et sociale dont la force est inversement proportionnelle au format de l'œuvre. Peinture d'histoire ou lithographie, Baudelaire insiste sur la même urgence qu'ont les artistes à réinvestir le champ politique et social pour redonner du sens à l'art, ouvrant la voie au réalisme social de la Seconde

²⁴⁹ Thoré, T., « Exposition de la Société des artistes », *Le Constitutionnel*, 18 janvier 1846 cité dans *Le Baron Taylor*, *Op. cit.*, p.203.

²⁵⁰ Allard, S. et Chaudonneret, M.C., « La construction du mythe », *Ingres, la réforme des principes : 1806-1834*, Lyon, Fage éd., 2007, p.40.

²⁵¹ Le Men, S., *Op. cit.*, p.88-89.

²⁵² Baudelaire, C., « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *Le Corsaire-Satan*, 21 janvier 1846, cité dans *Le Baron Taylor*, *Op. cit.*, p.232.

²⁵³ Le Men, S., *Op. cit.*, p.89.

république.

Toutefois, le *Marat* n'est pas le seul à surprendre les visiteurs de l'exposition qui découvrent six portraits de David, au réalisme déconcertant. Le très conservateur *Journal des artistes* sous la plume de Delaunay s'enthousiasme pour ces portraits intimes criants de vérité :

« Quelle vérité dans toutes ces physionomies ! [...] Sans doute ces figures ne sont pas poétiques, mais alors on visait peu à la poésie ; on se contentait d'être ce que Dieu vous avait fait ; on ne cherchait pas à substituer à la création originale une uniformité de tons et de manières. Cela avait bien son prix. Quel naturel plus délicieux ! et ce naturel ne vaut-il pas ces faces stéréotypées qui font croire que toute une génération a été moulée dans la même forme ? Les portraits de David sont des épreuves daguerréotypées en couleurs. C'est en faire assez l'éloge.²⁵⁴ »

Aussi étrange que cela puisse paraître, le daguerréotype – cet art sans art et sans artiste – sert ici de contrepoint positif à la comparaison entre le réalisme cru, presque vériste, des portraits de David et le manque de caractère des portraits contemporains que le critique juge stéréotypés. Finalement, le grand maître et la machine parviennent tous deux à rendre la particularité des visages par une étude sans concession de la nature. Cette analogie est positive pour Delaunay, anti-romantique convaincu, car le néoclassicisme est par essence plus attaché aux formes de la nature que le romantisme, fantaisiste et exacerbant le *laid* ; mais elle est dégradante pour Charles Lenormant, tout aussi attaché au classicisme mais moins convaincu des bienfaits de l'étude de la « vraie » nature, jamais exempte de trivialité. Le critique fustige l'absence d'élévation morale qui transparaît dans les portraits du maître. L'« imitation vulgaire » ne le place guère au-dessus d'un « *imagier* » : « il tient à la vérité pure et nue de la même manière que le plus exact des Hollandais : il a presque devancé le *daguerréotype*.²⁵⁵ »

On ne peut reprocher à David d'avoir pris modèle sur le daguerréotype pour réaliser ses portraits, mais l'ambiguïté de la référence à l'image photographique pour la défense du réalisme particulier des œuvres classiques va prendre toute son ampleur dans les discours sur l'exposition des œuvres d'Ingres et en particulier de *La Stratonice*.

Exposée en 1840 avant de rejoindre les collections du Duc d'Aumale à Chantilly, puis de

²⁵⁴ Delaunay, A.H., « Exhibition de l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes et graveurs. Louis David », *Journal des artistes*, 25 janvier 1846, p.27, cité dans *Le Baron Taylor, Op. cit.*, p.181.

²⁵⁵ Lenormant, C., « Exposition au profit des artistes malheureux, *Le Correspondant*, 1846 p.664-674 cité dans *Le Baron Taylor, Op. cit.*, p.276.

nouveau présentée au Bazar Bonne-Nouvelle en 1846, *Antiochus et Stratonice* (fig.4) est l'œuvre d'Ingres qui a suscité le plus de commentaires par l'étrange séduction qu'elle opère sur le spectateur.

Qualifiée tour à tour de miniature et de peinture chinoise²⁵⁶, *La Stratonice* étonne par la richesse de son coloris – alors que l'on avait coutume de blâmer l'artiste pour l'uniformité de ses tons gris – la finesse des détails de l'architecture et de l'ornementation, la grâce des attitudes, mais également par le caractère extrêmement théâtral et figé de la composition qui prive d'air les protagonistes de la scène.

Dans les comptes rendus, Ingres est à la fois encensé et vilipendé pour son attachement à l'exactitude rigoureuse de la nature qui devient trop souvent pour ses détracteurs une dévotion exclusive à la forme. Tandis que Delaunay²⁵⁷ loue le prodige d'étude, de fini et de richesse de la décoration et des accessoires, Thoré n'y voit au contraire que :

« l'amour exclusif de la forme, l'indifférence absolue sur tous les mystères de la vie humaine, [...] une sorte de brahmanisme matérialiste qui absorbe ses adeptes, non point dans la contemplation des choses éternelles, mais dans la monomanie de la forme extérieure et périssable.²⁵⁸ »

Pour ce défenseur de l'art social et humanitaire, les recherches d'Ingres, qui s'inscrivent dans le système de *l'art pour l'art*, sont le résultat malheureux d'une exécution parfaite, d'une restriction de l'art au *faire*, sans vie et sans sentiment, et qui, par la position éminente de l'artiste, ont répandu chez les jeunes générations cette quête effrénée des qualités pratiques sur le contenu d'un ouvrage entraînant de fait la dégradation de l'art national²⁵⁹. Ce processus d'imitation passive de la nature aboutit à une négation du rôle de l'artiste comparable à celle du daguerréotype :

« On peut mettre beaucoup de sentiment humain dans une scène la plus simple du

²⁵⁶ Thoré, T., *Op. cit.*, 10 mars 1846 cité dans *Le Baron Taylor, Op. cit.*, p.225 :

« La peinture de M. Ingres a plus de rapport qu'on ne pense avec les peintures primitives des peuples orientaux, qui sont une espèce de sculpture colorée. [...] J'ai entendu plusieurs personnes à l'exposition, comparer la *Stratonice* à la peinture chinoise et à la peinture étrusque, l'une si fin de ton, si minutieuse dans le détail, l'autre si accusée dans la ligne, si précise dans la tournure, un peu étrange mais toujours superbe [...]. »

²⁵⁷ Delaunay, A.H., *Op. cit.*, 15 février 1846, p.51, cité dans *Le Baron Taylor, Op. cit.*, p.197 :

« Quant à la décoration architectonique, aux détails d'ornementation, à la fidélité des meubles, à la beauté des étoffes, c'est prodigieux d'étude, de fini, et de richesse. »

²⁵⁸ Thoré, T., *Op. cit.*, 10 mars 1846 cité dans *Le Baron Taylor, Op. cit.*, p.222.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.222 :

« Malheureusement, en ce temps-ci, la forme l'emporte sur le fond, et personne ne paraît même songer à cette dégradation de l'art national. Si l'on discute, c'est tout au plus sur le procédé, sur l'adresse de l'exécution. »

monde, dans une figuration quelconque et même dans le paysage. Mais encore faut-il que l'artiste ait premièrement éprouvé lui-même une impression, sans quoi le daguerréotype suffit à reproduire l'image. »²⁶⁰

Pour certains commentateurs comme Thoré ou Mantz violemment opposés au classicisme ingresque qu'ils considèrent comme un système artistique réactionnaire et un académisme intransigeant, la description extrêmement détaillée de la scène tend à créer une peinture plate, sans perspective, où tous les éléments apparaissent sur le même plan, sans rigueur dans la composition :

« Le manque de perspective qui trouble les tableaux de M. Ingres, tient encore à ce que le peintre rend trop minutieusement les détails, et avec la même valeur de ton, quelle que soit leur localité.²⁶¹ »

« Pas d'unité, pas de centre, les figures, jetées comme au hasard, n'ont entre elles aucun lien. Dans la nature aussi bien que dans les compositions régulières, vous le savez, ce qui groupe les personnages, c'est à fois la lumière, l'expression, la couleur et la ligne. Dans la *Stratonice*, aucun de ces moyens n'a été mis en usage ; tout s'éparpille, tout se disperse sans raison, à tel point que le cadre vient quelquefois couper brusquement des figures et n'en laisse voir que la moitié ou moins encore.²⁶² »

Pour ces tenants de la modernité et du progrès, l'archaïsme hyperréaliste d'Ingres est un parti pris systématique, donc condamnable, qui insistant trop sur les qualités du métier en vient à nier les efforts des artistes depuis la Renaissance pour s'élever au-dessus du statut d'artisan. Il est ainsi étonnant que constater qu'en 1846, les critiques ne comprennent toujours pas l'ambition d'Ingres d'être lui-même en contrecarrant les poncifs de l'académisme, répétés à chaque génération depuis David, et en recherchant une pureté liée à l'étude de la nature²⁶³.

Les reproches de Thoré sur l'art d'Ingres ne sont pas sans rappeler les critiques formulées envers les premières photographies qui avaient à la fois l'avantage et l'inconvénient de représenter tout, tout à fait, mais sans travail de composition. Aux yeux de Mantz, *La Stratonice* donne trop l'impression d'être un enregistrement passif de la réalité tant la composition paraît anarchique, avec des personnages comme coupés à la prise de vue et une

²⁶⁰ *Ibid.*, p.224.

²⁶¹ *Ibid.*, p.225.

²⁶² Mantz, P., « Beaux-arts : une exposition hors du Louvre. M. Ingres et son école », *L'Artiste*, 1846, p.198-201 ; cité dans *Le Baron Taylor, Op. cit.*, p.260.

²⁶³ Allard, S. et Chaudonneret, M.C., « La quête de l'originalité », *Op. cit.*, p.98-99.

dispersion de l'action²⁶⁴. Ce qui apparaît comme une absence de hiérarchisation et de sacrifices dans la composition de *La Stratonice* peut s'apparenter au processus d'enregistrement du réel par la photographie. Lors de la présentation de l'œuvre en 1840, le critique de *L'Artiste* justifiait déjà l'incongruité de cette perfection de représentation par la comparaison avec le daguerréotype, pourtant tout juste révélé au public, mais y voyait un modèle positif pour lutter contre les poncifs du romantisme finissant :

« Hélas ! oui, il en est [...] qui, n'ayant rien à critiquer dans la composition et dans les figures, vous affirmeront [...] que les détails sont trop finis ou trop accusés ; que les fonds viennent à l'œil et nuisent aux figures [...] – Mais, stupides que vous êtes ! si ces tons ont quelque éclat, si ces détails ont trop de saillie, si ces images qui couvrent les murs ont un si grand relief qu'elles sortent de leur plan et possèdent autant que le reste les apparences de la réalité, n'est-ce pas le défaut de la perfection, puisque défaut il y a ? n'est-ce pas l'exactitude trop rigoureuse de la nature ? Sommes-nous donc ici sur un théâtre où la vérité de certains objets, où l'illusion de certaines parties dépende beaucoup plus du mensonge et de l'exagération de ce qui les entoure que de la vérité complète et absolue de leur imitation ? Oh ! sans doute, un frotté d'outremer et de brun-rouge dans les fonds [...] auraient suffisamment assourdi les uns, noyé les autres ; et les figures, plus tranquilles, mieux isolées, eussent d'autant plus charmé les yeux, qu'alors on n'eût à leur comparer que des objets défectueux. Mais de si pauvres moyens ne sont ni ceux de la nature, ni ceux du talent ; ces ressources de l'insuffisance et ce charlatanisme de l'art pratique, que M. Delaroche emploie si adroitement et si à propos pour cacher ce qui lui manque, toutes ces petites choses, dis-je, ne sauraient convenir à M. Ingres. Voyez les résultats du daguerréotype ! c'est assurément la perfection incontestable ; c'est plus que l'exactitude, c'est la nature même ; eh bien ! tout est reproduit, tout existe ; seulement gardez la distance convenable ; contemplez l'œuvre du point de vue de l'artiste, et non pas à la loupe et de si près que l'ensemble ne puisse vous échapper [...].²⁶⁵ »

Étrangement, le critique défend l'art d'Ingres en le plaçant du côté exclusif de la nature représentée de manière objective. Il loue l'exactitude des détails ; mais, paradoxalement, exhorte le spectateur à contempler l'œuvre à distance, non comme une miniature mais

²⁶⁴ Cette apparence d'une scène « prise sur le vif » indique aujourd'hui une certaine modernité dans la façon de composer une scène, mais elle apparaissait tout à fait incongrue à une époque où même la photographie ne pouvait prétendre capter l'instant.

²⁶⁵ Anonyme, « J.A. Ingres. La Stratonice », *L'Artiste*, 2^e série, T. VI, 1840, p.152.

comme une scène grandeur nature ou une peinture à la touche vibrante pour que les détails disparaissent en s'agencant dans l'œil, et se transforment en un ensemble harmonieux. La qualité de l'œuvre réside, pour le commentateur, dans son insoumission aux moyens traditionnels de l'art – aux poncifs d'atelier – pour créer l'illusion de la réalité et, au contraire, dans son acceptation de toutes les données du réel, ce qui l'éloigne pourtant de l'harmonie.

Ce refus du sacrifice sera également reproché à Courbet et le fera qualifier négativement de « peintre daguerréotypique »²⁶⁶. Toutefois, Ingres et Courbet s'opposent dans leur projet artistique respectif et dans le choix des sujets : Ingres échappe à la trivialité parce qu'il choisit des sujets élevés, allégoriques ou antiques, et que son exactitude ne s'attache qu'au décor et non aux figures, toujours élaborées à partir de l'idéal particulier du peintre ; au contraire, Courbet applique cette absence de sacrifice à l'ensemble de ses œuvres.

Pourtant, Ingres n'échappe pas à une certaine réification des figures, rendue plus prégnante par la saturation de l'espace, empli d'indices archéologiques, dont les références iconographiques créent une sorte de rébus éclairant le sens de l'histoire²⁶⁷.

Le résultat est chatoyant et séduisant, mais la sensation d'étouffement de la scène engoncée dans un décor trop présent ne parvient guère à susciter l'émotion et le sentiment :

« Sacrifier les personnages dans une scène dont la passion humaine est le ressort, ce serait une malheureuse innovation. Un homme s'est pourtant rencontré qui l'a osé faire. Ce qu'on voit d'abord dans la *Stratonice*, c'est une colonne, puis des draperies, puis des murailles, puis un lit. [...] C'est, en effet, des meubles et des étoffes que M. Ingres paraît s'être surtout préoccupé ; aussi, il se peut faire que la *Stratonice* soit de l'archéologie, mais à coup sûr, ce n'est pas là de la peinture vivante et émue.²⁶⁸ »

Ce jeu de mise en scène savante déséquilibre la composition en suscitant un excès d'attention aux détails secondaires de la reconstitution archéologique au détriment de l'action et de l'expression des passions, créant une distance avec le spectateur.

Cette tentation de l'archaïsme, maintes fois reprochée à Ingres, associée au désir de réalité n'échappe pas toujours à l'accusation de pastiche, d'imitation servile d'un style du passé. Cette réprobation apparaît d'autant plus justifiée pour les détracteurs d'Ingres, comme Mantz, que l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle présente des œuvres aux sujets historiques très divers, de l'*Œdipe* à *Jean Pastourel*, en passant par *Françoise de Rimini*, aux références esthétiques variées (Antiquité grecque, Pompéi, Primitifs italiens, Raphaël, etc.) :

« La critique sérieuse a depuis longtemps protesté contre les tentatives d'archaïsme

²⁶⁶ Roubert, P.L., *Op. cit.*, p.117-120.

²⁶⁷ Schvalberg, S., *Op. cit.*, p.480-484.

²⁶⁸ Mantz, P., *Op. cit.*, p.260.

que certains peintres de l'école moderne se sont permises. Il faut, avant tout, être de son siècle, faire du pastiche, s'amuser à imiter servilement les maîtres primitifs, c'est un travail des plus puérils et des plus frivoles.²⁶⁹ »

Une nouvelle fois, les critiques ne pouvaient comprendre que, pour Ingres, l'archaïsme manifeste son degré de connaissance des styles du passé, tout en étant signifiant : le style porte et éclaire la scène représentée²⁷⁰.

Par les commentaires suscités sur sa « chapelle », l'art d'Ingres apparaît en 1846 comme un hybride entre archaïsme et réalisme : produit funeste tant pour les militants (Thoré) d'un art humanitaire ancré dans les problématiques contemporaines que pour les défenseurs du romantisme (Mantz) ; digne continuateur de la tradition davidienne (mais souvent mal compris et enrôlé sous une bannière qu'il ne défend guère²⁷¹), de l'équilibre entre nature et idéal, pour les tenants du classicisme (Delaunay, Delécluze et Lenormant) ; bizarrerie superbe d'un système original, non dénuée d'une certaine modernité pour Baudelaire et Gautier.

Exactitude des détails, minutie du fini, attention à la forme soumise à un idéal personnel, multiplication des accessoires de la reconstitution archéologique, plus ou moins saturée d'indices signifiants, font partie de l'héritage ingresque des néo-grecs. Jean-Léon Gérôme poussera jusqu'au bout ce processus de reconstitution historiciste, cet art du bibelot dans lequel le modèle photographie joue un rôle ambivalent ; et Jean-Louis Hamon accentuera le sens équivoque de ses œuvres, étranges au point de s'apparenter à des rébus.

L'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle offre à la critique l'occasion d'un regard rétrospectif sur un demi-siècle de peinture et d'une reconsidération de l'évolution de l'art depuis David, débarrassée des polémiques de la bataille romantique des années 1820-1830. La révélation de la modernité de David, et dans une certaine mesure d'Ingres, par leur rapport au réalisme annonce les débats critiques du milieu du siècle sur l'éclectisme et le réalisme et sur la question d'un style propre au XIX^e siècle.

Dans les deux cas, l'introduction de la référence au daguerréotype pour qualifier l'attention au réel et l'exactitude de la nature reproduite sur la toile indique que le rapport au modèle photographique – qu'il soit positif ou négatif – n'est pas exclusif aux formes les plus radicales

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ Allard, S. et Chaudonneret, M.C., « La quête de l'originalité », *Op. cit.*, p.111.

²⁷¹ Peu de critiques ont en effet compris que Ingres s'opposait au néoclassicisme de David, dont il cherchait à se libérer depuis son apprentissage chez le maître. Pour lutter contre les romantiques, ils ont enrôlé le peintre sous une étiquette de chef d'école et de continuateur de la grande tradition française, sans chercher à comprendre l'originalité de son art (Allard, S. et Chaudonneret, M.C., « La construction du mythe », *Op. cit.*, p.40-45).

du réalisme (Courbet, Meissonier, Biard) et modifie le regard des critiques sur l'ensemble de la production artistique. Cette question de l'exactitude et de la vérité de la couleur locale prendra une inflexion plus décisive dans les discussions sur les œuvres néogrecques et la pertinence des reconstitutions archéologiques pour la survivance d'une peinture à l'antique.

1.3 La réception critique du Combat de coqs de Gérôme au Salon de 1847 : un renouvellement du genre historique ?

En cette année 1847, de nombreux grands maîtres des années 1830-1840 ont déserté le Salon Carré du Louvre – entre autres Ingres, Delaroche, Gleyre, Scheffer, Amaury-Duval, Decamps, Meissonier – parce que leur notoriété les autorise à ne plus participer à cet événement devenu un véritable “bazar” où ils compromettraient leur talent. Pour les critiques, il est à craindre que le Salon soit sans intérêt, d’autant plus que ces mêmes grands maîtres désertent aussi le jury, laissant les rênes à des artistes académiques sans talent et jaloux de leur gloire. Pour les esprits chagrins, comme Etienne Delécluze, les artistes présents ne pourront guère se montrer à la hauteur des absents :

« Plusieurs de nos peintres dont les ouvrages en différents genres sont le plus estimés, n’exposent pas cette année, et quoique depuis un mois on ait signalé un ou deux tableaux comme devant attirer l’attention publique, aucun ouvrage de peinture cependant ne semble destiné à réveiller cette curiosité pacifique, indolente même, qui fait circuler le public des Expositions annuelles du Louvre dans les exhibitions privées qui précèdent ou suivent la durée du Salon.²⁷² »

Autre pourfendeur du Salon annuel, Gustave Planche se montre même encore plus dépité puisqu’il affirme que :

« Tant de noms justement célèbres ont manqué à l’appel cette année, qu’il y aurait de la présomption à vouloir juger l’état réel de l’école française, d’après les toiles exposées au Louvre.²⁷³ »

Mais, l’exposition s’avère toutefois riche en nouveautés. Certains critiques sont tout à leur enthousiasme, tel Théophile Gautier qui déclare en préambule de son feuilleton :

« Malgré toutes ces absentes, volontaires ou forcées, la jeune école française a dans les veines un sang si vivace et d’une pourpre si riche que les vides ne se sentent pas [...]. Les élèves tiennent dignement la place des maîtres, et franchement, il ne serait peut-être pas trop prudent à ceux-ci de rester trop longtemps éloignés de l’arène ; ils pourraient, en y rentrant au bout d’un intervalle, trouver des jouteurs aussi habiles

²⁷² Delécluze, E., « Ouverture du Salon de 1847 », *Journal des Débats*, 16 mars 1847, p.1.

²⁷³ Planche, G., « Le Salon de 1847. La peinture », *Revue des Deux-mondes*, ns, t.18, 1847, p.366.

qu'eux à manier le ceste, et d'une vigueur plus juvénile.

Cette exposition dénuée de l'attrait de la plupart des noms illustres, n'en est pas moins intéressante pour cela. La critique, moins distraite par les célébrités, aura le loisir de s'occuper de talents modestes et de mettre en lumière quelques nouvelles individualités.²⁷⁴ »

Pour Gautier, ce Salon consacre le renouvellement de générations et permet une émulation fructueuse entre artistes confirmés et jeunes artistes, nécessaire pour sortir l'école française de la léthargie dans laquelle elle est tombée depuis le début de la Monarchie de Juillet.

Le Salon de 1847 s'annonce comme un bilan de l'évolution de la peinture française depuis la fin de la bataille romantique : une nouvelle génération sort de l'ombre, avec des réalisations parfois frappantes, comme *Les Romains de la décadence* de Thomas Couture, ou plus discrètes, comme *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* de Gérôme ; mais aussi des œuvres fantaisistes comme *La Ronde de Mai* de Müller et les peintures de Vidal et, dans une veine réaliste, la peinture des frères Leleux et d'Hédouin.

L'optimisme de Gautier est partagé par quelques-uns de ces collègues, en particulier les chroniqueurs de *L'Artiste*, Louis Clément de Ris²⁷⁵ et Arsène Houssaye²⁷⁶, qui condamnent les rescapés de l'ancienne école académique, distribuent les éloges aux courageux maîtres romantiques qui continuent d'exposer, comme Eugène Delacroix, Diaz de la Pena et Camille Corot, encouragent les jeunes artistes à progresser dans la voie qu'ils se sont choisis... ou les appellent à se méfier d'un talent trop facile et d'une célébrité trop rapidement construite, à l'instar de la grande révélation des *Romains de la Décadence* de Thomas Couture, grande machine historique placée devant *Les Noces de Cana* dans le Salon Carré, et censée rivaliser – au moins en taille et en brio – avec l'œuvre de Véronèse²⁷⁷.

Au milieu des nouveautés à signaler à l'attention du public, l'œuvre d'un nouveau venu, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* de Jean-Léon Gérôme, parvient à attirer le regard des salonniers.

²⁷⁴ Gautier, T., « Exposition de 1847 », *La Presse*, 30 mars 1847, p.1

²⁷⁵ Clément de Ris, « Salon de 1847 », *Op. cit.*, p.57 :

« Chaque année, il ne manque pas de gens moroses, de critiques myopes, qui vont déplorant partout la décadence de l'art et se plaignant de la nullité du Salon, ou tout au moins de sa grande infériorité sur le précédent. [...] Nous ne comprenons pas bien cette manière de juger, et nous somme d'une opinion diamétralement opposée. [...] Il y a douze ou quinze ans, le Salon de cette année eût mis le France artistique en émoi ; aujourd'hui on y fera une médiocre attention et on aura tort. »

²⁷⁶ Houssaye, A. « Salon de 1847. A M. Paul Chenavard à Rome », *L'Artiste. Revue de Paris*, s.4, t.9, 1847, p.33-35 :
« L'art, toujours féconde même dans sa stérilité, s'épanouit ici avec la sève et l'audace des nouveaux venus. L'art aime ceux qui viennent et non ceux qui s'en vont. Les inconnus plutôt que les immortels. »

²⁷⁷ Gautier, T., *Ibid.*, p.2 :

« Sa toile immense rayonne à la plus belle place du salon carré et recouvre les *Noces de Cana* de Paul Véronèse. Cette fois, l'on ne s'en plaindra pas trop. »

Encore inconnu, le jeune artiste bénéficie d'un soutien de poids : son maître Paul Delaroche l'a encouragé à écrire à Cayeux, alors directeur du Louvre, pour que celui-ci vienne voir son tableau à l'atelier afin de s'assurer de sa voix lors du passage de l'œuvre devant le jury du Salon :

« Monsieur,

Je n'ai pas l'honneur d'être connu de vous, aussi la démarche que je fais en ce moment vous paraîtra sans doute indiscrete : mais c'est d'après le conseil de mon maître, Mr Delaroche que je m'y suis décidé.

Il m'a parlé de votre bienveillance pour les jeunes artistes et de la protection dont vous voulez bien les honorer. C'est plein de confiance en cette bonté que je vous demande la faveur de venir voir un tableau que je viens de terminer et que je désirerais vivement voir placé à la prochaine exposition.

J'ai déjà fait d'après votre commande un portrait de Henry 2 et je termine en ce moment une copie de la Sainte Amélie de Mr Delaroche.

Recevez, Monsieur, mes salutations empressées,

J.L. Gérôme Rue de Fleurus, 9²⁷⁸ »

Nous ignorons si Cayeux s'est déplacé pour voir l'œuvre de Gérôme mais son tableau fut accepté au Salon. Il apparaît alternativement dans les registres du jury dans la catégorie « peinture d'histoire » et dans la catégorie « sujets familiers », sous le numéro 705. Cette hésitation entre les deux genres sera au cœur de la réception critique de l'œuvre.

Le tableau de Gérôme apparaît plus loin dans les registres de « réclamation pour mouvement » : on apprend qu'il était placé au premier niveau de la grande galerie à droite et que le jeune artiste demanda à ce qu'il soit placé moins haut²⁷⁹.

La missive de Gérôme précise qu'il avait déjà été bénéficiaire d'une commande de la part de l'Etat²⁸⁰ ; cette attention des pouvoirs publics ne fera que s'accroître après le Salon de 1847 et sa médaille de troisième classe dans la section histoire.

²⁷⁸ Archives des Musées nationaux, série P.30 : Jean-Léon Gérôme.

²⁷⁹ Toutes les mentions de l'œuvre sont présentes dans le dossier du Salon de 1847, série X, Archives des Musées nationaux.

²⁸⁰ Archives des Musées nationaux, série X, Salon de 1847 : dans le dossier « Ouvrages exécutés depuis le 15 mai 1846 jusqu'au 15 avril 1847 », sous le numéro 6674, est mentionné la copie d'après Janez du *Portrait en pied de Henri II, roi de France* par Gérôme, pour 800 francs.

1.3.1 *Le Combat de coqs de Gérôme, Théophile Gautier et le renouveau de la peinture historique : une troisième voie ?*

Remarqué et apprécié par nombre de commentateurs mais souvent placé en fin de Salon parmi les œuvres secondaires²⁸¹, le tableau de Gérôme est au contraire mis en avant par plusieurs critiques importants : en premier lieu, Théophile Gautier qui aborde l'œuvre dès son second article, le 31 mars 1847 ; puis, Etienne Delécluze, le 3 et le 24 avril ; enfin, Prosper Haussard, dans *Le National* du 18 avril, et Paul Mantz, dans son ouvrage sur le Salon.

C'est le nom de Gautier que l'histoire retiendra comme « inventeur » de Jean-Léon Gérôme, puisque *Le Combat de coqs* va ouvrir à l'artiste les portes de la célébrité, et que, par la suite, le critique n'oubliera jamais d'analyser les œuvres du peintre dans ses comptes rendus²⁸². Il convient également de préciser que *Le Salon de 1847* de Gautier a durablement marqué les esprits par sa triple publication – dans *La Presse*, puis partiellement repris dans *L'Artiste*, en particulier les articles sur les œuvres de Couture et Gérôme, et enfin en volume en mai chez Hetzel – et par l'enthousiasme du critique pour l'œuvre de ce jeune artiste, encore inconnu du public.

L'œuvre de Gérôme va ainsi apparaître à certains critiques comme une possible solution à certaines problématiques de la peinture contemporaine, en particulier la délicate question du renouvellement du genre historique, après les excès de couleur locale des petits maîtres romantiques, et la défense de l'idéal devant les assauts de la nouvelle peinture réaliste. Pourtant, le discours de celui qui va devenir son plus fervent soutien, Théophile Gautier, n'est pas sans ambiguïté et l'on peut s'interroger sur les orientations stylistiques envisagées par le critique pour sauver la peinture historique.

Le Salon de 1847 est pour Gautier²⁸³ l'occasion de mettre en avant ce qui le préoccupe : les

²⁸¹ Sur les vingt-quatre revues de Salon consultées, seuls treize salonniers citent le tableau de Gérôme. Sur ce nombre, neuf le citent plutôt en fin de revue.

²⁸² Sur la critique d'art de Théophile Gautier et en particulier son soutien à Gérôme, voir :

Kearns, J., « *Quelle histoire? Gautier devant l'oeuvre de Gérôme au Salon de 1859* », *Le champ littéraire 1860-1900. Etudes offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1996, p. 71-80 et *Théophile Gautier. Orator to the artists. Art journalism of the Second Republic*, Londres, Legenda, 2007.

Guégan, S. (sd.), *Théophile Gautier, la critique en liberté*, cat. expo. Musée d'Orsay, 1997.

Drost, W. et Henniges, U., *Théophile Gautier: Exposition de 1859*, Heidelberg, Winter, 1992.

Girard, M.-H., *Théophile Gautier. Critique d'art. Extraits des Salons (1833-1872)*, Paris, Séguiet, 1994.

²⁸³ Pour une analyse générale du *Salon de 1847* de Théophile Gautier : Guégan, S., « Préface. Gautier avant 1848. Du

moyens de ressusciter la peinture d'histoire, les tensions entre amour de l'idéal et amour de la vérité, et la corrélatrice, la défense de l'imagination et de la beauté contre les assauts du quotidien et de la trivialité.

Dans sa revue, le critique a délibérément choisi de respecter la hiérarchie des genres, lui qui en reconnaît pourtant l'inefficacité grandissante. L'évolution de la peinture historique est source de réflexion inquiète pour Gautier qui, en dépit de son aversion pour la grandiloquence des rejets surannés de l'école davidienne et son manque d'enthousiasme pour les reconstitutions historiques de Delaroche et de ses suiveurs, ne peut accepter de voir la peinture contemporaine abandonner le style, l'élévation des sentiments et les sujets d'imagination au profit d'une peinture exclusivement tournée vers le présent et le quotidien. Il reste foncièrement attaché à la peinture de Nu et à l'idéal sensuel qui s'en dégage, que seuls les sujets antiques libèrent de toute perception graveleuse.

Le critique est bien conscient que le Grand genre, tel que le concevaient les artistes du début du siècle, n'est plus viable dans la nouvelle société bourgeoise, mercantile et industrielle, pour des raisons tant pragmatiques qu'intellectuelles : les appartements bourgeois ne sont plus aussi adaptés aux dimensions des grandes machines historiques que les châteaux de l'ancienne noblesse ; les fortunes se font et se défont plus rapidement, le patrimoine est un investissement et ne passe plus nécessairement de génération en génération ; enfin, la culture de cette nouvelle élite est moins savante que celle de l'Ancien régime, l'Art entre déjà dans une ère du divertissement qui privilégie l'agréable au détriment de l'élevé. Toutefois, Gautier, à la différence de nombre de ses confrères, comme Delécluze et Planche, ne sombre pas dans une mélancolie amère et se refuse à défendre les ersatz d'un art passéiste et redondant. Au contraire, il reste ouvert aux propositions de la nouvelle génération d'artistes et tente, par son activité de critique, d'influer sur les solutions mises en œuvre pour renouveler la peinture d'histoire.

C'est pourquoi son feuilleton débute par une analyse très développée de *L'Orgie Romaine* de Thomas Couture. « Morceau le plus remarquable du Salon²⁸⁴ », la grande machine de Couture est salué par Gautier comme le début public le plus significatif depuis longtemps. La première qualité qu'il reconnaît au jeune artiste est son abnégation à s'être astreint à la création d'une œuvre si monumentale, au thème difficile, pendant quatre longues années, au lieu de se laisser tenter par les sirènes d'une gloire aimable et immédiate, et d'avoir su concevoir une

romantisme à la modernité », dans Gautier, T., *Salon de 1847*, rééd., Paris, Le livre à la carte, 1997, p.I-XXVII.

²⁸⁴ Gautier, T., *Op. cit.*, 30 mars 1847. Toutes les citations suivantes sur le tableau de Couture sont tirées de ce texte.

œuvre originale, reflet de son tempérament artistique²⁸⁵. Après l'explication de la morale du sujet et une longue description de l'œuvre – foisonnante de personnages et de détails architecturaux – support comme souvent chez Gautier à des divagations littéraires, il passe à l'appréciation des qualités et des défauts de l'œuvre. Si le critique constate que la tonalité générale est grise²⁸⁶, il annihile l'imperfection en louant l'harmonie légère et agréable à l'œil de ce « beau gris argenté, perlé, [...], d'un gris de Paul Véronèse », et la délicate perspective aérienne qui permet au spectateur d'entrer facilement dans l'espace architectural du tableau. À propos du style de l'œuvre, Gautier s'en sort de nouveau par une pirouette. Certes, l'originalité du talent de Couture est faite de ce « mélange de vérité et de recherche du style » qui confère au pinceau de l'artiste un caractère « naturellement *trivial* » ; mais cette trivialité ne doit pas être comprise de manière péjorative, elle est ce qui caractérise le talent « des maîtres plus curieux du vrai que du beau, du réel que de l'idéal. »

Cependant, le lecteur comprend en filigranes que le penchant naturel de Gautier le porte plutôt vers les idéalistes, et que le génie « moderne » de Couture ne le convainc pas complètement, surtout lorsqu'il est appliqué à un sujet antique. On sent que le critique essaie de transformer ce morceau de bravoure en un chef-d'œuvre de la nouvelle peinture d'histoire. Gautier entrechoque les termes contradictoires²⁸⁷ tout au long de sa description et reconnaît *in fine* qu'il est « plus sensible à une qualité qu'à dix défauts », mais que certains de ses confrères auraient pu y trouver plus à redire, alors qu'étrangement, le tableau de Couture est très peu décrié par les ténors de la critique d'art. Il n'y a guère que Gustave Planche pour amèrement regretter l'engouement du public et de ses confrères pour cette œuvre grandiloquente, uniquement préoccupée du faire et qui « relève de Natoire et de Restout »²⁸⁸. Delécluze, qui aurait pu se montrer plus dubitatif, constate qu'en dépit d'« un aspect de grandeur facile qui satisfait l'œil sans le captiver impérieusement, et qui n'agit que faiblement sur l'imagination et sur l'esprit du spectateur [...], on trouve dans les groupes divers un balancement de lignes savamment calculé »²⁸⁹. Le tableau remplit toutes les conditions du « beau visible » et l'exécution est d'une grande maestria. Son seul véritable reproche concerne

²⁸⁵ *Ibidem.* :

« Avant toutes choses, dans ce temps de travail à bâtons rompus et de gaspillage intellectuel, il faut savoir gré au jeune artiste du courage avec lequel il s'est enfermé et cloîtré dans son œuvre pendant quatre années, résistant aux tentations des besognes faciles et lucratives, et, ce qui est plus malaisé à l'entraînement des flatteries dont on entoure les réputations naissantes ; il s'est tenu à l'écart, travaillant de tout son cœur, ne reculant devant aucun sacrifice, excepté celui de son originalité pour amener son tableau à bien. »

²⁸⁶ Remarque également faite par Gustave Planche (Planche, G., *Op. cit.*, p.355.)

²⁸⁷ Les silhouettes sont à la fois antiques et académiques ; l'exécution du tableau est pareille à une esquisse au relief irrégulier, toutefois l'harmonie générale de l'œuvre ne s'en trouve pas contrariée.

²⁸⁸ Planche, G., *Ibid.*, 1847, p.354-355.

²⁸⁹ Delécluze, E., *Op. cit.*, 20 mars 1847.

le relent de style de la fin du XVIII^e siècle, « manière un peu trop large et flamboyante des académiciens du siècle passé », qui place Couture, « premier de cette école rétrograde »²⁹⁰. La magnanimité du critique vis-à-vis du jeune artiste s'explique vraisemblablement par la grande correction de sa composition et une aspiration à la grande peinture d'histoire suffisamment rare pour être encouragée. Enfin, Louis Clément de Ris reconnaît la supériorité de l'œuvre de Couture sur le reste de l'exposition, mais il le met en garde contre la facilité de son talent qui l'apparente un peu trop à Horace Vernet, peintre proluxe aux œuvres charmantes, sans réels défauts mais aussi sans les qualités des chefs-d'œuvre²⁹¹. *Les Romains de la Décadence* sont au contraire encensés par Arsène Houssaye²⁹².

En réalité, Gautier ne critique ouvertement que deux détails : la similitude avec la composition de la *Cléopâtre essayant des poisons* de Jean Gigoux, présenté au Salon de 1838 ; et la carnation rose des joues des personnages, jugée inadéquate pour des débauchés. Or, ces deux points tiennent plutôt du détail que d'une problématique essentielle.

En conclusion de son article, le salonnier reconnaît qu'au-delà des qualités et des défauts de l'œuvre, Couture a réussi son pari de retenir l'attention du public et des artistes et s'est fait une place parmi les nouveaux maîtres de la peinture en abordant le genre le plus difficile.

Toutefois, le tempérament de Gautier ne le porte guère vers les œuvres moralisantes et les allégories au langage trop abstrait. L'œuvre de Dominique Papety, *Le Passé, le Présent et l'Avenir*, en fait les frais :

« *Le Passé, le Présent et l'Avenir*, composition symbolique de M. Papety, nous satisfait médiocrement : ces abstractions ne se prêtent guère à la peinture, et, bien que nous soyons très accommodant en matière allégorique, il nous est difficile de reconnaître ces trois façons d'être du temps dans les figures groupées par M. Papety dans un milieu vague et sombre.²⁹³ »

Si *Le Rêve de bonheur* présenté en 1843 (fig.16) avait été plus apprécié du critique en raison de la sensualité des figures et de l'utilisation du Nu, la grande allégorie de Papety est d'une composition trop figée et d'une harmonie trop grise pour plaire au sensualiste Gautier.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Clément de Ris, L., *Op. cit.*, 1847, p.59 :

« Toute cette grande page est traitée avec une adresse, une facilité, une *maestria* à laquelle on ne saurait donner trop d'éloges. Cependant que M. Couture y prenne garde, et que bien au-dessous de lui, mais dans la même sphère pourtant, il contemple M. Horace Vernet. »

²⁹² Houssaye, A., *Op. cit.*, 1847, p.34 :

« Pour moi, j'aime et je salue ce tableau qui sauve le Salon de 1847. C'est beau, c'est fier, c'est audacieux, c'est la touche du maître. »

²⁹³ Gautier, T., *Op. cit.*, 1^{er} avril 1847.

Dans ce Salon de 1847, son grand regret reste la sotte décision du jury d'avoir refusé *Le Sabbat des juifs à Constantine* de Théodore Chassériau, composition gigantesque, parfaite alliance, à ses yeux, du dessin et de la couleur, la seule capable de rivaliser avec le tableau de Couture et de combler les attentes de dépaysement, d'exotisme, de sensualité et de rêverie du critique :

« on dirait un rêve peint : mais ce rêve si éclatant, si bigarré, si splendide, si plein de rayons de soleil et d'yeux de diamant, c'est la réalité, c'est la vie.²⁹⁴ »

Gautier regrette d'autant plus le rejet du jury que l'œuvre de Chassériau est d'une grande originalité, presque étrange, puisqu'elle met en scène l'Orient moderne – et finalement une simple scène de genre liée à une coutume religieuse et folklorique – avec les proportions et le style de l'histoire :

« N'est-ce pas une honte et une infamie que quelques membres de l'Institut [...] aient eu l'outrecuidance de rejeter un tableau de cette importance qui, outre le mérite qu'il renferme, est le premier où l'Orient moderne soit représenté avec les proportions et le style de l'histoire ? Est-il national de fermer les portes du Louvre à un ouvrage dont l'étrangeté même témoigne de notre gloire ? »

L'ascendance de l'Orient de Delacroix, et en particulier des *Femmes d'Alger* (Salon de 1834) et de *Noce juive au Maroc* (Salon de 1841), est ici incontournable tant par le sujet et le style de Chassériau que par la similitude de formats des œuvres²⁹⁵, plus en conformité avec les dimensions de tableaux de genre historique que de scène de genre. Néanmoins, Gautier insiste particulièrement sur le caractère précurseur de l'œuvre de l'élève d'Ingres et sur son style historique, sans préciser le contenu de cette affirmation, à l'exception du caractère d'étrangeté de l'œuvre qui lui confère pour l'écrivain une aura particulière²⁹⁶.

À la suite, Gautier consacre une longue critique à l'œuvre d'un tout jeune homme, encore inconnu du public et des critiques :

« Puisque nous sommes malheureusement privé du plaisir de rendre compte du *Sabbat des Juifs de Constantine* [par Théodore Chassériau], félicitons-nous de ce que le jury ait laissé passer, par distraction apparemment, un charmant tableau plein de

²⁹⁴ *Ibid.*, 31 mars 1847. Toutes les citations sur le tableau de Chassériau sont tirées de ce texte.

²⁹⁵ Il est à noter que le tableau de Chassériau est le plus petit des trois œuvres citées avec un format de 98 x 134,5 cm.

²⁹⁶ On va retrouver cette même imprécision dans la critique du tableau de Gérôme.

finesse et d'originalité d'un jeune homme dont nous entendons parler pour la première fois, et dont c'est le début si nous ne nous trompons : nous voulons dire *les Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, de M. Gérôme.²⁹⁷ »

Gautier place d'emblée l'œuvre de Gérôme sous le signe de l'Idéal et résume les qualités essentielles de l'œuvre : son charme, sa finesse et son originalité.

La beauté du paysage et la sensualité des corps exercent une séduction immédiate sur le spectateur qui prend plaisir à parcourir les différents plans de la composition sans jamais rencontrer d'éléments disharmonieux. Le vocabulaire employé se révèle symptomatique de cet attrait puisque les termes « élégance », « grâce » et « distinction » reviennent à plusieurs reprises. Gautier parle des deux personnages comme d'une vierge et d'un éphèbe, s'extasie devant « la ligne serpentine » et « la blancheur dorée du corps de la jeune Grecque » aux « mains effilées et pures ».

Le sujet anecdotique et léger, reposant pour l'esprit, ne peut qu'enchanter des amateurs lassés des histoires tourmentées du romantisme.

Mais le critique n'aurait pu succomber au charme de ce tableau sans l'extrême finesse du dessin et de la couleur – « le fin crayon et le pinceau délicat de M. Gérôme ». Pour sa jeune fille, l'artiste a réussi à trouver la ligne idéale « si cherchée par les anciens ». Quant à l'éphèbe, même si ces traits rappellent « un peu trop le modèle », ils sont dessinés « avec une finesse extrême ». Le coloris du tableau est harmonieux et doux, venant ainsi appuyer la distinction du dessin et la suavité des formes.

Enfin, cette œuvre – « une des plus charmantes de l'Exposition » – est également remarquable par le traitement original de son sujet. Un simple combat de coqs – « sujet, tout vulgaire en apparence » – est ici « traité d'une façon tout historique » avec « [d]es figures (...) de grandeur naturelle ». L'audace de cette configuration réussie force l'admiration du critique qui estime qu'« il faut beaucoup de talent et de ressources pour élever une scène si épisodique au rang d'une composition noble, et que ne désavouerait aucun maître. »

Le Combat de coqs de Gérôme partage ainsi avec l'œuvre de Chassériau un certain nombre de caractères valorisés par la critique de Gautier : sujet exotique et antique (les Arabes et les Juifs du Moyen-Orient sont souvent considérés comme des descendants des Grecs anciens), scène de la vie quotidienne élevée aux proportions de la peinture historique tant par le style que par le format, distinction du traitement stylistique.

Comme pour la description du tableau de Chassériau, le critique explicite peu en quoi le

²⁹⁷ Gautier, T., *Op. cit.*, 31 mars 1847.

Le texte complet de la critique des *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* est présenté en Annexe 11.

traitement ennoblit la scène car sa description ne cherche guère à minimiser le caractère anecdotique du sujet. Pour Gautier, la scène représentée appartient à la catégorie de la « fantaisie » ; mais le format de la toile et le traitement des figures la hissent au rang de composition historique. Finalement, le choix du sujet n'apparaît pas déterminant pour qualifier le genre du tableau ; c'est la présence de nus grandeur nature qui fait la peinture d'histoire. *Le Combat de coqs* apparaît comme un hybride réussi entre deux catégories opposées, le genre et l'histoire.

L'ambiguïté de la composition est comparable à celle des *figures d'étude* des envois réglementaires auxquelles le tableau de Gérôme s'apparente. Le jeune artiste a composé ce tableau sur les conseils de son maître Delaroche, alors qu'il avait une nouvelle fois échoué au Prix de Rome en 1846. Les anatomies de son tableau de concours avaient été jugées très insuffisantes sur le plan technique. Afin de s'améliorer, Delaroche lui conseille de réaliser une étude de nus grandeur nature²⁹⁸ : ce sera *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*. Ce tableau s'inscrit donc dans une démarche d'exercice scolaire : il réalise deux nus, un masculin et un féminin, afin d'améliorer son dessin et son traitement anatomique. Il traite les carnations en adéquation avec les conventions académiques, corps blanc et suave pour la jeune fille, corps cuivré pour le garçon. Nous ne sommes pas très éloignés de la finalité des *figures peintes d'après nature d'une grandeur naturelle* réalisées par les pensionnaires de la Villa Médicis pour leurs deux premiers envois réglementaires. Si, dans ces œuvres, les jeunes artistes ne sont pas censés travailler la composition et l'étude des caractères, l'historisation de ces académies, autorisée depuis 1821 par le règlement, est un subterfuge commercial pour des pensionnaires dont la maigre bourse ne leur permet pas de couvrir les dépenses engendrées par les envois²⁹⁹. Pour Gérôme qui rêve de retourner étudier dans la Ville éternelle, cette confrontation avec un exercice académique semblait tout indiquée pour faire ses preuves.

La réception du tableau par Gautier peut elle-même s'apparenter à celle de ce type d'envoi réglementaire : la référence à l'antique, l'insistance sur la correction et la qualité du dessin, la réserve sur la figure masculine qui « sent trop le modèle ». Toutefois, à la différence des détracteurs de ce type d'œuvre scolaire, Gautier insiste sur la naïveté de l'ouvrage qui n'apparaît pas entaché des poncifs d'atelier caractéristiques des pensionnaires de la Villa Médicis. Gérôme semble avoir réussi à trouver l'équilibre classique entre nature, idéal et respect de la tradition. Enjeu essentiel de la doctrine académique, cet équilibre précaire est rarement atteint par les jeunes artistes qui, en fonction des influences, font pencher la balance

²⁹⁸ Lettre du 24 mai 1846 à son père ; citée dans Ackerman, G. M., *Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie/ Paris, ACR Edition, 2000, p. 28.

²⁹⁹ Jagot, H., « La Malédiction du Prix de Rome. Les lauréats face aux critiques et à l'Académie des Beaux-arts », *Devenir peintre au XIX^e siècle. Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, Lyon, Fage Editions, 2007, p. 96-97.

d'un côté ou de l'autre³⁰⁰.

Mais Gérôme applique ce principe académique à un sujet de peinture de genre et non à un sujet historique. Cette audace est rare mais pas nouvelle : les romantiques comme Delacroix et Chassériau l'ont mise en pratique dans les années 1830 avec les sujets orientalistes, mais également et avant eux, Ingres qui l'a expérimenté de manière encore plus radicale. En 1819, le peintre présentait à l'exposition nationale une *Odalisque* presque grandeur nature – un nu féminin non-historisé – placée dans le Salon Carré grâce au Comte de Forbin qui souhaitait ainsi imposer Ingres comme peintre d'histoire et le promouvoir comme un des réformateurs de l'école française³⁰¹.

Par cette audace qui bouscule une nouvelle fois la hiérarchie académique des genres, le jeune artiste tente de se placer dans la lignée du grand artiste, redécouvert un an plus tôt à l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle. Par ailleurs, des références à l'art d'Ingres peuvent également être perçues dans la figure de son jeune homme traitée de manière naturaliste – rappelant les critiques formulées contre la figure de l'*Œdipe* d'Ingres en 1808 – , dans le choix d'un sujet peu traité (même dans la scène de genre contemporaine³⁰²), dans l'harmonie colorée assourdie et dans l'utilisation de modèles antiques difficiles à identifier³⁰³.

Les éloges formulés par Gautier au jeune homme ne sont pas sans rappeler sa propre admiration pour les œuvres d'Ingres dont l'art apparaît comme le parangon de son esthétique. Dans le système critique de Gautier, que lui-même a qualifié d'*art pour l'art* avant que cette terminologie ne devienne une caricature sous la plume de ses détracteurs, la beauté de la forme et le sentiment de plénitude qu'elle provoque priment sur la qualité d'*exempla virtutis* du sujet pour conférer de l'élévation et de la noblesse à une œuvre d'art qui ne doit pas avoir de justification externe, ni être inféodée à un usage idéologique ou moral. D'où l'importance du nu, essence de la forme pour Gautier, et de sa défense inconditionnelle d'Ingres dont l'art, abscons pour le public, suscite l'admiration des artistes par la supériorité de son métier, la pertinence des moyens artistiques qui y sont mis en œuvre et l'éventail de ses références esthétiques.

³⁰⁰ McWilliam, N., « Exercices de style. La critique d'art devant les envois de Rome », *Maestà di Roma, D'Ingres à Degas, les artistes français à Rome*, cat. expo. Villa Médicis, Milan, Electa, 2003, p.138-149.

³⁰¹ Allard, S. et Chaudonneret, M.C., « L'enjeu du Salon », *Op. cit.*, p.70-72.

³⁰² Le thème du combat de coqs est en effet rarement traité au XIX^e siècle ; il est surtout présent dans la scène de genre hollandaise du XVII^e siècle.

³⁰³ Selon Ackerman, la figure du garçon est une citation d'un relief d'un siège en marbre du théâtre de Dionysos à Athènes que Gérôme a pu connaître par le biais de la reproduction gravée (Ackerman, G.M., « The Néo-Grecs : A Chink in the Wall of Neoclassicism », *The French Academy and its Antagonists*, June Hargrove éd., Newark, University of Delaware Press, 1987, p. 173-174 et note 13).

Sur ce relief, voir Hoffman, H., « Hahnenkampf in Athens », *Revue archéologique*, 1974, p. 195-220 (reproduction p.208-209).

Il n'est guère étonnant que Gautier ait relevé les qualités du *Combat de coqs* qui l'apparentaient à la manière du maître de Montauban, et ait perçu dans ce premier tableau les prémices d'un style qui pourrait renouveler, sans le trahir, un enseignement parfois appliqué de manière trop systématique par des jeunes artistes sans talent sortis de l'atelier d'Ingres.

L'audace du jeune artiste va plus loin puisqu'il adjoint à la qualité historique de sa fantaisie la réalisation de deux coqs d'une grande vérité d'observation et de mouvements (« vrais prodiges de dessin, d'animation et de couleur » ; « merveille de pose, de dessin et de coloris »). Pour Gautier, ces coqs font une grande part de la qualité de l'œuvre (il leur consacre deux paragraphes et use de nombreux superlatifs pour les décrire) et placent Gérôme dans la lignée des grands artistes animaliers tels Snyders, Veenix, Oudry, Desportes et Rousseau, parvenant même à dépasser ces maîtres par la perfection de sa réalisation.

Gautier donne une importance qui semble hors de propos à des éléments normalement jugés secondaires dans une scène qualifiée d'historique. La description du critique oscille entre une insistance sur le dessin et la pose des volatiles, avec un véritable souci du détail réaliste, et un discours emphatique sur la noblesse des oiseaux, élevés au rang d'animaux mythologiques (« coqs épiques, olympiens »). C'est à propos des coqs qu'il compare l'art de Gérôme à celui de Phidias, pour ce mélange équilibré entre respect de la nature et élévation du style.

La comparaison des qualités naturalistes de son dessin avec celles des peintres hollandais, montre la grande maîtrise technique de Gérôme ainsi que son attention aux détails et à la texture des matières. Les références parfois antagonistes de Gautier sont révélatrices de cette tension entre idéal et nature, au cœur de l'esthétique du critique. Cet éclectisme lui permet de ne pas exclure, a priori, certaines solutions formelles ou expérimentations stylistiques, mais brouille les contours de ses choix artistiques.

La critique de Gautier place Gérôme dans une situation enviable mais paradoxale car difficile à tenir dans la durée. Peintre de genre capable de hisser son œuvre au niveau de l'histoire par la qualité de son style et la capacité d'idéalisation propre à l'antique ; peintre de nus, virtuose en peinture animalière – même le paysage en arrière-plan du tableau est décrit en termes flatteurs : le jeune artiste apparaît comme l'archétype du bon peintre éclectique, à l'aise dans de multiples genres et capable d'ennoblir n'importe quel sujet par les qualités de son métier et l'élévation de son style, sans tomber dans le pastiche. Une nouvelle fois, l'ombre d'Ingres, qui considère toute son œuvre comme appartenant à la « haute histoire »³⁰⁴, se glisse en filigrane du texte de Gautier.

Enfin, le texte de Gautier se termine par une exclamation assez surprenante :

³⁰⁴ Allard, S. et Chaudonneret, M.C., « La construction du mythe », *Op. cit.*, p.53.

« Quel délicieux dessus de porte pour la salle à manger d'un roi ou d'un Rothschild !³⁰⁵ »

L'allusion au possible destinataire de l'œuvre qui oscille entre un roi et un banquier montre l'indécision de l'époque. Le marché de l'art, en pleine mutation depuis la fin de la période révolutionnaire, est dorénavant dominé par les grandes fortunes de l'industrie et de la banque qui commandent portraits et décorations pour leurs appartements, loin devant les achats de l'Etat pour les musées. Ce changement économique sous-tend les évolutions stylistiques : à la grande peinture d'histoire succède la multiplication des œuvres de genre, les portraits, les paysages³⁰⁶.

Le Combat de coqs de Gérôme se conçoit comme une œuvre de transition qui, maintenant l'aspiration à une peinture historique à l'antique, noble et élevée, n'en est pas moins une œuvre dont les principales fonctions sont la délectation et l'ornementation d'un lieu de vie familial et intime. La conception du caractère historique de l'œuvre par Gautier se désolidarise clairement des fonctions d'élévation morale associée traditionnellement au grand Genre ; seuls comptent la beauté et le plaisir de la contemplation.

Exotisme, fantaisie, sensualité, rêverie : voici pour résumé ce qui attire Gautier, un des premiers à réhabiliter le gracieux, le joli et le fantaisiste :

« La nécessité de rompre avec les traditions académiques et de retremper l'art aux sources vigoureuses avait, il faut l'avouer, poussé l'école romantique plutôt à la recherche du caractère qu'à celle de la beauté. [...] Le fade cortège des grâces et des nudités mythologiques de l'empire était là avec son coloris de papier de salle à manger et ses contours tracés au poncif, dont la propreté bête séduisait les bourgeois voluptueux : il fallait réagir violemment contre ce pitoyable goût, et la crainte du beau de convention amena quelquefois le monstrueux de parti pris. Maintenant il n'y a plus péril en la demeure [...]. On peut donc sans inconvénient aujourd'hui sacrifier sur l'autel des Grâces longtemps abandonnées. Le joli n'est plus dangereux.³⁰⁷ »

Il se montre un véritable défenseur de ce que l'on a appelé « l'école Deforge³⁰⁸ », du nom du marchand de couleurs et galeriste Armand-Auguste Deforge qui montra le premier des artistes

³⁰⁵ Gautier, T., *Op. cit.*, 31 mars 1847, p.1.

³⁰⁶ White, C. et H., *Op.cit.*, p.87-90.

³⁰⁷ Gautier, T., *Op. cit.*, 3 avril 1847.

³⁰⁸ Davenport, N, *Op. cit.*, 1983, p. 81-88.

tels Diaz, Roqueplan, Müller ou encore Verdier. Les arguments de Gautier en faveur de ces peintres de la fantaisie peuvent pourtant sembler frivoles et superficiels lorsqu'il écrit :

« Il faut, pour vivre tranquille chez soi, des peintures plus humaines qui ne vous entretiennent pas toujours de désespoir, de carnage, de destruction et d'anéantissement. On aime à reposer sa vue sur des contours agréables, des teintes égayées et des sujets heureux. Il y a même des instants où l'on se lasse de la beauté idéale et sévère, et où l'on s'amuse du joli plus aisément compréhensible et de la grâce au facile sourire.³⁰⁹ »

Cependant, la vogue de cette peinture d'agrément doit amener les artistes, plus soucieux d'élévation morale, à s'interroger sur les causes d'un tel engouement de la part du public. Pour le critique, loin d'être usurpé, le succès d'œuvres comme *Le Décaméron* de Winterhalter (fig.17) – puis, de meilleure facture, comme celles de Diaz ou de Roqueplan, ou comme *La Ronde de Mai* de Muller (fig.18) – « répond à un besoin du temps, à un vœu secret du public, vœu légitime comme toutes les aspirations » car « il est en peinture ainsi qu'en musique un côté purement sensuel, par lequel l'œil jouit du ton.³¹⁰ »

Gautier replace au centre de la création artistique les qualités formelles d'une œuvre, en opposition aux tentatives de peinture philosophique de Chenavard ou de Papety, et réaffirme la prééminence de l'émotion et de l'expérience sensuelles sur la compréhension intellectuelle dans l'appréciation esthétique.

Si le succès de ces joliesse reste facile et que nombre des tableaux produits ne sortiront jamais de la catégorie de l'agrément et de la décoration, de telles œuvres enferment parfois des trésors de dessin et de couleurs et peuvent rivaliser avec l'élévation de style de certaines œuvres aux prétentions historiques ou allégoriques. Finalement, ce qui menace de telles créations, ce n'est pas tant l'excès de grâce et de joli que le manque de renouvellement thématique et la carence en imagination de leurs créateurs³¹¹.

Gautier est conscient que la nouvelle donne du marché de l'art tend à modifier en profondeur la physionomie du Salon : les nouveaux talents s'orientent plus facilement vers la scène de genre et le paysage par souci économique mais également par désir de modernité, la peinture d'histoire de chevalet traditionnelle ne parvenant pas à ranimer son inventivité.

Le renouvellement de la rhétorique narrative élaborée avec intelligence par les peintres

³⁰⁹ Gautier, T., *Op. cit.*, 3 avril 1847.

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ Cette remarque Gautier la destine à Diaz car il juge qu'il serait temps pour le bien de sa peinture de songer à renouveler ses thématiques et s'orienter davantage vers le paysage fantaisiste dans lequel il excelle (*Ibidem.*).

romantiques comme Delacroix³¹² et Delaroche³¹³ n'a guère survécu à cette génération et est depuis tombé au niveau de l'illustration sous le pinceau d'artistes moins doués. L'Ingrisme est bien souvent synonyme d'œuvres au style rigide, très éloignées de l'éros ingresque. La peinture philosophique n'a su séduire ni les artistes, ni le public. Théophile Gautier refuse de continuer à défendre des formules qu'il juge périmées. C'est pourquoi son enthousiasme pour *Les Romains de la Décadence* de Couture sonne faux : cette œuvre, trop bien ficelé, à la morale compassée, n'échappe pas au *chic* ; les entorses aux règles académiques ne sont finalement qu'apparentes puisque la trivialité envahit déjà le Prix de Rome³¹⁴ et ne constitue plus une révolution.

Son discours critique s'oriente dans deux directions : d'un côté, l'enthousiasme pour des œuvres de grand format, stylistiquement proches des qualités du grand genre, mais traitant de sujets anecdotiques, tels *Le Sabbat des juifs à Constantine* de Théodore Chassériau et *Le Combat de coqs* de Gérôme ; de l'autre, la défense d'œuvres de fantaisie, de petits formats et d'une bonne tenue stylistique, renouveau de la peinture décorative du XVIII^e siècle.

Après des années de combat contre l'académisme, en faveur d'un art fruit du *microcosme* de l'artiste, Gautier s'engage dans une lutte pour la sauvegarde de l'idéalisme (mais d'un idéal relatif au tempérament de chaque artiste et non d'un idéal abstrait) mais surtout du sensualisme et de l'imagination. L'Art doit rester un plaisir pour l'œil, un repos pour l'esprit, tout en suscitant chez le spectateur un désir de beauté ; la morale appartient à la philosophie ; la vie quotidienne ne peut s'immiscer dans le champ de l'art que si elle est pittoresque.

Devant la montée en puissance de "l'école réaliste", il encourage chez les artistes de ce groupe l'aspiration à l'Histoire, et engage Adolphe Leleux à « traiter un sujet de genre dans des dimensions historiques³¹⁵ » car « cette scène [*Jeunes pâtre espagnols*] bien simple et sans grande portée esthétique intéresse et attache comme un drame.³¹⁶ »

Par cette démarche, il tente de désamorcer le danger que constitue l'introduction de la vie quotidienne, moderne et triviale, dans la peinture : une œuvre peut atteindre l'élévation par « la grandeur du pinceau », c'est-à-dire le style, mais aussi par l'intronisation du drame dans la vie quotidienne. Ces désirs expliquent en grande partie son incompréhension et son rejet de l'art de Courbet qu'il jugera sans élévation et délibérément porté vers le laid³¹⁷.

³¹² Allard, S., *Dante et Virgile* d'Eugène Delacroix, cat. expo. Musée du Louvre, 9 avril-5 juillet 2004, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004.

³¹³ Bann, S., « Une nouvelle vision de l'Histoire », *Paul Delaroche, Op. cit.*, 2000, p. 37-68

³¹⁴ Jagot, H., *Op. cit.*, 2007, p. 81-84.

³¹⁵ Gautier, T., *Op.cit.*, 6 avril 1847.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Guégan, S., « Réalisme : un rendez-vous manqué ? », *Op. cit.*, 1997, p.63-68.

Cette exhortation du critique à traiter le genre dans des dimensions historiques conforte la révolution artistique amorcée par les grands artistes romantiques : ce n'est plus le sujet qui fait la grandeur d'une œuvre, mais son traitement et sa compréhension. Pour juguler la fuite des jeunes talents vers les genres inférieurs, il envisage un renouvellement du genre historique par une généralisation du style et du traitement historiques aux thèmes familiers.

Il appelle également les artistes à renouveler les thèmes du grand Genre et à ouvrir leurs horizons artistiques à des modèles plus originaux, loin des poncifs néoclassiques, ou à des territoires encore inexplorés comme l'Orient ou l'Inde :

« Une remarque qu'on ne peut s'empêcher de faire, après un premier tour de salon, c'est la monotonie et le petit nombre de sujets traités ; ce peu de variété semblerait accuser chez les peintres un manque de lecture, une ignorance complète des livres sacrés, des poèmes, des histoires et des légendes qui peuvent fournir des motifs ingénieux et nouveaux. Certes, nous ne sommes pas partisan de la peinture anecdotique, ni des sujets intéressants comme un cinquième acte de mélodrame [...] mais nous voudrions un peu plus de recherche dans le choix du motif ; malgré soi, en traitant un sujet par trop rebattu, on tombe dans la redite, le plagiat, ou, pour l'éviter, on se jette dans les contorsions et les bizarreries. Un peu de l'érudition des peintres allemands, si versés en littérature, ne messierait pas à nos artistes, peut-être trop exclusivement occupés de l'exécution. [...] Avec les interprétations nouvelles et la symbolique moderne, les mythologies et les théogonies pourraient offrir d'immenses ressources. [...]

Les types grecs ainsi considérés ne ressembleraient pas (...) aux poncifs de l'école de David [...] : l'étude des vases étrusques, des bas-reliefs éginétiques et d'autres monuments d'une découverte récente, ou jusqu'à présent peu consultés, ont redonné aux scènes de la mythologie une saveur locale et un parfum antique dès longtemps évaporé. [...]

L'Orient est ouvert [...]. N'y a-t-il pas dans le fait de la conquête d'Alger tout une ère nouvelle pour la peinture sacrée ? [...]

L'Inde est inexplorée ! L'Inde mystérieuse et bizarre, avec ses idoles à trompe d'éléphant, ses triades, ses lotus épanouis, ses pagodes d'architecture féerique [...]. Le Mahabaraht, les poèmes dramatiques du roi Soudraka sont remplis de scènes qui, traduites par le crayon ou le pinceau, équivaudraient à ce que la Grèce a produit de plus gracieux et de plus suave.³¹⁸ »

Ingéniosité, éclectisme des références et des sujets, rhétorique dramatique sont des pistes

³¹⁸ Gautier, T., « Salon de 1844 », *La Presse*, 26 mars 1844, p.2.

envisagées par Gautier pour renouveler l'intérêt des artistes et du public pour les sujets d'imagination et les détourner de l'imitation exclusive de la nature et des sujets modernes. Traités de manière historique, c'est-à-dire dans le respect de l'idéal, ces sujets éviteront les écueils de l'anecdote et du maniérisme.

Le soutien de Gautier à Gérôme (puis dans une moindre mesure aux autres artistes néo-grecs) s'explique en grande partie par les aspirations du critique qui se cristallisent dès le milieu des années 1840, alors que les grandes réalisations romantiques appartiennent déjà au passé et que les élèves d'Ingres ont largement déçu les espérances des défenseurs de l'art du maître de Montauban.

Le *Combat de coqs* de Gérôme est pour Gautier une promesse de renouveau du genre historique. Simple scène de genre, l'œuvre est élevée au rang de peinture d'histoire par son sujet antique et son traitement stylistique : motif grec, primauté du dessin sur la couleur, peinture de Nu et idéalisation des corps (pas tout à fait réussi ou tout à fait désiré par l'artiste ?). La puissance de l'idéalisation transforme une scène quotidienne en reconstitution archéologique et gracieuse, en évacuant toute trivialité.

Le thème l'apparente au domaine de la fantaisie par l'évocation aimable du temps passé et de la rêverie, mais corrigé des défauts de lisibilité des formes et d'excès de la couleur reprochés à cette catégorie d'œuvres.

Enfin, une des qualités du tableau est sa naïveté. Pour Gautier, l'idéal de candeur poétique est fondamental pour entretenir la fraîcheur d'une vision artistique et enrichir l'imagination, et conjurer la tentation de l'académisme et du *chic*.

L'esthétique de l'œuvre l'associe à l'art d'Ingres tant par les références artistiques que par le mélange entre naturalisme et idéalisme. Mais est-ce une adhésion sincère de la part de Gérôme, ou ce choix résulte-il plutôt d'une stratégie mise en œuvre pour attirer l'œil des critiques ? Les envois ultérieurs du jeune artiste au Salon montreront toute l'ambiguïté de son rapport à l'idéalisme ingresque.

1.3.2 Le regard des autres critiques : promesse d'un nouvel idéalisme ou manque de maturité artistique ?

L'enthousiasme de Théophile Gautier est largement nuancé par ses collègues critiques. De manière générale, on peut répartir les autres salonniers en deux grandes catégories : ceux qui reconnaissent à l'œuvre des qualités certaines et encouragent Gérôme à poursuivre ses efforts après un si brillant début ; ceux qui jugent son esthétique périmée, voire pernicieuse, et la formule sans avenir.

D'un côté, Thoré-Bürger, Saint-Victor, Haussard, Henry Murger et Alfred de Menciaux considèrent le jeune artiste comme une des belles révélations du Salon et se montrent plus ou moins confiants pour la suite de sa carrière, tandis que, de l'autre, Paul Mantz, Louis Clément de Ris, Henry Trianon, Fabien Pillet, Champfleury et les caricaturistes Karr et Bertall sont nettement plus circonspects sur le talent de Gérôme et n'hésitent pas à montrer une certaine hostilité, aux origines diverses, envers la solution formelle adoptée par l'artiste. Les cas de Delécluze et Planche sont plus ambigus. Ils reconnaissent que l'œuvre de Gérôme est prometteuse ; mais Delécluze rappelle à l'intéressé qu'elle n'est pas exempte de défauts, que son talent manque encore de maturité et que « les louanges exagérées³¹⁹ » de Gautier ne peuvent que nuire à la poursuite des études nécessaires au jeune artiste, tandis que Planche adopte un ton mesuré, voire un peu paternaliste, pour analyser l'œuvre de ce jeune homme

³¹⁹ Delécluze, E., *Op. cit.*, 24 avril 1847, p.4 :

« C'est dont un très bon début que celui de M. Gérôme, et je ferme les vœux les plus sincères et les plus ardents pour la continuité de ses succès à mesure qu'il avancera dans la carrière. Aussi m'empresserai-je de le prémunir contre l'écueil le plus difficile à éviter, les louanges exagérées. Parmi les inconvénients qui résultent des expositions publiques, le succès subit et imprévu de la première production d'un jeune homme jusqu'alors inconnu est parfois l'un des plus à craindre. Il est fréquemment arrivé qu'un tableau, indiscrètement vanté comme un chef-d'œuvre, a rendu son auteur craintif et incertain de lui-même lorsqu'il a mesuré à l'œil la toile sur laquelle il allait faire son second ouvrage. Les épreuves lentes et continuées avec patience [...] laissaient au talent le temps de se mûrir, et la célébrité n'était accordée que quand on avait déjà produit une assez grande quantité de bons ouvrages, pour qu'un échec passager ne ternit pas une gloire solidement acquise. Mais depuis plus de vingt ans, il n'en est plus ainsi, et un artiste à peine échappé de l'adolescence peut, grâce à l'Exposition, passer, du jour au lendemain, de l'obscurité la plus profonde à l'éclat du triomphe le plus étourdissant. Certes il y a là un avantage, mais accompagné d'un grand danger, que je signale aux deux débutans remarquables de cette année, MM. G.-L. (*sic*) Gérôme et Couture. »

Le zèle de Théophile Gautier à encenser le tableau de Gérôme fut en effet l'objet de nombreuses piques de la part de ses collègues (Mantz, Clément de Ris, Champfleury).

qu'il place dans le sillage de son second maître, Charles Gleyre³²⁰. Planche insiste sur le statut d'élève de Gérôme, à la fois pour justifier son indulgence mais sans doute aussi pour calmer le sentiment de réussite du jeune homme.

Pour les premiers, la qualité essentielle de l'œuvre réside dans la fraîcheur de son idéalisme, et dans une impression de nouveauté dans le cadre traditionnel de l'Antiquité.

Pour Prosper Haussard, Gérôme, en dépit de son noviciat, peut d'or et déjà se considérer comme « une jeune recrue de la grande tradition antique du dessin et du beau ! ». Il a réussi à élaborer une scène à l'antique, naïve et fraîche, c'est-à-dire débarrassée des poncifs d'atelier :

« C'est se jouer dès le premier pas avec les difficultés suprêmes de l'art ; c'est commencer tout simplement par l'antique et tenter par coup d'essai les plus délicates beautés de l'art grec : le naïf, le beau et le nu. Or, M. Gérôme n'y a point succombé : nous ne savons pas de meilleur éloge à lui faire. Dans la composition, dans le dessin, dans le style de ces deux jeunes figures nues et naïves, rien qui trahisse la maladroite témérité, l'impuissance risible d'un novice touchant aux grands choses. Ces grandes choses sont la beauté et la candeur de la forme, la suavité du contour, la grâce de la ligne, le charme exquis et la douce vérité du mouvement, en un mot, le dessin antique ; et M. Gérôme semble en avoir le goût naturel, la pratique déjà familière. Qu'importe les parties faibles et défectueuses de cette œuvre grecque, début d'un jeune homme, et qui demanderait tout au moins un maître pour être accomplie. Ce que M. Gérôme en a fait déjà nous surprend : le sentiment rare de l'ensemble et de ravissantes délicatesses de trait, n'est-ce point assez pour lui battre des mains et saluer son avenir ? Encore une jeune recrue de la grande tradition antique du dessin et du beau ! Encore une jeune étoile nouvelle dans ce petit coin de ciel grec que reflète toujours notre école !³²¹ »

Pour le critique du *National*, farouche ennemi du *laid*, Gérôme a véritablement su créer une œuvre de style historique. Pourtant, il ne s'interroge ni sur le thème, ni sur la pertinence d'un pareil sujet en grand format, pas plus qu'il ne s'attarde sur les défauts de l'œuvre : sa critique est avant tout une déclaration partisane en faveur d'un renouveau de l'inspiration antique pour l'école française.

Thoré-Bürger, habituellement plus disposé à accueillir favorablement les sujets modernes, félicite le jeune homme pour son œuvre si prometteuse :

³²⁰ Planche, G., « Salon de 1847 », *Etudes sur l'école française (1831 - 1852)*, Paris, 1855, p. 254 (première publication dans *La Revue des Deux-mondes*).

³²¹ Haussard, P., « Salon de 1847 », *Le National*, 18 avril 1847.

« Son *Combat de coqs* a je ne sais quel parfum de Théocrite et de la poésie légère des anciens.

La petite Grecque, couchée mollement, regarde, avec une expression très fine, les deux coqs excités par son frère, demi-nu, et penché sur le sable brillant de lumière. Le dessin de ces figures est correct sans être froid, la couleur sobre, juste et harmonieuse.³²² »

En associant la scène à la poésie anacréontique, le critique met en évidence ce qui charme dans l'œuvre : un mélange de grâce, d'érotisme sous-jacent et distingué avec un sujet simple et agréable ; et Gérôme a su éviter les écueils d'une certaine peinture à sujets antiques, froide et compassée.

Il observe du reste que *Le Combat de coqs* « annonce un certain style distingué, quoiqu'il sorte de l'atelier de M. Paul Delaroche.³²³ »

Ces remarques antipathiques expliquent en partie la désertion de Delaroche après le Salon de 1837. La fronde des critiques contre ses œuvres a été largement orchestrée par Théophile Gautier qui, dès 1835 dans sa préface de *Mademoiselle Maupin*³²⁴, condamne ironiquement la pseudo-modernité de l'artiste. La virulence de Gautier atteint son paroxysme dans son *Salon de 1837* :

« M. Delaroche a fait *fiasco* cette année au Salon ; on se s'attroupe plus devant ses toiles [...], on les regarde en passant et comme pour la forme [...].³²⁵ »

On peut se demander si l'empressement de Gautier à soutenir Gérôme, élève dévoué de Delaroche³²⁶, n'est pas un moyen pour le critique de racheter la virulence de sa campagne contre l'artiste romantique et peut-être admettre que ses attaques n'avaient pas un fondement si solide.

Dans le camp des défenseurs de Gérôme, seul Paul de Saint-Victor se montre encore plus enthousiaste que son ami Gautier. Alors que ce dernier considérait le sujet vulgaire et relevant de la fantaisie, Saint-Victor justifie ce choix par une longue dissertation sur l'authenticité de la coutume antique du combat de coqs :

« On sait combien les Grecs étaient passionnés pour les combats de coqs, usage

³²² Thoré, T., « Salon de 1847 », *Salons. 1844-1848*, Préface de W.Bürger, Paris, Librairie internationale, 1868, p.445.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ Gautier, T., « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.51 :

« Il y a quelques siècles, on avait Raphaël, on avait Michel-Ange ; maintenant l'on a M. Paul Delaroche, le tout parce que l'on est en progrès. »

³²⁵ Gautier, T. « Salon de 1837. Paul Delaroche », *La Presse*, 10 mars 1837, p.3.

³²⁶ Cf. partie infra *L'année 1843 : Gérôme en Italie*

qu'on retrouve chez les Romains, les Indiens, les Celtes, les Javanais, jusque chez les Chinois, et dont l'ubiquité s'explique aisément. Avec son allure de matamore, sa crânerie farouche de sultan jaloux, sa crête dressée en cimier de casque, sa panoplie d'éperons, de bec et d'ongles, son cri qui semble poussé dans l'embouchure d'un clairon, le coq a en effet tout l'air d'un spadassin emplumé, et l'idée de la faire battre en duel a dû tout naturellement se déduire de l'observation de ses instincts bravaches et batailleurs.

Les Grecs, avec ce haut goût qu'ils apportaient en toute chose, avaient fait de ces combats une spirituelle parodie des jeux olympiques. Ils nourrissaient d'ailleurs leurs coqs et les soumettaient au même régime que les athlètes. Bien plus, avant de les faire entre en lutte, ils chaussaient leurs ergots d'éperons d'airain, pour les rendre plus tranchants et plus meurtriers.

Ce n'est donc point une fantaisie quelconque, mais une coutume fort authentique de Grèce ancienne, que M. Gérôme a prise pour thème ; quant à la manière dont il l'a traitée cette donnée, qui semble si commune, elle place tout simplement l'écolier d'hier au rang des maîtres.³²⁷ »

L'explication de Saint-Victor tente de légitimer le format historique de la peinture de Gérôme par une description qui assimile les coqs à des guerriers intrépides, à l'accoutrement pittoresque. Leur combat devient ainsi, non plus une simple scène animalière, mais un combat au corps à corps d'une forte intensité dramatique. Pourtant, le critique annihile en partie l'effet de sa description lorsqu'il affirme que les anciens Grecs tenaient ses combats pour des parodies, certes spirituelles, des jeux olympiques. De l'histoire et du drame, on retombe au jeu et, dans un sens, au trivial. D'un côté, il dramatise la scène pour justifier les choix esthétiques de Gérôme ; de l'autre, il abaisse quelque peu l'audace du sujet, en insistant sur le caractère pittoresque de cette coutume ancienne. Pourtant, il admet que l'artiste a su faire œuvre d'archéologue, presque d'ethnologue, dans la représentation de ce combat.

Selon Saint-Victor, la qualité essentielle de l'œuvre réside dans sa naïveté et son authenticité :

« Ce que j'admire tout d'abord dans ce tableau, c'est qu'il est grec sans être helléniste ; grec, sans pédanterie et sans archaïsme ; grec, comme ces camés et ces fragments d'anthologie, qui portent empreint dans l'agate ou dans la strophe, un fin et pur détail des mœurs antiques. Un instinct naturel de la beauté, mêlé à une fraîche puberté d'imagination - M. Gérôme n'a, dit-on, que vingt ans - a suffi pour produire ce qu'une école entière chercha trente ans, sans l'atteindre ; c'est-à-dire ce

³²⁷ Saint-Victor, P. (de), « Salon de 1847 », *La Semaine*, n°24, 1847, p.728-729.

Les citations suivantes de Saint-Victor sont tirées du même texte.

tour simple et accompli, ce *nombre* sacré qu'on pourrait appeler la ligne même du génie antique [...].

La distinction poétique de la composition de M. Gérôme est au moins aussi grande que sa distinction plastique. Le poète le plus obtus et le plus ignare en peinture rêverait délicieusement devant cette scène agreste, qui fait vaguement penser à ces douces idylles de Cyclades, qui se jouent demi nues, parmi les chèvres et les faunes, dans les Tempé des romans de Longus et d'Héliodore. »

Le style de Gérôme surpasse celui des néoclassiques par sa simplicité et son retour à une forme plus pure de l'art grec antique. Pourtant, le critique est assez confus dans ses références : il semble délicat que son style soit comparable à celui des poèmes de l'anthologie (on retrouve une comparaison comparable dans le texte de Thoré-Burger avec la référence à Théocrite), sans être helléniste. Pour Saint-Victor, Gérôme a su rester sur la ligne d'équilibre étroite entre l'archaïsme des retours aux formes grecques primitives³²⁸, et le maniérisme de l'Antiquité gracieuse et galante. Les références à la poésie pastorale antique inscrivent l'œuvre dans un retour aux sources de l'anacréontisme, souvent associé à l'art de Vien ou de Prud'hon, donc dans une tradition réformatrice différente de celle de David.

Le texte de Saint-Victor reprend des arguments comparables aux discours critiques de la « réaction classique » littéraire : on y savoure la même fraîcheur d'inspiration, le retour à des formes plus simples, sans la grandiloquence associée au classicisme ; pourtant, le motif est apprécié pour son originalité, que l'on renvoie à des références éloignées de l'orthodoxie classique. Voilà sans doute pourquoi les partisans de l'œuvre éprouvent des difficultés à qualifier la « pureté » du style grec de Gérôme, car il est de toute évidence plus moderne qu'ils ne veulent bien le concevoir. Finalement, c'est avant tout le sujet – une scène de la vie quotidienne dans la Grèce ancienne – qui confère ce caractère d'authenticité à l'œuvre.

Delécluze, toujours modéré dans ses propos, est plus partagé sur les mérites du tableau, bien qu'au final, il juge le résultat globalement acceptable et encourageant. Pour lui, l'œuvre est avant tout un bon exemple de l'utilisation correcte du nu, dans une composition chaste³²⁹, et vaut surtout pour « la vérité des attitudes et des expressions, la délicatesse du dessin et du modelé, et un certain parfum de beauté grecque qui justifie le choix du sujet. » Pour le critique classique, le mélange entre l'idéalisme des nus et la vérité des caractères sont plutôt réussis :

³²⁸ Le critique songe-t-il aux Barbus et à Ingres ?

³²⁹ Delécluze, E., *Op. cit.* :

« En exprimant à M. Gérôme le plaisir que m'a causé sa composition, je le remercierai aussi de ce qu'il m'a fourni l'occasion et les moyens d'exprimer clairement de quelle manière le nu peut et doit être employé par les peintres et les statuaires, sans offenser le goût ni la décence. »

« Deux choses m'ont frappé particulièrement en observant cet ouvrage ; l'une est le naturel et la franchise des expressions, et l'autre l'emploi du nu, qui n'empêche pas que la composition soit parfaitement chaste.³³⁰ »

Pour le reste, l'harmonie colorée est inexistante ; le sujet, simple, est singulier, mais le critique n'explicite pas ses propos. Pourtant, l'œuvre rompt délibérément avec la hiérarchie des genres : le sujet antique se rapporte à l'Antiquité galante ; son motif est pittoresque et anecdotique, sans morale, une simple historiette. Il est donc surprenant que le classique Delécluze ne réprovoie ce choix, d'autant que le caractère galant et gracieux de la scène place davantage l'œuvre dans la lignée de l'art décoratif du XVIII^e siècle, de Vien et Prud'hon, que dans le sillage de l'art viril de David et de ses suiveurs. Le salonnier s'attarde peu sur la description et l'analyse de l'œuvre ; il concentre son discours sur les conseils de pondération qu'il adresse au jeune artiste, propulsé sur le devant de la scène par des critiques enthousiastes (et manquant peut-être de lucidité). Après ce début prometteur, il attend donc la suite des envois de Gérôme pour soutenir son esthétique. La bienveillance de Delécluze s'explique sans doute par le contexte de présentation de l'œuvre : le critique voit d'un mauvais œil le retour de la manière du XVIII^e siècle, trop présente à son goût dans la grande machine de Couture. Sans doute la présence de ce tableau à l'idéalisme, certes imparfait mais clairement affiché, lui permet d'espérer les signes d'un renouveau de l'inspiration antique respectueux du classicisme.

Il en va de même pour Gustave Planche qui juge l'œuvre avec indulgence et semble presque s'attendrir sur la jeunesse que révèle le sujet, les attitudes des protagonistes et les imperfections de l'œuvre :

« M. Gérôme débute par un ouvrage charmant : *Deux jeunes Grecs faisant battre des coqs*. Il y a dans cette composition une grâce, une fraîcheur en harmonie parfaite avec le sujet. [...] ces deux figures sont empreintes d'une jeunesse qui réjouit la vue. M. Gérôme a dignement profité des leçons de M. Gleyre. [...] C'est un beau début, c'est plus qu'une promesse. Les encouragements ne manqueront pas à M. Gérôme, s'il persévère dans la voie où il est entré cette année.³³¹ »

Le patronage de Gleyre affirme la place du jeune homme dans les rangs de la « réaction classique », pour les lecteurs qui se souviennent de l'éclatant succès du *Soir* au Salon de 1843, œuvre idéaliste à la mélancolie toute romantique.

Parmi les défenseurs de l'œuvre, il est également le seul à s'interroger sur la pertinence du

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Planche, G., *Op. cit.*, p.254.

format pour un tel sujet, sans toutefois remettre en cause les mérites du tableau :

« Peut-être eût-il mieux valu traiter le sujet dans de moindres proportions. C'est une question de goût sur laquelle les avis peuvent varier. Quelle que soit, à cet égard, la décision des esprits scrupuleux, elle ne saurait entamer le mérite réel de l'œuvre que nous examinons.³³² »

L'ancien critique romantique est finalement le seul à faire le constat de cette entorse aux règles académiques derrière l'idéalisme du style, mais sans que ce critère ait plus d'importance que cela. Le respect de la hiérarchie des genres apparaît clairement de moins en moins pertinent comme critère de jugement des œuvres.

Les autres salonniers³³³ goûtent peu l'œuvre de Gérôme pour des raisons diverses. D'un côté, les partisans de la vie moderne et du réalisme, comme Paul Mantz, et Clément de Ris, placent Gérôme dès ses débuts dans le camp des ingristes fourvoyés et jugent son essai de peinture de genre à l'antique stérile pour l'avenir de l'art. De l'autre, les critiques plus réactionnaires, comme Fabien Pillet et Henry Trianon, jugent l'œuvre selon une morale plutôt ascétique et assez superficielle.

Henry Trianon juge l'attitude de la jeune fille loin de la chasteté tant vantée ; au contraire, il associe son drapé au « genre équivoque de Boucher³³⁴ », condamnant ainsi la référence enthousiaste de Théophile Gautier à la peinture décorative.

Mais les plus vindicatifs sont Mantz et Clément de Ris qui, publiant leurs textes après les critiques dithyrambiques de Gautier et Saint-Victor, se montrent particulièrement sévères envers le jeune artiste, débutant trop sûr de ses forces, insistant sur l'immaturation de son talent et le long chemin qui lui reste à parcourir pour atteindre le style.

Mantz le classe parmi les artistes « malheureusement influencés par Ingres » – pour lequel il n'a guère d'affection³³⁵ – « victimes de leur archaïsme et de leur amour pour le style³³⁶ », considérés comme des Nazaréens français ou des adeptes du *byzantisme*³³⁷. D'où les reproches formulés sur le manque de correction du dessin et l'absence de modelé, critiques récurrentes des œuvres ingristes :

³³² *Ibidem.*

³³³ Paul Mantz, Louis Clément de Ris, Henry Trianon, Fabier Pillet et Champfleury.

³³⁴ Trianon, H., « Salon de 1847 », *Le Correspondant*, t.XVIII, n°8, 25 avril, p.224.

³³⁵ Cf. partie supra *Un contexte favorable à la réception des Néo-grecs : réaction classique et émergence du réalisme*

³³⁶ Mantz, P., *Salon de 1847*, Paris, F. Sartorius, 1847, p.60-61.

³³⁷ Sur cette question de l'archaïsme des élèves d'Ingres, voir Ternois, D., « Le Préraphaélisme français », postface Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, Paris, Arthéna, 1978, p.385-406.

« Les types, qui d'ailleurs n'ont rien de grec, ne sont pas d'un goût très délicat. Je ne retrouve guère que dans l'attitude de la jeune fille la grâce dont on a si complaisamment parlé. Son compagnon est parfaitement vulgaire ; le torse, étudié avec beaucoup de soin sur un modèle commun, abonde en détails mesquins, en pauvretés qui sentent l'élève. Ce n'est pas dès les premiers débuts dans l'art qu'on peut, une nature triviale étant donnée, la copier en l'embellissant, en dégager l'élément pittoresque et la transfigurer par le style. J'ajouterai que les chairs, sous le pinceau de M. Gérôme, sont d'un ton fauve et pâle, d'une claire nuance bistrée qui séduit peu. Mais, pour les coqs se précipitant l'un sur l'autre, reculant et bondissant de nouveau dans leur colère, ils sont d'une couleur réelle, ils sont vivants ; leur splendide plumage étincelle et nuit au reste de la composition, qui est d'un effet blafard. »

Mantz porte le même jugement négatif que Delécluze sur la pauvreté du coloris, renforçant l'accusation d'ingrisme dévoyé formulé par le critique³³⁸. Contrairement aux propos de Gautier, Mantz juge le talent du jeune homme encore trop immature pour réussir à élever une scène de genre au niveau de l'histoire par le style : ses nus ne sont ni gracieux, ni idéalisés. Par ailleurs, le mélange entre idéalisme et réalisme, considéré comme un apport intéressant de l'œuvre par ses défenseurs, est ici pointé du doigt comme un échec stylistique, les coqs étant bien plus vivants que les deux adolescents.

À propos du sujet et de son traitement, finalement assez rarement abordé dans les textes³³⁹, Mantz est le seul à blâmer Gérôme de s'être cru obligé de « traiter, dans de si larges dimensions, un sujet qui, restreint dans un cadre plus étroit, devenait tout à fait charmant³⁴⁰ », stigmatisant ainsi l'excès de confiance en soi du débutant, incapable d'atteindre le style, et moquant indirectement le peu de discernement des enthousiastes comme Gautier.

La différence de jugement entre ces auteurs tient sans doute à une sensibilité divergente vis-à-vis des sujets antiques. Gautier est un des défenseurs de l'Antiquité, non par fidélité au classicisme davidien et opposition aux sujets *moyenâgeux* d'un certain romantisme comme Delécluze, mais par amour du Nu et de l'idéalisme sensuel. À l'opposé, Mantz préfère

³³⁸ Les œuvres d'Ingres et de ses élèves étaient en effet critiquées pour leur harmonie grise et leur coloris sans relief.

³³⁹ Fabien Pillet est le seul à stigmatiser un sujet qu'il juge puéril, violent et trop britannique à son goût.

Pillet, F., « Salon de 1847. Peintures d'histoire », *Le Moniteur universel*, 4 avril 1847, p.691 :

« Les deux coqs sont ce qu'il y a de moins bien dans cette composition [...] ; et il faut dire aussi qu'en France on ne trouve pas grand plaisir à voir ces sortes de combats, si recherchés par nos voisins. [...] je recommande, pour l'avenir, à M. Gérôme, un choix de sujets moins puérils, et qui nous donnent une idée plus douce des dispositions de la jeunesse. »

³⁴⁰ Mantz, P., *Op.cit.*, p.60-61.

indiscutablement les sujets modernes, traités selon un réalisme modéré ; l'élévation aux dimensions de l'histoire d'une scène de genre à l'antique lui apparaît probablement d'un intérêt artistique douteux.

Au final, personne ne s'offusque de cette entorse à la hiérarchie académique des genres ; la réprobation porte sur la pertinence d'une telle solution esthétique appliquée à un sujet jugé suranné.

Les critiques de Mantz à l'encontre du tableau se retrouvent sous la plume de Clément de Ris qui constate que, passés les premiers jours d'excitation, l'œuvre se révèle sous son véritable aspect et qu'il lui manque plus d'une qualité essentielle :

« Le mouvement du jeune homme qui se penche pour exciter son coq manque au plus haut degré de naturel et est composé comme une étude d'académie ; celui de la jeune fille, dont la tête est charmante, aurait beaucoup de grâce dans tout autre sujet, mais n'est aucunement en rapport avec la scène qui se passe sous ses yeux ; le ventre est complètement dépourvu de modelé et ressemble à un morceau de toile à torchons étendu sur une corde ; la position des cuisses et des jambes ne s'explique pas ; enfin, sous prétexte, sans doute, de rendre les tons de bistre dont le soleil cuivre la peau des Hellènes, M. Gérôme a répandu sur ses personnages une couleur uniforme, terne et éteinte comme celle d'un vieux parchemin.³⁴¹ »

Clément de Ris, par l'emploi d'un vocabulaire trivial, souligne le manque d'élévation des nus. Gérôme n'est pas parvenu à sublimer l'exercice scolaire : à l'absence d'idéalisation, s'ajoute des incorrections anatomiques. Quant au coloris, il ne crée guère l'illusion de la vie. Clément de Ris ne fait pas explicitement référence à l'ingrisme, mais, ses goûts le portent peu à apprécier l'œuvre d'Ingres et encore moins celle de ses élèves.

Les caricaturistes s'amuse de ce manque de vie des deux adolescents ; Alphonse Karr, dans *Les Guêpes au Salon*, évoque ironiquement la critique élogieuse et colorée de Gautier sur l'élégance du dessin des adolescents pour moquer la figure de la jeune fille et la tonalité fade du tableau :

« M. Théophile Gautier, dont les articles sur le Salon sont écrits, ou plutôt peints avec le plus riche coloris et la verve la plus soutenue a parlé avec un grand éloge des *Deux jeunes grâces faisant battre des coqs*, de M. Gérôme. Je n'aime pas la jeune fille, qui ressemble, par la forme, à une dame-jeanne de terre cuite : le reste est fort remarquable.³⁴² »

³⁴¹ Clément de Ris, *Op. cit.*, 1847, p.123.

³⁴² Karr, A., « Les Guêpes au Salon », *Les Guêpes*, Paris, Hetzel, Warnod et Cie, mars 1847, p.37 ; cité dans Chabanne, T. (sd), *Les Salons caricaturaux*, Les Dossiers du Musée d'Orsay, n°41, Paris, RMN, 1990, p.14.

La référence à la dame-jeanne et l'*erreur* de Karr sur le titre de l'œuvre crée un effet comique qui trouve sa traduction visuelle dans le dessin caricatural de Bertall³⁴³ (fig.19) pour *L'Illustration*. La jeune fille est représentée sous la forme d'une poterie aux formes rectangulaires, très éloignées de la sensualité tant décrite par Gautier, au visage inexpressif, tandis que son compagnon est un jouet à roulettes. Les deux personnages sont dépourvus de toute capacité de mouvement. Au contraire, les deux coqs hérissent le poil, et l'un attaque, toutes griffes dehors, son adversaire d'un large bond. L'importance des volatiles est confirmée par la remarque d'un des personnages de la caricature : « Le journal dit que c'est beau, et moi aussi. Le fait est que je trouve les poulets é... *épiques*.³⁴⁴ »

Même pour les défenseurs de l'œuvre comme Henry Murger, les coqs sont souvent considérés comme les « personnages principaux³⁴⁵ » du tableau, reléguant les nus dans le reste du décor. La dichotomie entre les coqs et les adolescents est relevée par d'autres auteurs, souvent au détriment des seconds³⁴⁶. Mantz va plus loin en affirmant que les volatiles n'ont que peu de rapport avec l'insipidité du reste du tableau, et finalement cette réussite picturale ne rend que plus patent l'échec stylistique de l'œuvre.

La schizophrénie stylistique présente dans l'œuvre interroge la validité de l'esthétique de Gérôme. Pour Champfleury qui rapporte une discussion avec son confrère Théophile Gautier, l'acclamation de ce dernier sur la fraîcheur de ce nouvel idéalisme est malhonnête car il porte son admiration non sur l'objet idéalisé – les deux jeunes Grecs – mais sur les coqs qui sont peints selon un style réaliste, proche de l'art flamand :

« Je me promenais au Louvre avec Théophile qui s'extasiait beaucoup devant le *Combat de coqs* de M. Gérôme. Les coqs surtout lui inspiraient une admiration démesurée.

« C'est aussi beau, disait-il, que les animaux de Snyders. »

Je lui répondis alors la seule chose raisonnable, une raison qui n'a frappé aucune critique :

« Ce tableau vous semble charmant et *nouveau*, parce que personne ne vous a jamais montré la Grèce familière, et j'approuve aussi cette idée, car les Grecs de tragédie les Grecs de David ne sont pas des Grecs ; à de certaines heures les Grecs se

³⁴³ Bertall, « Les Impressions de voyage de la famille Ballot au Musée », *L'Illustration*, n°220, 15 mai 1847, p.173.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Murger, H., « Salon de 1847 », *Le Moniteur de la mode*, 20 avril, p.16 :

« Les coqs, principaux personnages, sont d'une tournure admirable [...]. »

³⁴⁶ On peut entre autres citer la remarque de Trianon :

« Ces corps sont de cire [...] : erreur d'autant plus choquante qu'elle contraste davantage avec la réalité dont sont empreints les deux coqs. » (Trianon, H., *Op. cit.*, p.224.)

livraient aux actes que Téniers a peints avec tant de comique dans l'ombre de ses tableaux. Enfin, les Grecs buvaient en mangeant la *soupe*. M. Gérôme a donc dessiné des jeunes Grecs qui jouent avec des coqs, idée audacieuse qui aurait effrayé les *connaisseurs* de 1800. Mais la rage du *distingué* a poursuivi M. Gérôme, qui nous montre des enfants impossibles, des enfants de vase étrusque, des enfants en marbre ; vous, Gautier, vous admirez beaucoup les coqs mais ils ne sont pas vue par le même œil qui a vu les enfants ; le peintre qui n'a pas trouvé sur les monuments antiques des coqs sculptés les coqs de marbre, a été obligé d'acheter au marché la volaille des coqs, il les a peints avec un grand soin, ils se battent bien, ils sont vrais. Et c'est là le malheur, le tableau est incomplet ; il a été peint par deux hommes de tempérament tout à fait dissemblable. Que diriez-vous, Théophile, de M. Ingres priant Diaz de lui faire quelques fleurs dans le coin de son tableau ? Tel est le tableau des coqs moitié *distingué*, moitié *canaille*, car l'école Gérôme appelle *canaille* tout ce qui est la vie. Les jeunes Grecs sont en marbre, les coqs sont en chair et en os ; les personnages sont peints d'après le procédé de Gleyre, les animaux sont peints d'après nature. Voilà où conduisent les systèmes ; là encore, je comprends le système, mais cruel, féroce, impitoyable, tel que l'a pratiqué M. Ingres toute sa vie, tandis que ces jeunes Gérôme, Picou, et le reste, ne voient même pas assez clair pour s'apercevoir que la peinture aussi niaise que distinguée manque de logique.³⁴⁷ »

Pour le critique, défenseur du réalisme, l'idée de Gérôme de représenter la Grèce familière est valable car les Anciens Grecs, loin d'être des héros exemplaires, menaient évidemment une vie routinière, peu différente de la vie quotidienne des Français du milieu du XIX^e siècle. Le problème vient du style adopté par l'artiste. D'un côté, Gérôme, par ses choix iconographiques, récuse la grande peinture historique de l'école de David, tout en utilisant les mêmes références stylistiques que la génération néoclassique pour peindre ses jeunes Grecs – la sculpture antique, les vases étrusques – ce qui constitue un premier illogisme. De l'autre, il se raccroche à une tradition artistique antagoniste – la peinture flamande – pour peindre les deux coqs. L'œuvre se trouve écartelée entre deux pôles que tout oppose : l'idéalisme classique issu de l'art antique pour représenter les éléments de peinture historique et le réalisme flamand du XVII^e siècle pour les objets relevant du genre. Cette incapacité à inventer un style homogène pour ce nouveau genre – la scène de genre à l'antique – est pour Champfleury le signe d'une impuissance artistique. Gérôme ne crée pas ; il applique des formules toutes faites, il décalque ses modèles et se retrouve donc paralysé devant l'invention d'un style particulier propre au nouveau genre qu'il a pourtant créé.

³⁴⁷ Champfleury, « Le Combat de coqs », *Le Pamphlet*, 6 août 1848.

Si Champfleury insiste sur la schizophrénie stylistique de l'œuvre, Clément de Ris accentue l'ambiguïté de la réception de l'œuvre par un compliment en demi-teinte :

« Le mérite du tableau consiste pour nous dans les deux coqs, qui sont peints et dessinés de manière à satisfaire les plus fins connaisseurs de Londres. Le mouvement du coq noir principalement, tout ébouriffé par la colère, la crête en feu, les ongles crispés, s'excitant encore par le battement de ses ailes, est d'une vérité d'observation et d'une justesse de rendu à laquelle nous accordons une entière justice et qui nous a engagé à placer M. Gérôme au nombre des peintres d'animaux.³⁴⁸ »

En louant la perfection du traitement des coqs et les qualités de peintre animalier de Gérôme, le critique nie toute revendication au statut de peintre d'histoire du jeune artiste qui se trouve cantonné aux genres inférieurs.

Loin d'être un succès unanime, *Le Combat de coqs* est avant tout considéré comme l'œuvre d'un débutant doué, mais surévaluant ses forces.

Enrôlé sous la bannière de l'ingrisme³⁴⁹, il en possède les qualités et les défauts : sujet antique, usage du nu, couleurs sobres, attention portée au dessin et à la grâce des physionomies mais aussi déficience de l'anatomie, coloris jugé disharmonieux et maniérisme des attitudes.

Dans le discours de la plupart des critiques, le reproche sous-jacent concerne le manque d'unité stylistique du tableau : l'œuvre semble avoir été peinte par deux tempéraments artistiques antagonistes – un idéaliste et un réaliste – tant la divergence de traitement stylistique entre l'affrontement des coqs et le reste du tableau est importante.

C'est pourquoi la critique, dans l'ensemble, réserve son jugement et attend de constater les progrès du jeune artiste, lors de l'exposition annuelle suivante, et de voir s'il aura su résoudre sa schizophrénie stylistique.

³⁴⁸ Clément de Ris, L., *Op. cit.*, 1847, p.123

³⁴⁹ Sur l'ingrisme, voir entre autres Guégan, S., *Jules Ziegler peintre*, thèse sd Bruno Foucart, Université de Paris IV Sorbonne, 2000.

1.4. Les Salons de 1848 et 1849 : l'Ecole Gérôme

Après la découverte de Gérôme par la critique au Salon de 1847, les expositions suivantes de 1848 et 1849 révèlent aux salonniers la présence d'un groupe d'artistes, esthétiquement proches de l'auteur du *Combat de coqs*.

Au Salon de 1848, Gérôme présente deux œuvres importantes et ses travaux sont largement commentés par les critiques qui soulèvent d'ors et déjà un certain nombre de questionnements sur les buts recherchés par le jeune artiste. Mais ses suiveurs ne sont pas encore tous identifiés. Les noms de Picou, Hamon, Isambert, Labrador ou encore du sculpteur Schoenewerk³⁵⁰, n'apparaissent jamais réunis dans un même compte-rendu. De plus, le groupe n'a pas encore de nom, donc pas d'identité.

Le Salon de 1849, dont Gérôme est pourtant absent, marque un pas dans la constitution du groupe. Gérôme, Picou, Hamon, Labrador se trouvent associés dans un même groupe stylistique, auxquels s'ajoutent dorénavant de nouveaux noms : Burthe, Jobbé-Duval, Voillemot. Mais l'envoi par Charles Gleyre d'un tableau important, *La Danse des Bacchantes* (fig.20), pose le problème de la direction de cette nouvelle école. Dans les comptes rendus, deux tendances se dessinent : les critiques plaçant Gérôme comme chef incontesté du nouveau groupe, et ceux qui considèrent ces jeunes artistes avant tout comme des élèves de leur maître Gleyre. Cette opposition nous semble symptomatique du clivage entre les anciennes conceptions de filiation artistique, héritée du néoclassicisme, et l'exigence, toujours plus pressante, d'autonomie et de reconnaissance de leur originalité propre, réclamée par les jeunes artistes depuis la bataille romantique. Fait révélateur de cette autonomisation : certains critiques tentent de nommer ce nouveau groupe, sans toutefois nier les particularités de chacun de ses membres.

À défaut de trouver un nom convaincant pour qualifier la nouvelle chapelle réunie autour de Gérôme et/ ou de Gleyre, les salonniers vont caractériser les grandes orientations esthétiques du nouveau groupe, soit pour le défendre, soit pour le condamner, et lui chercher des filiations artistiques, sans toutefois l'enrôler sous une bannière précise et l'opposer à d'autres tendances.

Les expositions de 1848 et 1849 sont des moments de tâtonnements pour la critique qui annonce une nouvelle école, aux contours certes encore flous, mais dont les grandes lignes esthétiques semblent déjà bien définies.

³⁵⁰ Pour de brèves biographies des artistes cités, se reporter à l' Annexe 2.

1.4.1. École Gérôme ou élèves de Gleyre ? Un groupe en formation

Au Salon de 1848, Jean-Léon Gérôme présente deux œuvres importantes – *Anacréon, Bacchus et l'Amour* (fig.21) ; et *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean* (fig.22) – largement discutées par les critiques, et qui marquent un pas dans l'élaboration de l'esthétique du jeune artiste. Ses compagnons d'atelier font leurs premiers pas remarquables³⁵¹ à l'exposition nationale : *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus* de Picou (fig.23), *Fantaisie ; dessus-de-porte* d'Hamon, *Les Joueurs d'osselets* et *Les Pipeaux* d'Isambert, *Léda* d'Edmond de Labrador (fig.24). Toutes ces œuvres sont apparentées, soit par le type de sujet – des scènes de genre à l'antique – soit par leur style – une tendance à l'archaïsme et aux contours secs.

Sur les dix-neuf comptes rendus de Salon consultés³⁵², douze critiques³⁵³ citent les œuvres d'au moins un artiste du groupe, et les textes commentant leurs travaux commencent à prendre de l'ampleur. La plupart des salonniers écrivant en 1848 sur le petit groupe étaient de ceux qui avaient remarqué *Le Combat de coqs* en 1847. Ils s'intéressent avant tout aux envois de Gérôme pour savoir si le jeune artiste a réussi à s'émanciper des recettes d'atelier et des travaux scolaires pour réaliser des œuvres au style plus abouti. Nous reviendrons ultérieurement sur la réception critique de ces œuvres et leurs caractéristiques stylistiques, premiers contours de l'esthétique néo-grecque ; car les envois de Gérôme ont particulièrement décontenancé la critique qui ne s'attendait pas à trouver des partis pris esthétiques si tranchés dans les œuvres d'un jeune homme de vingt-quatre ans.

Gérôme fait donc partie des jeunes artistes très attendus ; mais les salonniers, à l'exception notable de Champfleury et de Gautier, semblent ignorer son mode de vie particulier et les autres artistes du phalanstère.

On distingue quatre façons d'envisager le groupe. La première : ceux qui n'abordent que les envois de Gérôme, comme Clément de Ris et Saint-Victor, qui ignorent complètement les proches du jeune artiste. La seconde : ceux qui distinguent Hamon du reste du groupe, comme Lagenevais, Delécluze, Gautier et Montlaur (les autres salonniers n'évoquent pas l'œuvre d'Hamon). La grâce maniérée de sa *Fantaisie* paraît ne pas avoir de liens avec l'archaïsme

³⁵¹ Hamon avait déjà exposé en 1847 une huile sur toile représentant *Daphnis et Chloé* (n°799, non retrouvée), mais complètement passée sous silence par les critiques. Il en va de même pour Burthe avec son *Alphée et Aréthuse* (n°257) et de Picou avec son dessin des *Enfants du Nil* (n°1926).

³⁵² Pour la liste complète des comptes rendus de Salon consultés par année, se reporter à la bibliographie.

³⁵³ Théodore de Banville, Champfleury, Louis Clément de Ris, Etienne Delécluze, Auguste-Joseph Du Pays, Théophile Gautier, Prosper Haussard, Frédéric de Lagenevais, Jan Laurent, Joseph-Eugène Montlaur, Fabien Pillet et Paul de Saint-Victor.

affiché des œuvres de Gérôme, Picou, Isambert et Labrador. Delécluze commente séparément les œuvres de Gérôme et d'Hamon, sans les rapprocher ; et, tout comme Montlaur³⁵⁴ dans *Le Salut public*, considère le second avant tout comme un ingriste³⁵⁵. Dans la *Revue des Deux-mondes*, Lagenevais va plus loin puisque sa critique classe Hamon dans une école différente de celle de Gérôme : Hamon se trouve associé aux œuvres d'Auguste Gendron, d'Alfred de Curzon et de Célestin Nanteuil dans une petite école, informelle, de la fantaisie :

« La peinture de genre ou de fantaisie est cultivée par la jeune école avec un rare succès ; les petites toiles traitées avec talent et originalité sont très nombreuses au Salon. *L'île de Cythère*, de M. Gendron, la *Fantaisie*, de M. Jean-Louis Hamon, les *Ondines*, de M. Curzon, mais par-dessus tout le *Rayon de soleil*, de M. Célestin Nanteuil, sont de petits poèmes délicats, distingués [...].³⁵⁶ »

Cette distinction entre les orientations artistiques de Gérôme et d'Hamon restera présente par la suite dans la réception critique du groupe, chacun incarnant une des formes de l'esthétique néo-grecque³⁵⁷.

La troisième : ceux qui associent Gérôme aux autres artistes, en particulier Picou, Isambert, Labrador – voire même Hamon dans *L'illustration* – sans lien de subordination. Banville, Gautier, Pillet, Laurent et Du Pays laissent paraître dans leurs textes les liens esthétiques entre les artistes, mais sans créer de hiérarchie entre les membres de cette petite école émergente. Si Gérôme est placé en début de compte-rendu, c'est qu'il est le seul nom connu et nombre de critiques en profite pour rappeler les débuts réussis du jeune homme.

Un cas à part est la critique de Prosper Haussard dans *Le National*. Il associe Gérôme et Picou, mais pour mieux les séparer. Ils représentent à ses yeux deux chapelles différentes, une procédant d'Ingres et de son mode de composition en frise (Gérôme), l'autre de Delaroche et de son goût pour la couleur locale (Picou) :

« L'école de M. Gérôme est beaucoup plus haute, bien qu'elle soit sortie, nous dit-on, du même atelier que M. Picou. Celui-ci seul est manifestement un élève de M. Paul Delaroche. L'autre appartient plutôt à M. Ingres, sinon au maître même de M. Ingres.³⁵⁸ »

³⁵⁴ Montlaur, J.-E. de, « De la peinture et de la sculpture en France. Salon de 1848 », *Le Salut public*, 11 avril 1848 : « trop de fidélité enfin aux doctrines de l'auteur de l'Apothéose d'Homère ».

³⁵⁵ Delcluze, E., « Salon de 1848 », *Journal des Débats*, 16 avril 1848, p.1 :

« Il semble que l'auteur de la *Fantaisie* se soit formé, comme peintre, à l'école de M. Ingres [...] »

³⁵⁶ Montlaur, J.-E. de, *Op.cit.*, p.296.

³⁵⁷ Nous reviendrons sur cette question, dans la dernière partie : *L'invention d'une école stylistique par la critique (1851-1861)*.

³⁵⁸ Haussard, P., « Salon de 1848 », *Le National*, 20 mai 1848.

Aux yeux d'un critique classique comme Haussard, le petit tableau au sujet piquant et aux détails pittoresques de Picou ne peut procéder d'un même système que le manifeste archaïsant de grand format de Gérôme. Nous reviendrons, dans l'analyse stylistique des œuvres, sur ces différences de filiation entre les artistes du groupe, que certains critiques ont mises en avant dès 1848.

Enfin, la quatrième : ceux qui adoucent déjà Gérôme chef de file, voire chef d'école. Lagenevais place l'auteur du *Combat de coqs* en promoteur d'un nouveau style ; Picou est son second, et Isambert plutôt un suiveur³⁵⁹ :

« M. Alphonse Isambert est un élève ou un imitateur de M. Gérôme. Les deux tableaux qu'il a exposés, les *Joueurs d'osselets* et les *Pipeaux* semblent avoir été composés dans l'atelier du peintre d'*Anacréon* ; malheureusement, comme toute imitation trop fervente, M. Isambert exagère encore le style de M. Gérôme, comme M. Gérôme avait exagéré celui de M. Ingres. »

Lagenevais est également le seul à rapprocher l'art de Gérôme et du sculpteur Schoenewerk, et à faire de ce dernier un imitateur du peintre dans sa manière de concevoir les références antiques :

« [...] la *Bacchante* de M. Schoenewerk. Cette dernière figure est traitée dans le goût antique, et la disposition de la chevelure est dérobée à un buste que nous avons vu quelque part. M. Schoenewerk voudrait-il être le Gérôme de la statuaire ?³⁶⁰ »

L'auteur sait-il que les deux artistes vivent ensemble dans le phalanstère de la rue de Fleurus³⁶¹ ? Rien dans le texte ne permet de l'affirmer, mais ce rapprochement n'est probablement pas seulement lié à des considérations stylistiques, la reprise directe d'un motif impliquant nécessairement un contact direct entre les artistes.

Mais c'est Champfleury qui établit Gérôme chef d'une nouvelle école qu'il surnomme, en fonction des circonstances, "école du calque" ou "école Gérôme". Le premier terme raille le style du groupe, issu de leur apprentissage – nous reviendrons sur cette question³⁶². La seconde appellation établit la hiérarchie du groupe :

« Il y a à Paris, rue de Fleurus, plusieurs ateliers de jeunes gens aussi maigres que dessinateurs, aussi pâles que chauves (chauves au moral), qui s'appellent : l'École

³⁵⁹ Lagenevais, F. de, « Salon de 1848 », *Revue des Deux-mondes*, t.22, 15 avril, p.289-290.

³⁶⁰ *Ibid.*, 15 mai, p.693.

³⁶¹ Sur cette question, se reporter infra : *Le Chalet (1847-1855), phalanstère néo-grec ? – La Vie quotidienne au Chalet*.

³⁶² Cf. partie infra *La reprise de l'atelier par Charles Gleyre - "L'école du calque" : à propos des textes critiques de Champfleury sur la formation des néo-grecs*.

Gérôme.

L'école Gérôme a été semée, plantée et arrosée dans les plates-bandes du jardin *La Presse* par cet illustre horticulteur aux longs cheveux qu'on appelle Théophile Gautier.

L'école Gérôme a pour chef M. Gérôme et pour sous-chefs MM. Picou, Hamon, de Lucy, etc., etc.³⁶³ »

Paru à la fin du Salon, le texte de Champfleury révèle la vie communautaire rue de Fleurus, instigue Gautier "découvreur" du groupe³⁶⁴ – donc responsable de leur soudaine célébrité, que le ton mordant de Champfleury condamne – pointant le rôle de plus en plus important de la presse dans la construction des modes artistiques et des réputations, et affirme la prééminence de Gérôme sur ces camarades d'atelier. Dans la courte énumération de noms, Picou et Hamon sont bien associés comme seconds de la nouvelle école, partageant le même système artistique.

À l'exception de Champfleury, les autres critiques ne qualifient pas le groupe qui demeure pour l'instant sans étiquette. Le texte de Champfleury est donc la première vision d'ensemble du groupe néo-grec, à la fois comme école stylistique émergente, créée par la critique, et comme communauté d'artistes.

La situation évolue au Salon de 1849. Sur les vingt-et-un comptes rendus consultés, quinze commentent les envois d'un ou plusieurs membres du groupe, et le nombre de signes qui leur est consacré s'allonge. L'école Gérôme étoffe ses rangs : à Gérôme, Hamon, Picou, Isambert, Labrador, s'ajoute Charles Gleyre, Léopold Burthe, Félix Jobbé-Duval, Charles Voillemot, et d'autres artistes au style plus éloigné, Nicolas-Auguste Galimard, Mme Calmatta, Charles Richard, Félix Barrias. Gustave Boulanger, cité dans nombre de comptes rendus, n'est jamais associé au groupe ; son séjour à la Villa Médicis l'assimile exclusivement aux Romains.

Bien que Gérôme ait renoncé à présenter son *Intérieur grec*³⁶⁵, faute de temps ou par

³⁶³ Champfleury, « Revue des arts et des ateliers : L'école du Calque. 31 mai 1848 », *Œuvres posthumes. Salons de 1846 à 1851*, Paris, 1894, p.93.

³⁶⁴ On peut d'ailleurs signaler que, dans sa critique sur Gérôme et Picou, Gautier emploie le terme "expression phalanstérienne" (Gautier, « Salon de 1848 », *La Presse*, 27 avril 1848). Est-ce un clin d'œil au phalanstère de la rue de Fleurus, ou tout simplement une référence à la mode des utopies communautaires qui fleurissent en ce début de Seconde république ? La suite du texte de Gautier ne donne guère plus d'indices pour trancher la question.

³⁶⁵ Gautier, T., « Salon de 1849 », *La Presse*, 3 août 1849 :

« On avait espéré voir au Salon l'intérieur d'une maison d'Hétaïre, par M. Gérôme, le peintre des *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, de l'*Anacréon* et de la *Madone* ; mais soit que le temps lui ait manqué pour terminer son œuvre, soit qu'il n'ait pas voulu courir les chances de l'exposition à une époque si défavorable, le jeune artiste a fait défaut, et nous serons forcé d'écrire bien à regret son nom sur la liste des contumaces [...]. »

stratégie, les artistes de l'« école » sont en force : quatre œuvres pour Picou, cinq pour Hamon, une pour Gleyre, Isambert et Labrador, ou encore deux pour Burthe.

Les critiques tentent de donner une cohérence aux affinités stylistiques qu'ils constatent entre les œuvres : établir des filiations, baptiser le groupe, affiner la hiérarchie.

Comme à l'exposition précédente, les salonniers adoptent des partis pris divergents pour analyser le positionnement du groupe.

Les critiques ignorant sa constitution se font plus rares ; les auteurs du *Correspondant*, du *Moniteur Universel*, de *La Semaine* et du *Charivari* – plutôt des critiques mineurs – se sont contentés d'un seul artiste, bien souvent Gleyre, et n'ont probablement pas jugé opportun de discuter du travail de ses jeunes élèves. Les comptes rendus de Delécluze, pour *Le Journal des Débats*, et d'Augustin Du Pays, pour *L'Illustration*, sont plus ambigus. Delécluze associe au sein d'un même texte Gleyre, Labrador, Burthe et Hamon, mais sans lien explicite à l'exception d'un goût pour les sujets mythologiques (ce qui n'est pas vraiment une originalité au Salon) ; et traite, à plus d'un mois d'écart³⁶⁶, les œuvres de Picou et Isambert, également sans lien explicite ni entre eux, ni avec le groupe de Gleyre.

Du Pays élabore une théorie autour d'une école sans chef, aux contours très flous, rassemblant des artistes qu'ils nomment « néo-classiques³⁶⁷ », partageant des analogies stylistiques, mais sans lien d'école. Ne s'élevant contre aucune doctrine d'« école pittoresque », ils suivent simplement leur fantaisie personnelle, dans une veine classicisante de retour à l'inspiration antique, qui les mène à des solutions formelles équivalentes³⁶⁸. L'emploi du préfixe « néo » explicite le glissement esthétique entre le classicisme et cette « réaction classique », plutôt équivoque avec l'héritage classique.

Parmi ces « néo-classiques », Gleyre arrive en tête, puis Labrador, Burthe, Jobbé-Duval, Barrias (mais rattachement jugé plus faible), Picou et enfin Hamon, qui « se distingue par ses qualités individuelles de sentiment et de fine exécution qui ne permettent pas de le ranger sans réserve dans la pléiade. »

Constatons, qu'à l'exception de Barrias, habituellement catalogué comme Romain³⁶⁹, les autres artistes cités par Du Pays vont constituer, avec Gérôme, le noyau dur de l'école néo-grecque ; or, le critique n'a pas relevé les liens qui existaient entre certains d'entre eux – Gleyre et ses élèves, Picou, Hamon, Jobbé-Duval.

³⁶⁶ Le texte critique sur Gleyre, Labrador, Burthe et Hamon date du 17 juillet, tandis que celui sur Picou et Isambert est le dernier de la série, daté du 22 août.

³⁶⁷ Le terme de « néo-classicisme » ne sera associé à l'école de David qu'à partir des années 1880. Sur ce sujet, voir Rabreau, D., « Néoclassicisme », *Encyclopedia Universalis*, t.15, 2002, p.982-985.

³⁶⁸ Du Pays, A.-J., « Salon de 1849 », *L'Illustration*, 28 juillet 1849, n°335, t.XIII, p.340-342.

La suite immédiate des citations proviennent toutes de cet article.

³⁶⁹ Nous reviendrons sur l'influence des néo-grecs sur les prix de Rome des années 1850-1860 dans la partie infra *Les Néo-grecs, l'École des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences*.

Il est assez incompréhensible que les deux critiques n'aient pas relevé les liens d'atelier entre ces artistes. Delécluze et Du Pays défendent un certain classicisme ; et le premier se montre souvent assez nostalgique de l'école de David. Pourquoi, alors que les conditions sont réunies, n'ont-ils pas constitué, et donc défendu, une école dont les principes paraissent rajeunir l'inspiration antique et chercher l'Idéal, une école qui pourrait s'élever contre la décadence de l'école française et l'intrusion de la trivialité jusque dans la peinture historique ? Les termes employés par les deux critiques pour qualifier les productions de ces artistes montrent qu'ils ne sont pas convaincus de la pertinence des solutions esthétiques proposées. Du Pays parle d'un groupe « cultivant le goût archaïque », qui se distingue par « un calme, une élégance, un aspect contenu, un peu froid et conventionnel » de leur peinture. Les œuvres de Labrador et Burthe manquent de relief, leur coloris est éteint et trop clair ; Hamon se montre d'une « prétention suspecte ». Quant à Delécluze, il reconnaît les qualités de Gleyre – « original sans tomber dans la bizarrerie³⁷⁰ » – félicite Labrador et Burthe pour leurs bons morceaux, mais se défie d'Hamon et de son imitation « sans talent » de la manière d'Ingres.

Leur réserve à constituer ce groupe « néo-classique » en école s'explique certes par leur méfiance vis-à-vis de la nouvelle esthétique qui est en train de se constituer, mais sans doute également parce qu'ils n'ont pas encore trouvé de raison suffisante pour recréer les conditions d'un débat critique entre tendances antagonistes. La montée en puissance du réalisme dans les années suivantes modifiera leur point de vue.

Les autres auteurs se répartissent en deux catégories : ceux qui abordent la constitution du groupe comme celle d'une filiation maître-élève ; et ceux qui considèrent la nouvelle petite école comme une entité propre, dégagée de la communauté des élèves. Cette situation s'explique par l'absence de Gérôme et la présentation par Gleyre d'une œuvre importante, *La Danse des Bacchantes*, qui amènent les critiques à s'interroger sur la hiérarchie au sein de cette nouvelle chapelle. L'esthétique que ces jeunes artistes façonnent depuis trois expositions procède-t-elle uniquement de l'enseignement de Gleyre, maître de sa nouvelle école ? Ou est-elle née avec l'élaboration du *Combat de coqs* et de *l'Anacréon, Bacchus et l'Amour* par Gérôme, chef de file d'un nouveau groupe ?

Pour Louis Peisse, il y a bien une école Gleyre, variante de l'ingrisme :

« ECOLE DE GLEYRE – A côté de cette école vieillie [école de l'Académie de Rome], il nous semble en voir poindre une autre qui s'appuie aussi sur la tradition, est également amoureuse de style et de modelé, et prise le grec autant qu'Académie au monde, mais qui fait et sent tout cela d'une manière assez différente des vieux classiques pour former une petite église nouvelle. Nous ne pouvons aller plus en

³⁷⁰ Delécluze, E., « Salon de 1849 », *Le Journal des Débats*, 17 juillet 1849, p.2.

avant aujourd'hui ; il nous suffit d'avertir que cette petite école ou secte, si elle existe véritablement, a pour principal représentant M. Gleyre.³⁷¹ »

« C'est forcer un peu le sens du mot et beaucoup grossir la chose, que d'appeler une Ecole le petit groupe d'artistes qui, par certaines analogies de sujets, de goût et de manière, semblent pouvoir être rapprochés de M. Gleyre. [...] Mais revenons à M. Gleyre et à cette petite pléiade de jeunes talents qui semblent s'inspirer de sa manière, laquelle, dans ses principaux traits, qualités ou défauts, procède de celle d'un maître dont ses camarades et lui sont les communs disciples, M. Ingres. Il y a des différences, et assez peut-être pour donner aux œuvres sorties de cet atelier une physionomie à part, mais elles sont subtiles, et il serait aussi difficile qu'oiseux de les analyser.³⁷² »

Dans la suite de sa critique, Peisse revient sur ces différences subtiles entre les artistes de l'école Gleyre. Le tempérament du maître est plus austère et plus froid que ceux de Picou – plutôt riant – Hamon – naïf et gracieux –, ses deux suiveurs immédiats. De même, Peisse établit déjà des distinctions entre les principaux représentants de cette nouvelle manière – Gleyre, Picou et Hamon – et les débuts d'une constellation d'artistes dont les œuvres partagent certaines caractéristiques, « un air de famille » pour reprendre ses mots, mais sans le caractère abouti des productions – et aussi le talent – des premiers :

« Longue est la liste des tableaux analogues aux précédents par le système de composition et d'exécution et ayant un air de famille. On peut en mentionner quelques-uns, tels que : *les Exilés* de M. Richard, [...] dans lequel on remarque surtout l'uniformité des types de têtes, toutes de convention ou de chic [...] ; les *Sirènes* de M. Barrias, faiblement dessinées et plus faiblement peintes, d'un ton rose fade, et bien peu séduisantes ; une *Sapho* se disposant à faire le saut de Leucade, et une *Bacchante*, de M. Burthe, d'un style et d'un ton également indécis, auxquelles on peut adjoindre deux figures de Mme Calmatta, symbolisant le *Matin* et le *Soir*, dont l'une en conséquence est blanche et l'autre noire, et enfin la *Pandore* de M. de Labrador, ombre rose, sans corps, dont le nez rectiligne à la grecque eût étonné Girodet lui-même qui en faisait si grand cas.³⁷³ »

La suite des expositions permettra de préciser les contours de cette constellation en déterminant les caractéristiques stylistiques et les références de l'esthétique néo-grecque.

³⁷¹ Peisse, L., « Salon de 1849 », *Le Constitutionnel*, 24 juin 1849, p.2.

³⁷² *Ibid.*, 1^{er} juillet 1849, p.1.

³⁷³ *Ibidem.*

Frédéric de Lagenevais, dans *La Revue des Deux-mondes*, fait également procéder le petit groupe d'artistes de l'enseignement et de la figure principale de Gleyre. Mais si, pour Peisse, les élèves se montrent plutôt à la hauteur de l'exigence de leur maître, il n'en va pas de même pour Lagenevais qui considère Picou, Hamon et les autres (Galimard, Calmatta, Labrador (fig.25), Burthe) comme de pâles, voire de mauvais imitateurs de la manière originale du peintre du *Soir* :

« Il est vrai que lorsqu'on sait joindre comme M. Gleyre l'amour de la nature au goût le plus raffiné de l'antique, on peut, même en imitant, se montrer original ; mais la juste pondération des deux éléments est rarement observée par les imitateurs à la suite, et ceux qui, avec M. Gleyre, se sont embarqués sur le fleuve poétique où son pinceau effeuillait des roses à nos regards charmés, ceux-là ont bientôt dévié dans le pastiche et la manière.³⁷⁴ »

Nous reviendrons ultérieurement sur cette question du pastiche et du maniérisme qui rejoint les propos satiriques de Champfleury sur "l'école du calque", et pose la question du positionnement de l'esthétique néo-grecque par rapport à la doctrine académique³⁷⁵.

Peisse et Lagenevais proposent une vision traditionnelle de l'émergence d'une nouvelle école, à partir de l'enseignement d'un maître. À première vue, cela semble assez juste, pourtant ils paraissent méconnaître le glissement stylistique opéré par Gleyre. Ses rares envois précédents – *Le Soir* (1843), *Les Apôtres à Patmos* (1844) – avaient été salués pour leur respect de l'Idéal et leur composition classique. Or *La Danse des Bacchantes* est agencée comme un bas-relief et manque d'unité ; les parties semblent avoir été composées les unes à côté des autres, il n'y a pas de réel point central dans la composition. Par ailleurs – Peisse le souligne – le coloris uniforme est quelque peu terne et le défaut essentiel du tableau réside dans le « soin, un peu exclusif, donné à la ligne et à la forme dans chaque figure et dans toutes les parties de chacune, considérées isolément.³⁷⁶ » En cela, le nouvel envoi de Gleyre s'approche de *l'Anacréon, Bacchus et l'Amour* de Gérôme, et paraît même dériver de son système.

Alphonse de Calonne³⁷⁷, Prosper Haussard, Théophile Gautier³⁷⁸ et Champfleury considèrent

³⁷⁴ Lagenevais, F. de, « Salon de 1849 », *Revue des Deux-mondes*, ns, t.3, 15 août 1849, p.571.

³⁷⁵ Cf. infra *Les Néo-grecs, l'Ecole des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences*.

³⁷⁶ Peisse, L., *Op.cit.*, 1^{er} juillet 1849, p.1.

³⁷⁷ Calonne, A. de, « Salon de 1849 », *L'Opinion publique*, 2 septembre 1849 :

« Parce que M. Gérôme a fait, il y a deux ans, un tableau représentant deux jeunes gens du temps de Sapho, et que cette œuvre, assurément fort délicate, a obtenu un de ces succès dont le journalisme sait faire les frais, ce n'est pas une raison suffisante à nos yeux pour que chacun s'ingénie à faire de l'archéologie grecque ou romaine sur le mode de Tibur ou d'Ionie. »

³⁷⁸ Gautier, T., « Salon de 1849 », *La Presse*, 3 août 1849 :

« il [Gérôme] a déjà son école et son parti et représente en art un côté particulier. »

pour leur part que la nouvelle école procède et tourne autour de Gérôme. Si Haussard établit le rôle de professeur de Delaroche et Gleyre, l'originalité de l'esthétique développée par le groupe leur appartient en propre :

« Il y a dans notre jeune école un petit groupe que l'étude de l'art noble et fin, pur et gracieux, a formé et uni fraternellement. Il est né d'abord, si nous ne nous trompons, dans l'atelier de M. P. Delaroche, dont la direction échut depuis à M. Gleyre. Au centre de ce groupe brille M. Gérôme, qui déjà s'est fait connaître par une haute délicatesse de sentiment et une sûreté de main déjà savante. Autour de lui se sont attirés MM. H. Picou, L. Hamon, A. Isambert, par l'émulation du goût, par l'intimité du travail et des conseils [...]. M. Gérôme manque, il est vrai ; mais son petit cénacle n'en est pas moins réuni.³⁷⁹ »

La hiérarchie entre les membres du groupe se clarifie. Gérôme est assurément chef de file, tandis que Picou et Hamon se disputent la seconde place. Pour Gautier, Hamon montre une originalité tout à fait remarquable et son talent le place directement sous Gérôme :

« M. Hamon nous semble devoir être mis au premier rang parmi les raffinés d'espèce d'Alexandrins de la peinture très spirituels, très subtils, très fins, très adroits et très littéraires.³⁸⁰ »

Pour Haussard et Champfleury, c'est Picou, dont le style ne cesse de gagner en fermeté ou au contraire de devenir de plus en plus insipide, qui talonne Gérôme :

« M. H. Picou, qui suit de plus près M. Gérôme et tente maintenant les mêmes hauteurs, a élevé sa composition et son style, depuis l'année où il enflait la voile de Cléopâtre et Antoine sur le *Cydus* [...].³⁸¹ »

« Le grand-maître s'appelait Gérôme.

Immédiatement marchait après lui le blond Picou.

Quant aux autres, ils n'avaient pas de nom et n'en aurons jamais : MM. Jobbé-Duval, Hamon, Isambert, de Lucy, Burthe, Labrador, etc.³⁸² »

En 1849, Hamon, en dépit des cinq œuvres exposées, n'a pas encore présenté de réalisation majeure. Les commentaires classent plutôt ses tableaux dans le genre décoratif, car, à l'instar

³⁷⁹ Haussard, P., « Salon de 1849 », *Le National*, 28 août 1849.

³⁸⁰ Gautier, T. *Op. cit.*, 1849.

³⁸¹ Haussard, P., *Op. cit.*, 1849.

³⁸² Champfleury, « L'école Gérôme », *Œuvres posthumes. op. cit.*, p.153.

de sa *Fantaisie* de 1848, *L'Égalité au sérail* (fig.26), *Avant déjeuner*, *L'Hiver* et *L'Affiche romaine* (fig.27) tiennent plutôt de la blquette ou de la figure allégorique que de la peinture historique. Au contraire, Picou s'est fait remarquer avec des œuvres historiques, aux sujets certes piquants mais érudits, *Antoine et Cléopâtre sur le Cydnus*, *La Naissance de Pindare* (fig.28), ou encore au sujet grave, *Le Styx* (fig.29).

Isambert³⁸³ et Labrador³⁸⁴ sont ensuite les deux artistes les plus cités. Les autres sont relégués au rang de suiveurs.

En plus d'organiser la hiérarchie du groupe, les quatre critiques tentent de le baptiser. Les qualificatifs sont certes plus ou moins convaincants – et convaincus – mais ils font ressortir ce qui retient l'attention des critiques.

Pour Gautier,

« Ce petit cénacle pourrait s'appeler "l'école des délicats". En effet, l'ingéniosité et la délicatesse sont les qualités que recherchent avant tout les adeptes de cette nouvelle religion pittoresque que nous admettons très volontiers dans le panthéon de l'art.³⁸⁵ »

De même, le commentaire sur Hamon, cité supra, contient des termes comme "raffiné", "spirituel", "subtil", "fin", "adroit", "littéraire" et "Alexandrin", qui résument l'adhésion de Gautier à l'esthétique du groupe. Derrière la langue fleurie du poète, on retrouve sa prédilection pour une peinture littéraire (alexandrinisme), pour des sujets nouveaux (l'ingéniosité) et pour une forme idéalisée, gracieuse (délicatesse, finesse). La fantaisie est une qualité pour Gautier qui s'ennuie vite d'une peinture trop sérieuse et refuse que l'art se mette au diapason du réel. Les termes de "religion" et de "panthéon" montrent qu'il prend au sérieux cette constituante fantaisiste de l'école française, bien souvent dénigrée comme de la simple peinture décorative par ses collègues. Il retrouve finalement chez les néo-grecs les qualités d'imagination des romantiques, débarrassées des oripeaux de la mélancolie, de la noirceur et des atmosphères moyenâgeuses, mais avec la séduction de références antiques littéraires, artistiques et archéologiques érudites³⁸⁶.

Pour Alphonse de Calonne, le groupe de Gérôme est « une petite école de peintres blancs », « une petite école qui a la prétention d'être simple et de naviguer au plus près dans les eaux

³⁸³ Haussard, P., *Op.cit.*, 1849. :

« M. A. Isambert, le dernier des trois, n'en mérite pas moins sa mention d'honneur : le *Catalan* est une petite figure très finement travaillée, et le *Petit Faune* mignarde l'antique de la plus gentille sinon de la plus correcte façon. »

³⁸⁴ Labrador est cité à la suite des commentaires sur les œuvres de Gleyre, Picou et Hamon chez Théophile Gautier et Alphonse de Calonne.

³⁸⁵ Gautier, T. *Op. cit.*, 1849.

³⁸⁶ Sur ce sujet, cf partie infra *Premiers contours d'une esthétique particulière*.

de l'idéal »³⁸⁷. "Blancs" parce que leur art est efféminé et tout en joliesse (« une peinture douce et jolie, faite à l'eau de rose et imprégnée de parfum ») – donc peu sérieux. Pour Calonne, le principal défaut de cette nouvelle école est leur prétention qu'il cache sous un masque gracieux et délicat. Artistes dotés d'un talent véritable, les premiers succès remportés au Salon laissent augurer du pire car les applaudissements attirent les suiveurs, souvent moins talentueux et à la recherche de formules faciles à décliner :

« [...] les principaux représentants de cette école possèdent une finesse de touche, une délicatesse de tons, une justesse de lignes dont l'harmonie et le charme provoquent de véritables succès et peuvent entraîner à leur suite une école de novices et d'esprits faibles pour qui le triomphe est une étoile de Bethléem. »

Le ton général de la critique de Calonne est à l'avenant, entre indulgence pour le charme de ce qu'il considère comme de jolis tableautins et condamnation d'une esthétique qui s'avèrera vite dangereuse si l'école commence à prendre de l'ampleur et à s'attaquer à des sujets plus ambitieux.

Le plus sévère est Champfleury dont les commentaires satiriques dressent du petit groupe un portrait moins que flatteur. Nous reviendrons plus en détail dans la suite de notre développement sur la vision de leur esthétique par le critique³⁸⁸ qu'il détaille dans trois textes datés de 1848 et 1849³⁸⁹. Les deux sobriquets d'"école Gérôme" et d'"école du calque" synthétisent la pensée de l'auteur. D'un côté, le groupe n'existe que grâce et par Gérôme qui est le seul de la bande dont on puisse éventuellement commenter les œuvres ; les autres sont inexistantes et le resteront. De l'autre, leur esthétique est d'une telle stérilité qu'ils en sont réduits au calque d'œuvres antiques pour produire (et non créer). Néanmoins, en dépit de leur ton railleur, les textes de Champfleury détaillent les habitudes de vie de ces artistes – la vie en phalanstère, les réunions de rapins dans les gargottes du quartier Latin – mettant au jour l'esprit communautaire du groupe.

Enfin, Prosper Haussard ne leur donne pour l'instant pas de nom, mais se réjouit de leur constitution en école. La position du critique est intéressante car il énonce le besoin de recréer les conditions d'un véritable débat artistique par la confrontation de petites chapelles stylistiques, après la systématisation des esthétiques romantique et néoclassique, suivie d'une

³⁸⁷ Calonne, A. de, *Op.cit.*, 1849. Les citations de Calonne qui suivent sont issues du même texte.

³⁸⁸ Cf. parties infra *Premiers contours d'une esthétique particulière* et "*L'école du calque*" : à propos des textes critiques de Champfleury sur la formation des néo-grecs.

³⁸⁹ Champfleury, « Revue des arts et des ateliers : L'École du calque. Le *Combat de coqs*. Salon de 1849 », *Œuvres posthumes. Salons de 1846 à 1851*, Paris, 1894, p. 93-96, 103-105 et 153-157. Le texte « L'École du Calque » a d'abord été publié dans *Le Pamphlet* du 31 mai 1848, « Le Combat de coqs » dans *Le Pamphlet* du 6 août 1848 et « Le Salon de 1849 » l'a été dans *La Silhouette* du 1^{er} juillet 1849.

décennie de désœuvrement, de désaffection des maîtres de la période précédente et d'éparpillement des individualités :

« Rien de meilleur, rien de plus fécond que ces réunions volontaires, ces amitiés et ces affinités d'atelier : les anciennes écoles, si malheureusement détruites, peuvent là se reconstituer sous une forme nouvelle, et produire encore leurs excellents fruits sans leurs abus extrêmes. Dans les abus contraires de l'individualisme, où l'art de notre temps s'est laissé aller comme tout le reste, nous avons vu avec plaisir s'assembler et se compter pour la lutte les catégories et les sectes, les *ingristes* et les *coloristes*, les *fantaisistes* et les *réalistes*. Il n'est pas moins intéressant qu'au milieu du pêle-mêle un peu anarchique de notre peinture, quelques jeunes communions d'artistes se lient sympathiquement, quelques groupes se regardent et se disciplinent eux-mêmes. Nous en avons déjà signalé plusieurs, et celui qui ressort aujourd'hui dans l'école a un caractère tout particulier de distinction et d'attrait.³⁹⁰ »

Le texte d'Haussard laisse entendre que le groupe de Gérôme est encore un peu jeune pour être une véritable école – et encore moins un mouvement, ce qu'Haussard qualifie de "catégorie" – mais ils se trouveront bientôt une place. De manière surprenante, le critique, qui associe en binômes antagonistes "ingristes" et "coloristes", "fantaisistes" et "réalistes", ne rattache aucune de ces chapelles ou tendances au groupe de Gérôme alors qu'il avait associé le jeune artiste à l'école d'Ingres dans son *Salon de 1848*³⁹¹. Il n'affilie pas non plus les jeunes artistes avec les "fantaisistes" avec lesquels pourtant nombre de ses collègues, Théophile Gautier en tête, les classent. Les commentaires d'Haussard sur les œuvres du groupe montrent qu'il ne détermine pas encore les composantes de leur esthétique commune ; il indique que « les tendances de leur talent [sont] libres et variées, mais leur foi commune, leur aspiration vers les choses sévères de l'art la même. » Ses propos restent flous ; Haussard ne relève même pas leur goût pour les sujets antiques. Il circonscrit leurs points communs à de remarquables qualités techniques de dessin et au sentiment poétique qui se dégage de leurs œuvres. Le rapport qu'il opère tient-il de l'intuition, d'une analyse sous-entendue qu'il tait à ses lecteurs ou d'une connaissance – également tue – de la constitution du groupe en phalanstère ? Le texte est exempt d'indices et nous ignorons les liens entre Haussard et le cercle de Gleyre et/ou Gérôme.

Les trois expositions de 1847, 1848 et 1849 ont révélé Gérôme et ses compagnons d'atelier aux salonnières, mais leurs productions respectives restent trop différentes et leurs suiveurs

³⁹⁰ Haussard, P., *Op.cit.*, 1849. Sauf mention contraire, les citations suivantes viennent également de ce texte.

³⁹¹ Haussard, P., *Op.cit.*, 1848.

encore peu nombreux pour dégager précisément les contours d'une nouvelle école, dotée d'une esthétique définie. Le Salon suivant, de 1850-1851, sera l'occasion pour la critique d'entériner la création de cette nouvelle école et de dégager les tendances artistiques de ses membres.

1.4.2. Premiers contours d'une esthétique particulière

Le *Combat de coqs* avait été apprécié pour sa naïveté, son charme, son traitement chaste du nu, enfin pour son caractère raisonnable et reposant qui séduisit nombre de commentateurs lassés des petits maîtres romantiques. Le tableau souffrait certes de quelques travers liés à l'immaturation artistique du jeune artiste, mais les critiques engageaient Gérôme à se débarrasser de ces défauts et à produire une œuvre digne d'un artiste accompli. Leurs attentes au Salon de 1848 étaient donc importantes.

Or, la présentation de *La Vierge, l'enfant Jésus et Saint-Jean* et surtout de *l'Anacréon, Bacchus et l'Amour* va largement déconcerter, sinon décevoir leurs espérances. Sur les quatorze comptes rendus consultés commentant les envois de Gérôme, seuls Gautier et Haussard ne regrettent pas leur enthousiasme de 1847, toutefois avec de légers bémols ; même Gautier reconnaît à demi-mots qu'il préférerait l'envoi précédent³⁹². Cinq salonnières – Clément de Ris, Delécluze, Du Pays, Laurent et Pillet – mettent en garde le jeune homme contre les exagérations de son système (en particulier son goût pour le pastiche sur lequel nous reviendrons), mais espèrent qu'il se reprendra car ils ont confiance dans la force de son talent :

« M. Gérôme est heureusement très jeune, plein de talent et d'avenir. Il peut, par un beau matin, demain même, secouer gaiement cette imitation stérile, et dès lors, il aura bientôt réparé cette erreur d'un respect exagéré et mal compris.³⁹³ »

Delécluze juge cependant les dérives de Gérôme comme une marque d'immaturation artistique et fustige une nouvelle fois les lauriers trop vite jetés sur la tête du jeune homme par un succès rapide et facile. Il engage Gérôme à se soumettre aux conseils avisés d'un maître capable de le diriger et à ne pas se jeter prématurément dans la carrière d'artiste d'exposition :

« Si je ne me trompe, M. Gérôme doit être un de ces jeunes artistes de notre temps qui exposent trop tôt, qui ne donnent pas à leur talent le temps de mûrir, qui ne sont environnés ni d'un maître ni d'amis fermes dont ils recevraient les avis salutaires. Dominé par les habitudes de notre temps, il est en quelque sorte obligé de tenter tous ses essais, de poursuivre le cours de ses études devant le public, dans les galeries du Louvre, et de soumettre successivement au jugement de la

³⁹² Gautier, T. *Op. cit.*, 1848 :

« À notre avis, ce tableau [*Anacréon, Bacchus et l'Amour*], quoique moins agréable d'aspect que les jeunes Grecs faisant battre des coqs, lui est supérieur et prouve un grand progrès chez M. Gérôme. »

³⁹³ Laurent, Jan, « Salon de 1848 », *Le Siècle*, 11 avril 1848.

multitude qui décide absolument en dernier ressort sur des ouvrages ou plutôt sur des études dont le mérite relatif aurait besoin pour l'intérêt de l'auteur, d'être apprécié par un petit nombre de personnes réellement versées dans l'art.³⁹⁴ »

Le cas Gérôme – et l'importance démesurée des flatteries (et des condamnations) des débuts du jeune artiste – offre à Delécluze une nouvelle occasion de réprover l'évolution des pratiques, de la perte d'influence des maîtres qui ne parviennent plus (ou ne souhaitent plus) contrôler l'entrée à l'exposition nationale de leur progéniture artistique (bien souvent plus "consommatrice" de recettes que fidèle disciple), à la mainmise du public (et des salonniers) sur les carrières des artistes.

Enfin, cinq critiques – Banville, Champfleury, Lagenevais, Montlaur et Saint-Victor – condamnent l'esthétique de Gérôme et se montrent très durs avec le jeune artiste, en qui certains avaient placé de grandes espérances. Parmi les déçus, on peut citer Paul de Saint-Victor, un des plus enthousiastes à accueillir les débuts de Gérôme :

« Vous souvenez-vous de M. Gérôme, et du succès de son tableau de l'année dernière, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* ? Jamais peut-être un débutant ne fit son entrée dans la réputation au milieu d'une pareille fête de bienvenue et d'indulgence. Dès le lendemain de l'exposition, la critique avait suspendu des festons d'asphodèles et de lauriers roses à la bienheureuse toile, et saluait en M. Gérôme l'André Chénier de la peinture. Les feuilletonistes se firent les joueurs de flûte de cette jeune gloire athénienne, et la conduisirent solennellement au Parthénon de la ligne et de la pureté plastique. [...] Nous-même, s'il nous en souvient, nous n'étions pas un des moins fervents thuriféraires de cette apothéose, et ce n'est pas pour nous rétracter que nous le rappelons : le tableau était charmant, il méritait sa bonne fortune. Un grain choisi de sel attique égayait cette piquante épigramme pastorale, un tendre et doux idéal en épurait le léger groupe.

Mais, hélas ! le jeune Grec s'est fait Helléniste ; le fin et naïf écolier est devenu un pédant, un bouquineur de vieux carton et de vieilles gravures.³⁹⁵ »

La surprise créée par *l'Anacréon, Bacchus et l'Amour* de Gérôme provient du caractère ouvertement programmatique de l'œuvre : un tableau complexe associant de multiples références et motifs iconographiques (« bouquineur de vieux carton et de vieilles gravures ») comme dans une sorte de collage, au sein d'une composition en frise d'un archaïsme revendiqué. Pour ses détracteurs, comme Lagenevais, Gérôme a radicalisé l'esthétique en

³⁹⁴ Delécluze, E., *Op. cit.*, 5 avril 1848, p.2.

³⁹⁵ Saint-Victor, P. de, « Salon de 1848 », *La Semaine*, n°22, 2 avril 1848, p.698.

germe dans *Le Combat de coqs* et surenchérit le style ingresque de son premier envoi :

« M. Gérôme, qui avait si heureusement débuté l’an dernier et qui s’annonçait comme un continuateur de M. Ingres, dont il rappelait la manière précise et savante, avec une certaine fleur de jeunesse et de naïveté, M. Gérôme semble avoir eu à cœur cette fois d’exagérer les qualités et, par malheur, les défauts de son illustre maître [...].³⁹⁶ »

Dans les qualités, Lagenevais classe l’érudition des références artistiques et la qualité du dessin ; dans les défauts, une trop grande sécheresse de la ligne et surtout un coloris faux, marques récurrentes de l’ingrisme.

Pour Haussard, la perte d’ingénuité de Gérôme lui a permis de gagner en originalité ; sa main est plus sûre, même s’il maîtrise encore mal certains procédés (il blâme le coloris gris et monotone du tableau) :

« M. Gérôme n’est déjà plus tout à fait notre jeune Grec ingénu, spontané, inégal, de l’an passé. Le voilà plus fort, plus sûr de lui-même et un peu original aussi. On reconnaît mieux ce qu’il étudie, ce qu’il transpose ou s’assimile. Cette année, il butine visiblement sur l’antique, il dérobe la transition pérugine et glane en pleine renaissance ; mais il le fait avec un sentiment rare et une haute intelligence. [...] L’ensemble sévère et doux de cette œuvre n’en est pas moins tout à l’honneur de M. Gérôme, et le jeune artiste a le droit d’être fier de la belle précocité d’études et du noble esprit déjà mûr qu’il apporte à ses premiers essais. Qu’il se défende seulement de ses défauts naissants ! Il a le don précieux du style, la grâce de la ligne et du dessin : qu’il modèle toujours et se garde d’une couleur sèche et froide !³⁹⁷ »

Cependant, les compliments du critique sont en demi-teinte. D’un côté, l’auteur se félicite de constater que Gérôme semble mieux assumer ses choix esthétiques ; toutefois, mettre en avant ses références le ramène à un statut d’élève n’ayant pas encore digéré son apprentissage ; Haussard insiste d’ailleurs sur ce statut avec les termes d’“étude” et de “premiers essais”. De même, la tournure de phrase employée laisse à penser que l’originalité nouvelle et revendiquée de Gérôme n’est pas nécessairement souhaitable.

Les Salons de 1848 et 1849 sont également l’occasion pour les critiques d’analyser les œuvres de l’embryon d’école réuni autour de Gérôme. En dépit du caractère parfois antagoniste de leurs œuvres – ligne ingrisme radicale de Burthe, fantaisies d’Hamon, essais de reconstitution

³⁹⁶ Lagenevais, F. de, *Op. cit.*, 1848, p.288.

³⁹⁷ Haussard, P., *Op. cit.*, 1848.

archéologique d'Isambert et recherche de thèmes érudits pour Picou – les critiques vont dégager les grandes lignes de leur esthétique, qui seront affinées au salon suivant en 1850-1851 : préciosité du style entre archaïsme et maniérisme, clarté du coloris et de la ligne, recherche de nouveauté et d'originalité dans les sujets, tentation du pastiche. Ces premiers essais de définition de l'esthétique du groupe se font en grande partie de manière négative. Les analyses les plus détaillées sont le fait de salonniers inquiets, voire hostiles, de l'orientation prise, en particulier, par Gérôme. Finalement, les commentaires des partisans du groupe – Gautier et Haussard – restent assez superficiels et cherchent avant tout à déconstruire les opinions négatives de leurs confrères. Dans un premier temps, l'esthétique néo-grecque se construit sur des défauts, des faiblesses et des manques. Pour la plupart des critiques, partisans ou non du classicisme, le diapason à l'aune duquel il juge les débuts de l'école reste l'ingrisme ; et les jeunes artistes sont souvent accusés d'outrer les caractéristiques de l'esthétique du maître de Montauban, au-delà même de ses propres élèves.

- ***Un style précieux, entre maniérisme et archaïsme***

Parmi les caractéristiques communes aux œuvres de cette nouvelle école, les critiques dégagent deux grandes composantes : une clarté de coloris, pouvant aller jusqu'à l'absence de couleurs et la grisaille, et une ligne très claire, parfois jusqu'à la sécheresse du dessin.

Pour Du Pays, l'esthétique de la petite école est symptomatique de l'opposition toujours plus grande entre coloristes et dessinateurs. Pris dans des querelles de partis pris, les artistes pèchent par excès :

« Malgré la guerre intéressée faite depuis quelques années aux dessinateurs corrects par les innovateurs, les partisans de l'ébauche et de la pochade, les enfants prodiges de la brosse et de la couleur, la ligne n'est pas morte. Loin de s'affaiblir, elle s'est roidie, au contraire. D'année en année, elle gagne quelques adhérents. Les soldats qu'elle a ralliés ne forment cependant encore qu'un très petit camp ; parce que la foule préférera toujours le vagabondage et la vie facile à une règle sévère. Plus le nombre et l'audace de ceux qui se jettent chaque jour en enfants perdus dans les aventures de la peinture augmentent, plus les enrôlés du dessin exagèrent la sévérité de leur disciple. Mais pour éviter un défaut, ils tombent dans un autre. À force de se tenir en garde contre les séductions, ils gagnent de tristesse ; à force de sobriété, ils s'éxténuent. Ici nous retrouvons aussi cette tendance fâcheuse à l'archaïsme du style sur laquelle nous insistons fréquemment, parce que ce sont presque toujours des gens de talent qui se sacrifient à ce goût, et que nous regrettons de les voir se fourvoyer dans une voie aride et mortelle.³⁹⁸ »

Partisan d'un classicisme modéré, Du Pays ne peut toutefois se réjouir de la voie prise par la nouvelle génération. L'école de David maintenait l'équilibre classique entre la ligne et la couleur, équilibre rompu par l'ingrisme au profit d'une ligne serpentine et d'exagérations anatomiques. Or les nouveaux dessinateurs – qui englobent le groupe de Gérôme – enchérissent sur les caractéristiques de l'ingrisme pour se démarquer de la cohorte de coloristes du romantisme finissant, jusqu'à méconnaître les données de la peinture. Là où les œuvres d'Ingres pouvaient séduire par leur ligne précieuse et leur coloris bizarre mais chatoyant, les productions des nouveaux dessinateurs (élèves d'Ingres compris) s'avèrent souvent ennuyeuses parce que grises et austères. Il met en garde Gérôme cette tendance :

« Cette œuvre d'un jeune artiste [*Anacréon, Bacchus et l'Amour* de Gérôme] est

³⁹⁸ Du Pays, A.-J., « Salon de 1848 », *L'Illustration*, 13 mai 1848, n°272, vol.XI, p.165.

remarquable sous le rapport de la distinction du dessin. Mais cette peinture froide et ce coloris attristé n'ont rien d'attrayant. Elle a quelque chose de tendu et d'artificiel qui glace le spectateur ; elle semble avoir voulu le repousser par son austérité. [...] Nous avons d'autant plus insisté qu'il y a dans ce jeune artiste la promesse d'un talent élevé, et qu'à notre avis, il semble se laisser entraîner au pendant de roidir et d'attrister le style qui a déjà égaré tant de peintres de nos jours.³⁹⁹ »

De même, il les met en garde contre un style archaïque qui, croyant revenir à des modes de composition plus antiques et supposés plus "pures", n'est en réalité qu'un recul calculé et puéril vers l'enfance de l'art. L'archaïsme est condamnable car il est un maniérisme.

Dès 1848, Du Pays résume ainsi les trois reproches faits au style des œuvres de la nouvelle école : un coloris fade, une ligne sèche et un mode de composition archaïque. Les autres salonniers vont abondamment commenter ces éléments dans leurs comptes rendus des expositions de 1848 et 1849.

Les qualificatifs de "charmant" et "gracieux" sont les plus utilisés pour qualifier les productions d'Hamon. Ses œuvres charment par leur ingénuité, originale dans le paysage artistique de l'époque :

« Il y a dans cette peinture [*L’Affiche romaine*] une naïveté de sentiment, une sorte de grâce ingénue qui touche et attire, beaucoup de vérité dans les expressions, de l'élégance et du goût dans l'ajustement, un bon sentiment de couleur et une certaine facilité dans l'exécution qui n'est pas commune dans les œuvres de cette Ecole. Dans les autres morceaux tels que *l'Avant Déjeuner* et *l'Egalité au Sérail*, la naïveté du sentiment est presque enfantine, et rappelle un peu celle des dessins persans et chinois.⁴⁰⁰ »

La naïveté des œuvres d'Hamon ramène l'art à son enfance et à des conceptions archaïques car non mimétiques. Les références à la peinture persane et chinoise, caractéristiques du discours contemporain sur l'archaïsme, renvoient à l'art d'Ingres, également comparé à ces arts extra-occidentaux, en raison de sa prédilection pour les compositions en frise, les couleurs criardes en aplats et de ses figures peu modelées. Delécluze place d'ailleurs le jeune artiste, en 1848 et 1849, sous la bannière de l'école d'Ingres, pour la délicatesse de son pinceau, sans toutefois donner de plus amples précisions :

³⁹⁹ *Ibid.*, p.166.

⁴⁰⁰ Peisse, L., *Op. cit.*, 1^{er} juillet 1849.

« En observant cette production de M. J.L. Hamon, dans laquelle il y a un sentiment du dessin, du modelé et de l'expression, tout à fait remarquable, il semble que l'auteur de la *Fantaisie* se soit formé, comme peintre, à l'école de M. Ingres [...].⁴⁰¹ »

« L'auteur de cette jolie bluette [*L'Égalité au sérail* d'Hamon] imite évidemment la manière de M. Ingres, mais avec talent.⁴⁰² »

Il paraît assez étonnant que Delécluze, champion du classicisme, associe Hamon à Ingres. Le style du jeune homme n'a pas le caractère ciselé de la peinture d'Ingres, même si on y retrouve un maniérisme frôlant le bizarre qui n'est pas sans rappeler certaines productions du maître de Montauban :

« La petite toile que M. Hamon a exposé sous le titre : *Fantaisie*, se recommande par de sérieuses qualités ; le dessin est correct, la ligne est d'une grande pureté. Cependant, on peut signaler de l'afféterie dans les poses, de la bizarrerie dans les ornements en relief [...].⁴⁰³ »

Pourtant, à la différence de celle d'Ingres, la peinture d'Hamon est souvent critiquée pour son manque de fermeté et l'évanescence de son coloris qui fond les contours jusqu'à les rendre illisibles. Du Pays et Delécluze vont mettre en garde le jeune artiste contre ces défauts récurrents qui tendent à devenir partie intégrante de son style :

« Certaines parties des carnations sont modelées avec finesse, mais elles ont un aspect fondu qui contraste avec la sécheresse des accessoires. Ce sont de vaporeux fantômes habillés de jupes de bronze et de collier d'acier.⁴⁰⁴ »

« Quant au coloris, ou coloriage du tableau des trois petites *fainéantes*, c'est beaucoup moins que rien. On le passe dans les dessins de M. Vidal ; mais dans une peinture à l'huile, cette manière toute conventionnelle n'est point acceptable.⁴⁰⁵ »

Pour Gautier⁴⁰⁶ et Lagenevais, Hamon va tellement loin dans la finesse de sa touche et la grâce

⁴⁰¹ Delécluze, E., *Op. cit.*, 1848.

⁴⁰² Delécluze, E., *Op. cit.*, 1849.

⁴⁰³ Montlaur, J.-E., *Op. cit.*, 11 avril 1848.

⁴⁰⁴ Du Pays, A.-J., *Op. cit.*, 1848, p.166.

⁴⁰⁵ Delécluze, E., *Op. cit.*, 1848.

⁴⁰⁶ Gautier, T., *Op. cit.*, 1849 :

« Ce groupe de grâces circassiennes cherche à atteindre la pipe placée en travers de leurs têtes inégales est charmant, quoique d'une coquetterie un peu laborieuse ; les accessoires sont touchés avec une finesse prodigieuse. »

Le critique emploie également le terme de "mignardise" pour qualifier les compositions d'Hamon.

de son dessin que le résultat en est laborieux, voire ridicule :

« Mais voici M. Hamon qui nous montrera à quelles extrémités peuvent conduire l'amour du superfin et la recherche de l'ingéniosité. À force de naïveté et de délicatesse, M. Hamon tombe dans la niaiserie pure. À quoi sert de savoir dessiner et peindre pour produire *l'Égalité au sérail*, *Avant déjeuner* et tant d'autres déplorables chinoiseries, où brillent, dans le dessin d'une perruche, d'une tête empapillotée ou d'une babouche, tout le fini et toute la grâce mignarde des artistes du Céleste Empire ? M. Hamon aurait des succès à Pékin. Son *Affiche romaine* présente dans de plus grandes dimensions le même flou, la même touche fondue et malheureusement aussi la même puériorité dans l'ordonnance et les poses. L'art, tel que le pratique M. Hamon, n'est plus que la dernière fantaisie d'un octogénaire se remettant à jouer à la poupée.⁴⁰⁷ »

On retrouve chez Lagenevais la même référence à l'art chinois, ou plutôt aux chinoiseries occidentales, pour condamner l'archaïsme maniéré de l'art d'Hamon qui tombe paradoxalement dans une puériorité moribonde.

Les mêmes critiques, quoique formulées avec moins de véhémence, se retrouvent dans les commentaires sur les œuvres de Picou dont le style semble plus directement relevé de l'exemple de Gérôme. Les critiques y retrouvent la même sécheresse de ligne et un goût prononcé pour l'érudition :

« À cette peinture érudite et laborieuse [la *naissance de Pindare*], nous préférons de beaucoup la petite toile intitulée *Au bord du ruisseau*. [...] Quoique la manière de peindre de M. Picou, un peu arrêtée et sèche, n'ait pas de rapport avec celle de Prud'hon, cependant ce joli groupe ne serait pas déplacé dans l'œuvre du maître dont il rappelle la grâce et l'arrangement.⁴⁰⁸ »

Les envois de Picou sont commentés de manière plutôt positive dans leur ensemble, mais on sent poindre quelques réserves sur les excès stylistiques du jeune peintre qui paraît associer la sécheresse et les teintes blafardes de Gérôme avec la grâce maniérée d'Hamon. Delécluze⁴⁰⁹ et

⁴⁰⁷ Lagenevais, F.de, *Op. cit.*, 1849, p.572.

⁴⁰⁸ Gautier, T. *Op. cit.*, 1849.

⁴⁰⁹ Delécluze, E., *Op. cit.*, 1849 :

« Quoi qu'il en soit, M. Picou, soutenu par l'admiration traditionnelle qui dure depuis deux mille trois cents quarante-huit ans et demi a fait sur cette espèce de rêve de la naissance de Pindare un tableau dont la composition lui fait honneur, et qu'il a su relever par un style élégant. Le coloris de cet ouvrage est cependant par trop blafard, et si l'auteur persiste à représenter de pareils sujets, il fera bien à

Meilheurat⁴¹⁰ regrettent le voile gris qui gâte l'élégance de la composition de la *Naissance de Pindare*, tandis qu'Alphonse de Calonne et Prosper Haussard regrettent le manque de fermeté du style :

« La *Naissance de Pindare* [...] est traitée dans une palette jeune, fraîche et même trop blanche ; la couleur a peu ou pas de relief ; c'est une peinture douce et jolie, faite à l'eau de rose et imprégnée de parfum. La ligne a de la correction, et les types ne manquent pas de suavité ; montez la gamme, semez des ombres vigoureuses et transparentes comme le pizzicato des basses des orchestres, et vous aurez un tableau charmant, toujours un peu prétentieux, mais au demeurant un tableau charmant.⁴¹¹ »

« M. H. Picou, qui suit de plus près M. Gérôme et tente maintenant les mêmes hauteurs, a élevé sa composition et son style [...]. Sans doute, quelque force de tempérament et surtout quelque maturité d'étude lui font défaut pour de telles visées, pour ces transcendantes entreprises, et l'on voit çà et là le type faillir, la forme se dérober, pâlir le ton et se troubler la couleur ; mais l'esprit souffle pourtant, et la chute est évitée, l'audace même se légitime en atteignant à demi le but que les grands maîtres seuls ont atteint pleinement.⁴¹² »

Le vocabulaire employé par les critiques marque certes l'immaturation stylistique des jeunes artistes, mais l'attribue au caractère efféminé de leur art. La mollesse du style, la prétention, l'afféterie, associés à des termes tels que "eau de rose" ou "parfum" et opposés aux "ombres vigoureuses" et aux "basses des orchestre", féminisent leur peinture.

Cette féminisation du vocabulaire des salonniers s'identifie chez Champfleury à l'effémination des comportements des artistes, et s'opposera bientôt à la virilité robuste de la peinture réaliste⁴¹³. Pour Champfleury, le coloris fade et grisâtre des œuvres néo-grecques et la mollesse de leur dessin sont le résultat d'un apprentissage débilitant basé sur la copie irréfléchie de l'Antique et d'un goût immodéré pour l'archaïsme des vases étrusques. Le

l'avenir de réchauffer quelque peu sa palette. »

⁴¹⁰ Meilheurat, A., « Salon de 1849 », *La Sylphide*, t.9, n°5, 20 août, p.25 :

« La *Naissance de Pindare* par M. Picou est dans le même style antique que la *Pandore* de M. Labrador. Cela ressemble, moins la couleur qui est mauvaise, à une page de petits poèmes grecs. [...] L'ensemble du tableau est gracieux, mais comme une riche couleur en rehausserait le mérite, cette teinte grise uniforme qui couvre la toile est du plus mauvais effet. M. Picou manque de hardiesse et de passion. »

⁴¹¹ Calonne, A. de, *Op.cit.*, 1849.

⁴¹² Haussard, P., *Op. cit.*, 1849.

⁴¹³ Sur ce sujet, se reporter partie infra "*L'école du calque*" : à propos des textes critiques de Champfleury sur la formation des néo-grecs.

manque de corps de leur peinture procède ou génère – on ne sait trop, mais le résultat est le même – d'un mode de vie ascétique, donc douteux :

« Il faut dire que ces jeunes gens se nourrissent d'une façon déplorable. Quelle hygiène ! Leurs repas allaient de douze sous à vingt sous. Toujours du veau, du veau sous toutes les formes, viande non pas bienfaisante, mais *rienfaisante*, qui explique leur faiblesse de pinceau.

Si l'école Gérôme mangeait du mouton chez le père Laffitte, c'était à l'état de fade ragoût, sans épices, nageant dans une sauce aqueuse.

Jamais de vin ! le vin, c'est la joie, c'est le sang, c'est la *couleur*.

Or, le vin leur faisait peur, parce qu'il éblouit les yeux comme le soleil.

Ils n'aimaient que l'eau à boire et la lune à regarder ; les plus audacieux de l'école Gérôme buvaient du *cidre*. Mais les buveurs de cidre passaient pour des traîtres et des schismatiques.

Ce qu'il leur fallait, c'était de l'eau de laitue correspondant à la gamme sang-de-navet de leurs peintures poitrinaires.

Du reste, un fait caractéristique, que comprendront par la suite les gens sérieux, explique mieux la manière de peindre de l'école Gérôme que toutes les critiques.⁴¹⁴ »

En dépit du ton satirique du discours de Champfleury qui identifie lexicalement le coloris fade des œuvres néo-grecques à leur goût pour une cuisine fade, les propos du critique fustigent le caractère sectaire de l'école du calque : aux dogmes esthétiques archaïques de leur style correspond un rigorisme alimentaire anémiant. Cette caricature n'est pas sans rappeler la raillerie dont fut l'objet la secte des Barbus. Chez les néo-grecs, l'ascétisme culinaire remplace le costume à l'antique des élèves dissidents de David ; mais leurs opposants respectifs fustigent le même retour à un archaïsme efféminé et à une érudition faussement savante. Champfleury reprend sa diatribe contre leur maître Gleyre, déjà particulièrement moqué dans le premier texte du critique sur l'école du calque⁴¹⁵, par un jeu de mots tout à fait savoureux.... :

« Leur maître s'appelle *Gleyre*.

L'italique que j'ai employé à dessein pour ce nom, indiquera clairement aux moyennes intelligences les rapports du nom et de la peinture, sans entrer dans les détails repoussant de maladies.⁴¹⁶ »

⁴¹⁴ Champfleury, *Op. cit.*, 1849.

⁴¹⁵ Champfleury, *Op. cit.*, 1848.

⁴¹⁶ Champfleury, *Op. cit.*, 1849.

Bien qu'anecdotique, la remarque du critique renforce le dénigrement de l'art du groupe : fade, sans vie, leur peinture s'identifie aussi à la maladie.

"Peinture poitrinaire", "race maudite" : le style néo-grec excède Champfleury qui perçoit le danger d'une telle orientation esthétique, si elle venait à remporter un certain succès.

Mais c'est surtout l'*Anacréon* de Gérôme va cristalliser les critiques sur la tentation d'un coloris proche du monochrome. Théophile Gautier, qui soutient l'artiste, juge les carnations trop jaunâtres, mais félicite l'artiste pour la pertinence de ses recherches sur un coloris assourdi :

« [...] certes, les carnations peuvent paraître un peu bistres au premier coup d'œil, mais quelle harmonie sobre et quelles recherches de tons fins dans cette gamme étouffée !⁴¹⁷ »

Gautier est bien le seul à retourner cette caractéristique de l'œuvre en qualité ; la plupart de ses collègues, à l'instar de Delécluze, se rangent à l'avis de Du Pays et considèrent ce parti pris comme un excès regrettable des qualités de dessinateur de Gérôme qui méconnaît tout un pan de son art et va jusqu'à nier les attributs illusionnistes de la peinture :

« Dans cet ouvrage, le dessin est la qualité qui domine, et l'on doit savoir gré à l'artiste de s'appliquer avec prédilection à l'étude d'une partie de l'art si négligée aujourd'hui. Cependant, quand on veut être peintre, ça ne doit pas mettre de côté absolument le coloris, et comme le tableau d'*Anacréon* est encore plus gris et plus monotone de ton que celui du *Combat de coqs*, on peut craindre que M. Gérôme n'exagère encore ce défaut à l'avenir. Je répéterai donc à cet artiste le conseil général que j'ai donné plusieurs fois à ceux qui ont de la disposition à être exclusivement dessinateurs, qui est de faire des dessins ou des peintures monochromes. L'imagination du spectateur peut encore colorier assez facilement des compositions de ce genre ; mais tout plaisir, toute illusion cesse, la forme fût-elle d'ailleurs admirablement rendue, quand elle nous est présentée à travers un coloris faux et douteux.⁴¹⁸ »

Comme souvent chez le salonnier, son ton paternaliste minimise la critique ; et Delécluze est de toute manière trop opposé aux coloristes pour méjuger complètement un ardent partisan de la ligne tel que Gérôme. De même, Delécluze est loin d'être le seul à s'inquiéter de

⁴¹⁷ Gautier, T. *Op. cit.*, 1848.

⁴¹⁸ Delécluze, E., *Op. cit.*, 1848.

l'exagération croissante de ce défaut de coloris, qui transforme le ton clair et doux du *Combat de coqs* en grisaille :

« M. Gérôme, qui avait débuté avec beaucoup de succès au salon dernier, où l'on avait généralement goûté son *Combat de coqs*, ne nous paraît pas avoir aussi bien réussi cette année avec son tableau représentant *Anacréon, Bacchus et l'Amour*. Les connaisseurs avaient loué dans la première de ses productions la délicatesse de sa touche, la pureté de ses contours légèrement accusés par des demi teintes douces et transparentes. Ces éloges étaient méritées ; mais M. Gérôme s'en est autorisé pour exagérer aujourd'hui les qualités qui lui avaient valu ce concert de félicitations ; il a tellement recherché la légèreté de la couleur, tellement éclairci ses ombres, tellement effacé ses demi-teintes, tellement négligé les ressources du clair-obscur, que ses figures ne tournent plus, qu'elles n'ont plus la moindre saillie, et qu'enfin sa peinture manque totalement de chaleur et de vérité.⁴¹⁹ »

Pillet insiste sur ce qui perturbe le plus la lecture de l'œuvre : le manque de modelé des figures qui donne l'impression de regarder un bas-relief aux couleurs sourdes, à travers un voile de brouillard. Dans *La Revue des Deux-mondes*, Frédéric de Lagenevais stigmatise l'outrance du style ingriste qu'il perçoit dans l'*Anacréon* :

« Il est fâcheux que la sécheresse systématique de l'exécution, l'aplatissement de la forme, l'amortissement constant et exagéré de la couleur, qu'enfin le parti trop arrêté d'être peintre en faisant abstraction du relief et du coloris, enlèvent à cette œuvre si recommandable presque tout son charme. Chaque figure se détache en silhouette bise ou brune sur un ciel lumineux jusqu'à la crudité, de sorte qu'au premier aspect le tableau de M. Gérôme ressemble à une immense découpe. La précision outrée des détails de certains accessoires ne contribue pas peu à donner à cette composition un aspect de sécheresse qui n'est rien moins qu'attrayant.⁴²⁰ »

L'abstraction du modelé et la monochromie font de l'*Anacréon* un immense découpage, constitué d'éléments posés sur la toile sans réelle hiérarchie. Ce mode de composition en frise, qui interdit le point focal, s'oppose à une conception centralisée, classique, de la peinture d'histoire, et perturbe la lecture univoque de la scène représentée. La propension de Gérôme a accentué les détails les plus infimes des objets et du décor, et donc à nier la hiérarchie entre scène principale et décor dans une composition – ce qui lui sera amplement reproché par la suite – peut déjà être considéré comme un élément essentiel de son esthétique :

⁴¹⁹ Pillet, F., « Salon de 1848 », *Le Moniteur universel*, 11 avril 1848.

⁴²⁰ Lagenevais, F. de, *Op. cit.*, 1848, p.288.

« La vérité, en peinture, ne consiste pas seulement à reproduire rigoureusement chaque accessoire, mais à les représenter dans leurs rapports avec les objets qui les environnent et le sujet principal, en un mot, à les subordonner à l'ensemble de la composition ; c'est là une des premières conditions de l'art ; y manquer, c'est vouloir le ramener à son enfance ; autant vaudrait mieux supprimer la perspective linéaire. Nous savons parfaitement que, si M. Gérôme oublie cette condition, c'est de propos délibéré, et qu'il pêche volontairement ; mais, quand on est doué d'un mérite supérieur, qu'on possède de si heureuses qualités, et que, pour réussir, on n'a qu'à vouloir rester naturel, toute cette puérile affectation d'archaïsme, toutes ces imperfections calculées ne sont que plus condamnables.⁴²¹ »

Par souci d'originalité, Gérôme adopte une composition archaïque en frise et nie la perspective linéaire, conquête de la Renaissance et symbole de l'illusion picturale. Ce faisant, il révèle l'artificialité de la représentation et donc le statut d'artefact de l'œuvre d'art. Cette négation de la mimesis ramène l'art à un primitivisme inacceptable dans une conception progressiste de la représentation artistique. Les figures, sans modelé, sont comme des silhouettes ; leur carnation manque de réalisme et leurs mouvements de naturel. Paradoxalement, il outre la représentation mimétique des éléments du décor, rendant l'environnement des protagonistes de l'œuvre plus réel qu'eux-mêmes. La figure humaine est comme une marionnette dans un décor de théâtre trop illusionniste. Théodore de Banville, dans une condamnation sibylline de l'esthétique de Gérôme, parle à juste propos d'« ombres chinoises⁴²² » pour qualifier l'*Anacréon* ; et Delécluze considère la scène davantage comme un motif plutôt que comme un véritable sujet de peinture⁴²³, tant il est difficile de dégager un sens – et encore moins une morale ou un enseignement – de la représentation. Pour Du Pays, l'*Anacréon* n'est qu'un assemblage de motifs antiques dans une bacchanale anti-érotique :

« Il ne faut attacher aucune idée au titre du second tableau : *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, ni se donner la peine d'aller chercher dans les soixante odes du poète de Téos celle qui pourrait s'y rapporter. L'artiste a pris le premier motif venu pour réunir sur sa toile une femme et des enfants nus, et un vieillard. [...] L'artiste a conçu son sujet sous l'influence des idées graves et mélancoliques que les anciens mêlaient si souvent à leurs plaisirs. Il est difficile à une bacchanale, et à une bacchanale aussi déshabillée que celle-là, d'être plus sérieuse et plus décente.⁴²⁴ »

⁴²¹ *Ibid.*, p.289.

⁴²² Banville, T. de, « Salon de 1848 », *La Sylphide*, p.223.

⁴²³ Delécluze, E., *Op. cit.*, 1848.

⁴²⁴ Du Pays, A.-J., *Op. cit.*, 1848, p.165-166.

Avec son *Anacréon*, peinture programmatique que l'on pourrait qualifier de "manifeste" de l'esthétique néo-grecque par son jusqu'au-boutisme et la rupture qu'il provoque avec l'esthétique du *Combat de coqs*, Gérôme ouvre une nouvelle voie dans la conception de la peinture historique. Œuvre sans point focal, où s'inverse l'importance respective de la scène et du décor, l'*Anacréon* oscille entre une peinture mythologique au sens ésotérique et une simple bacchanale décorative. Le sens de l'œuvre échappe en grande partie au spectateur, mais les multiples références antiques et modernes que l'on y retrouve semble former un puzzle ou un jeu de piste, destiné à l'amateur érudit. Nous reviendrons par la suite sur les références artistiques présentes dans l'œuvre et qui, aux yeux des critiques, posent la question des limites entre admiration des maîtres, emprunt de motifs et pastiche.

- ***Une érudition originale et insolite***

Acteurs du renouveau de l'inspiration antique dans les thèmes picturaux, les néo-grecs ne vont cependant pas renouer avec les sujets autrefois traités par l'école de David. Leur goût les porte vers des sujets plus confidentiels, mais aussi plus hellénistes et/ou plus hédonistes. Avec leur style précieux et archaïque, ils traitent des thématiques originales, ou réinterprètent d'une manière inattendue des thèmes connus.

Ainsi, alors qu'Anacréon a souvent été associé à des qualités de viveur chantant l'Amour, Gérôme renoue avec l'ambiguïté originelle du personnage et de son hédonisme, entre mélancolie et joie de vivre. Dans un long paragraphe de sa critique, Théophile Gautier explique le sens de cette ambiguïté par une interprétation exacte de sa philosophie :

« *Anacréon entre Bacchus et l'Amour* est donc, malgré son aspect archaïque et même étrusque, le produit d'une inspiration originale et sincère [...]. Il [Anacréon] n'a nullement l'air joyeux d'un des biberons du caveau moderne ; sa physionomie triste, presque austère, serait plutôt celle d'un philosophe que d'un viveur. Mais, comme dit le poète : « Le plaisir est chose grave » [...] Le vin, pour éloigner la pensée de la mort, a été obligé de mêler à ses philtres l'oubli et le sommeil ; les grands voluptueux sont des sages plus préoccupés que le reste des humains de la brièveté des jours : oui, sous ce beau ciel d'Ionie, dans ces bois de lauriers, en face de ces horizons que termine la ligne bleue de la mer, ou que coupe l'angle blanc d'un temple au temps de cette riante religion, et de ces dieux indulgents passionnés comme des hommes et beaux comme des femmes, l'idée de la Mort s'asseyait déjà au banquet, non pas hideuse et décharnée, mais pâle et sereine, une couronne de violettes sur son front de marbre, une coupe tarie dans sa main froide. Anacréon sans doute mêle à sa strophe quelque réflexion sur la nécessité de saisir par son aile le temps qui s'en va emportant l'amour et la jeunesse, thème éternel et douloureusement gai de toutes les chansons à boire.⁴²⁵ »

Derrière la bacchanale se cache en réalité un *memento mori* qui transparaît sur la physionomie grave du poète. Pour Gautier, loin d'être une mauvaise interprétation, Gérôme parvient à retrouver par une érudition avisée l'état d'esprit des Grecs anciens, leur philosophie quotidienne.

⁴²⁵ Gautier, T. *Op. cit.*, 1848.

Les autres œuvres néo-grecques, en particulier celles de Picou et Hamon, vont également susciter des commentaires sur l'originalité de leurs sujets.

Picou débute sa carrière en abordant des sujets rares et ambitieux, parfois un peu trop pour son jeune âge selon certains salonniers, avec une véritable érudition et un sens de la composition remarqué. Pour son envoi de 1848, il traite un sujet des *Vies parallèles* de Plutarque⁴²⁶, très rarement représenté dans l'art⁴²⁷, *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus*.

En 41 av.J-C., Cléopâtre se rend à Tarse en remontant le Cydnus avec sa galère pour y rencontrer Marc Antoine. Celle-ci sait pertinemment que Marc Antoine est un être vaniteux qui aime le faste ; aussi arrive-t-elle dans un navire à la poupe dorée et aux voiles pourpres, siégeant sous un dais d'or entourée d'un équipage déguisé en Nymphes, Néréides et Amours. Puis elle invite Marc Antoine à son bord pour un somptueux banquet ; le Romain est immédiatement séduit par la reine d'Égypte et devient son amant.

Cet épisode de l'histoire antique permet au peintre d'introduire du pittoresque dans un sujet antique, par la représentation détaillée des protagonistes et du décor haut en couleur. Gautier félicite Picou pour son habileté à représenter une anecdote d'une grande complexité, avec des détails et des physionomies aussi variés, mais lui recommande tout de même de s'attacher à des sujets raisonnables pour son jeune talent :

« M. Picou, et c'est faire grand éloge de son tableau, n'a pas été battu complètement dans sa lutte contre un sujet impossible par sa beauté même ; sa toile, d'une érudition curieuse et sans pédanterie, présente une foule de détails intéressants, de figures charmantes et de types reproduits avec fidélité ou contrastés habilement. [...] Il s'en faut de très peu que ce tableau, le début de M. Picou, si nous ne nous trompons, ne soit une tout à fait belle chose. Tel qu'il est, il donne les meilleures espérances pour l'avenir du jeune artiste, et se classe parmi les sept ou huit toiles les plus importantes du Salon. Nous croyons que l'année prochaine, M. Picou, en traitant un sujet moins ambitieux, obtiendra un succès complet. *Cléopâtre sur le Cydnus*, pour en venir à bout, ce ne serait pas trop de Paul Véronèse, de Titien ou de Giorgione tordus ensemble !⁴²⁸ »

Ces mêmes remarques d'ambition intellectuelle et picturale un peu trop élevée se retrouvent

⁴²⁶ Plutarque, « Vie d'Antoine, XXVII », *Vies parallèles*.

⁴²⁷ Nous n'avons retrouvé qu'une seule représentation antérieure de la rencontre de la reine égyptienne et du Romain sur le Cydnus, dans une tapisserie flamande du XVII^e siècle, conservée au musée de la Renaissance à Ecoen.

Le thème connaîtra plus tard une certaine célébrité sous la plume de José-Maria de Hérédia avec la publication en 1893 de son recueil *Les Trophées* dans lequel trois poèmes sont consacrés à l'histoire de Marc Antoine, l'amant de Cléopâtre (*Soir de Bataille, Le Cydnus, Antoine et Cléopâtre*).

⁴²⁸ Gautier, T. *Op. cit.*, 1848.

sous la plume de Frédéric de Lagenevais dans la *Revue des Deux-mondes* qui reconnaît cependant le très jeune artiste comme un des nouveaux talents de sa génération :

« *La Navigation sur le Cydnus d'Antoine et de Cléopâtre*, par M. Picou est encore un de ces ouvrages où l'érudition fait grand tort à l'intérêt. Le sujet, il est vrai, est tout à fait dans le genre descriptif et anecdotique. Seulement l'anecdote concerne l'un de ceux qui, les premiers aspirèrent à devenir maîtres du monde, et prend des dimensions toutes romaines. M. Picou a dû se refermer dans les limites tracées d'avance, le pont d'une galère. Ses personnages, parallèlement placés, sont donc de dimension moyenne et gardent une immobilité forcée. La plupart s'occupent fort peu des deux principaux personnages amoureusement couchés à l'arrière du navire, et regardent fixement le spectateur, ce qui donne une grande froideur à la composition. Antoine et Cléopâtre, placés à l'une des extrémités du tableau, seraient confondus avec les autres personnages, si les membres nus de la reine d'Orient n'attiraient forcément les regards. Il est fâcheux que ce groupe, sur lequel tout l'intérêt devrait se concentrer, soit relégué sur un plan tout à fait secondaire. [...] Le peintre a tiré le plus heureux parti des contrastes que présentaient les différentes races qui faisaient cortège à ces conquérants du monde. Les accessoires sont choisis et disposés avec goût [...]. L'érudition suffisante dont M. Picou fait preuve, ne tourne pas au pédantisme et ne lui fait sacrifier ni la grâce ni l'harmonie. Au total, ce tableau est un ouvrage remarquable et qui classe dignement M. Picou parmi tous ces talents intermédiaires qui se pressent en foule à l'exposition de cette année. Un peu plus d'étude, un peu plus de vigueur, un parti pris de couleur et d'effet plus résolu, et M. Picou arrivera à se placer hors ligne.⁴²⁹ »

Picou évite l'écueil du pédantisme en traitant son sujet de manière finalement assez modeste : le format n'est pas démesuré, le propos est réduit à la rencontre entre Cléopâtre et Marc Antoine. Mais le jeune artiste a trop cherché à rendre l'exhaustivité descriptive du texte de Plutarque, prolixe sur les détails fastueux du cortège, et il a surestimé sa capacité à composer une scène complexe avec un nombre important de protagonistes et de scénettes secondaires. Son attention trop importante aux éléments pittoresques – détails des figures et du décor – perturbe la lecture de l'œuvre en reléguant la scène principale au rang d'épisode secondaire. Il méconnaît trop le point de vue du spectateur qui ne parvient pas à embrasser l'intégralité de la scène d'un seul regard et se perd dans une multitude de détails qui noient l'épisode central dans un brouhaha coloré :

« L'exposition a mis au jour un nom nouveau, celui de M.PICOU, auteur d'une

⁴²⁹ Lagenevais, F. de, *Op. cit.*, 1848, p.290.

grande composition, *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus*, curieuse à voir comme une procession, mais ayant comme elle le désavantage de ne pouvoir être embrassée d'un seul coup d'œil. [...] Il y a dans cette grande toile d'heureux détails, une exécution soignée, une bonne distribution des groupes et une véritable science d'arrangement ; mais à cause du champ trop vaste qu'elle embrasse, elle semble moins appartenir à l'art de la peinture qu'à celui de la décoration. Les justes rapports d'un sujet avec le point de vue d'où il doit être regardé par le spectateur sont à considérer dans tout tableau, et c'est parce qu'ils ont été négligés, que souvent de grandes toiles où l'on a réuni un nombre considérable de figures, ne font aucun effet sur le public malgré le talent qui y a été développé.⁴³⁰ »

Par son absence de point focal, l'œuvre ne parvient pas à se hisser jusqu'à l'histoire, en dépit de son format. Elle appartient au genre historique, voire pour Du Pays à celui de la décoration : le sujet principal du tableau est à ce point perdu dans la multitude d'éléments secondaires qu'il disparaît aux yeux des spectateurs.

C'est ainsi qu'il faut comprendre la critique de Prosper Haussard qui opère une distinction entre l'école de Gérôme qui procède d'Ingres par sa capacité à historiciser des sujets de genre et la manière de Picou, issue de l'enseignement de Delaroche, qui anecdotise l'histoire :

« Le début de M. Picou, *Antoine et Cléopâtre sur le Cydnus*, mérite quelques applaudissements. L'école de M. Gérôme est beaucoup plus haute, bien qu'elle soit sortie, nous dit-on, du même atelier que M. Picou. Celui-ci seul est manifestement un élève de M. Paul Delaroche. L'autre appartient plutôt à M. Ingres, sinon au maître même de M. Ingres. La composition de M. Picou a de l'habileté et de la convenance ; elle est attrayante et ingénieusement variée : mais elle n'a qu'un demi-caractère et une demi valeur d'exécution. Un peu de faiblesse s'y mêle partout à l'effort, un peu de lieu commun à la curiosité des recherches historiques, quelques remplissages aux justes intentions de l'art. Néanmoins il faut tenir compte au jeune artiste du choix et des difficultés de ce riche sujet donné par Plutarque. [...] Cet étrange spectacle, cette pompe fabuleuse attirent agréablement les yeux, et M. Picou l'a saisie et rendue avec un certain éclat d'esprit et d'imagination. La disposition oblongue et en profil de toute la scène se prêtait mal à l'unité pittoresque du tableau ; mais la lumière distribuée çà et là avec adresse y apporte quelque remède. Le goût, le dessin, la couleur de l'œuvre entière, laisseraient sans doute beaucoup à reprendre, mais les détails heureux militent, et ce début, tout bien pesé, nous semble moins douteux,

⁴³⁰ Du Pays, A.-J., *Op. cit.*, 1848, p.165-166.

moins insuffisant, que plein de bon augure et de jeunesse brillante.⁴³¹ »

Picou ne maîtrise pas encore suffisamment le savoir-faire nécessaire pour réaliser de grandes compositions historiques. Le caractère parfois laborieux de l'œuvre trahit la jeunesse de l'exécutant. Les qualités du tableau apparaissent davantage dans les détails que dans une vue d'ensemble. Cette attention disproportionnée aux détails et au décor, menant parfois jusqu'à la réification des figures humaines, deviendra par la suite un des reproches récurrents des commentateurs sur les œuvres néo-grecques.

Le désir de Picou de ne rien omettre des détails de sa lecture de Plutarque insupporte certains salonniers, comme Jan Laurent journaliste du *Siècle*, qui y voit un simple bric-à-brac antique, destiné à ravir les yeux du spectateur mais dénué de tout contenu intellectuel :

« De la même école sans relief [que Gérôme], M. Picou paraît vivement épris aussi de cet amour de bric-à-brac antique. Assurément, dans sa Cléopâtre voyageant sur le Cydnus, le style, la pose et l'ordonnance de ses personnages l'ont beaucoup moins préoccupé que l'exactitude minutieuse de tous les accessoires. Les ornements de la barque, le coutil de la voile, les écrans de plume, les bijoux, tous les colifichets du luxe de l'époque, voilà ce que l'auteur, avant tout, semble avoir eu à cœur de calquer et de reproduire. Eh bien, nous en appelons à M. Picou lui-même : cette inutile conscience de détails donne-t-elle à son œuvre le moindre sentiment antique, puisque antique il y a ? Évidemment non. [...]»⁴³² »

L'inventivité de l'œuvre de Picou résulte tout entière dans la mise en valeur de ses éléments secondaires, décor et accessoires tirés de livres de gravure et recopiés sans discernement dans l'espoir de « faire antique » ; mais le résultat est creux et le peintre manque son sujet.

Nous reviendrons dans la partie suivante sur la question récurrente du calque qui va jusqu'à définir l'identité du groupe aux yeux d'un auteur comme Champfleury.

L'année suivante, Picou réitère son choix d'un sujet rare et original, *La Naissance de Pindare*, mais en ayant retenu la leçon de sa première expérience. La composition est resserrée autour d'une action centrale : le poète Pindare, nouveau-né, accueilli par les Muses qui dansent autour de sa couche ; tous les regards convergent vers l'enfant ; le décor est limité à quelques éléments d'architecture. Pourtant, les salonniers jugent le sujet compliqué et « entaché d'afféterie⁴³³ », et lui conseillent à demi-mots des sujets plus simples qui siéent mieux à son

⁴³¹ Haussard, P., *Op. cit.*, 1848.

⁴³² Laurent, Jan, *Op.cit.*, 1848.

⁴³³ Lagenevais, F. de, *Op. cit.*, 1849, p.571.

talent⁴³⁴, même si le peintre a eu le mérite de remettre à l'honneur un grand poète antique incompris des Modernes⁴³⁵.

Si Gérôme et Picou recherchent l'originalité par l'érudition curieuse, Hamon s'oriente vers des sujets bizarres et piquants qui retiennent l'attention du spectateur par la nouveauté de l'anecdote. En 1849, Hamon propose cinq⁴³⁶ petits tableaux à sujets antiques – ou pseudo-antiques. *L’Affiche romaine*, *Avant déjeuner* mettent en scène des historiettes d'adolescents en costume antique, mais aux mœurs plutôt parisiennes :

« *L’Affiche romaine* se distingue tout d’abord par le choix neuf et piquant du sujet. C’est de l’antique de genre, du romain intime et familial. [...] *Avant Déjeuner* nous fait voir deux jeunes filles romaines, deux lorettes de la ville éternelle au temps de Catulle [...].⁴³⁷ »

Le vocabulaire utilisé par Gautier pour décrire les œuvres d'Hamon souligne l'ambivalence du traitement d'Hamon : les scènes représentées sont à la fois inédites par leur caractère familier qui fait entrer l'Antiquité dans le genre, mais elles ne sont finalement qu'amusantes et piquantes car le contemporain y discerne sans peine les mœurs des quartiers populaires parisiens. De la même manière, *L’Egalité au Sérail* est, pour Gautier, « le titre bizarre d'un joli groupe d'odalisques⁴³⁸ » entourées de turqueries mais dont les minois sont finalement fort peu orientaux.

Gautier met en garde Hamon contre sa propension à trouver la bizarrerie en recherchant l'originalité, et à finalement toujours traiter les mêmes sujets par d'infinies variantes qui n'apportent rien à l'art :

« Sans donner plus de valeur qu'il ne faut au sujet en peinture, et Dieu sait que ce n'est pas par ce côté-là que nous péchons, nous aimons assez qu'on cherche quelque chose d'un peu rare et curieux à représenter. À force de servir et d'être retournés de cent mille manières, les sujets s'usent et finissent par rebuter, et nous louerons M. Hamon de s'ingénier à trouver quelques thèmes nouveaux : avertissons-le seulement

⁴³⁴ Haussard, P., *Op. cit.*, 1849 :

« *Au bord d'un ruisseau* est comme une petite idylle amoureuse où le jeune artiste s'est reposé de son vol pindarique. »

⁴³⁵ Delécluze, E., *Op. cit.*, 22 août 1849 :

« Des nymphes, des muses, des dieux même, à ce que je crois, sont autour de l'enfant-poète, qui en effet a charmé la Grèce, qu'admirait Horace, mais que nous autres modernes n'avons jamais pu comprendre, faute de savoir réellement cette belle langue grecque dont il s'est servi. »

⁴³⁶ Nous laissons de côté *Le Noisetier* et *L'Hiver*, peu décrits par la critique.

⁴³⁷ Gautier, T. *Op. cit.*, 1849.

⁴³⁸ *Idem*.

d'éviter la délicatesse trop tenue, l'esprit trop alambiqué ; qu'il ne s'amuse pas à scier des cheveux en trois, et qu'à force de vouloir être fin qu'il prenne garde de disparaître.⁴³⁹ »

Gautier s'irrite, comme nombre de ses collègues⁴⁴⁰, de l'espièglerie quelque peu vaniteuse du jeune artiste à donner à de simples anecdotes pseudo-antiques des titres parfois emphatiques, à l'instar de *L'Egalité au Sérail*.

Pour Alphonse de Calonne, les artistes de la petite école de Gérôme sont dangereux pour la peinture d'histoire car ils se piquent d'un idéalisme, antique certes, mais matérialiste et exclusivement tourné vers le plaisir sensuel. En cela, ils pervertissent la mission originelle dévolue à l'art historique d'éducation et de moralisation des foules :

« Il s'est formé depuis peu, parmi les artistes, une petite école qui a la prétention d'être simple et de naviguer au plus prêt dans les eaux de l'idéal. Or, savez-vous sur quelle époque cet idéalisme s'exerce ? Sur l'époque matérialiste par excellence, sur l'antique. Dieu nous préserve d'être jamais exclusif, mais ne sommes-nous pas en droit de demander que l'art s'écarte le moins possible de sa grande mission qui est de moraliser et d'instruire ? Cette petite école a la tendance fâcheuse de perdre de vue ce noble but, pour sacrifier aux Grâces païennes sur nos autels modernes.⁴⁴¹ »

Le succès de leurs premières tentatives et leur bonne presse auprès de certains critiques influents, comme Gautier, ne peuvent qu'inciter leur exemple à être suivi.

En introduisant des éléments pittoresques et des anecdotes piquantes dans des thèmes antiques, mais également en s'attachant à des sujets érudits mais sans morale, les néo-grecs ouvrent une brèche dans la conception classique et néo-classique du sujet antique. Par leur format, leur traitement anecdotique et pittoresque, leurs œuvres à sujet antique entrent dans la catégorie du genre historique, tel que l'a développé leur maître Delaroche ; mais certains d'entre eux vont même plus loin par la représentation de Grecs et de Romains anonymes dans leurs activités quotidiennes, créant ainsi une nouvelle catégorie de peinture de genre.

Tout comme le Moyen âge et la période moderne pendant la période romantique, l'Antiquité devient dans les années 1840-1850 une période historique comme les autres, sujet de

⁴³⁹ *Idem.*

⁴⁴⁰ Henry Trianon juge ainsi prétentieux et ridicules les titres de ses œuvres (Trianon, H., « Salon de 1849 », *Le Correspondant*, t.XXIV, n°16, 15 juillet 1849, p.468) :

« Nous ne féliciterons pas M. Jean-Louis Hamon sur la manière prétentieuse et, tranchons le mot, ridicule dont il a intitulé plusieurs de ses tableaux. »

⁴⁴¹ Calonne, A. de, *Op.cit.*, 1849.

reconstitution historique et archéologique, d'érudition curieuse et d'anecdotes piquantes. Les productions des néo-grecs, acteurs de la *réaction classique*, n'ont plus guère de rapport avec les *exempla virtutis* de l'école de David.

- *Le pastiche et l'esthétique du "collage"*

Le terme de "pastiche" revient régulièrement sous la plume des commentateurs, en relation avec les références artistiques présentes dans les œuvres néo-grecques. Quant à la notion de "collage", elle est moins évidente, sauf chez Champfleury qui en a fait le sobriquet du groupe, mais transparaît dans l'analyse de leurs modes de composition.

Le pastiche pose la question de la délicate limite entre, d'un côté, érudition et intelligence des références artistiques et, de l'autre, imitation servile des formes du passé, avec, au-delà, l'adaptation des données de l'antique à la modernité ou, au contraire, le désir d'archaïsme et de primitivisme ramenant l'art à son enfance.

Ces réflexions sont particulièrement discutées à propos des envois de Gérôme en 1848, *L'Anacréon, Bacchus et l'Amour* et *La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean-Baptiste*. Tout à son enthousiasme, Prosper Haussard félicite le jeune artiste pour la qualité de ses références et la pertinence de leur mélange :

« M. Gérôme n'est déjà plus tout à fait notre jeune Grec ingénu, spontané, inégal, de l'an passé. Le voilà plus fort, plus sûr de lui-même et un peu original aussi. On reconnaît mieux ce qu'il étudie, ce qu'il transpose ou s'assimile. Cette année, il butine visiblement sur l'antique, il dérobe la transition pérugine et glane en pleine renaissance ; mais il le fait avec un sentiment rare et une haute intelligence. *Anacréon, Bacchus et l'Amour* semble une composition moitié grecque, moitié italienne, et une sincère pureté d'origine, une heureuse légitimité de goût, brille des deux parts. La bacchanale oblique du second plan, le profil de la nymphe aux pipeaux assise sur le premier, l'Anacréon qui joue de la flûte et danse au milieu, sentent le bas-relief antique et la peinture d'Herculanum. Les deux enfants qui s'ébattent aux côtés du vieillard couronné de roses, c'est le reflet de la Renaissance : le petit Bacchus a la rondeur naïve du Dominiquin ; l'Amour a la grâce maligne des anges de Raphaël. L'ensemble sévère et doux de cette œuvre n'en est pas moins tout à l'honneur de M. Gérôme, et le jeune artiste a le droit d'être fier de la belle précocité d'études et du noble esprit déjà mûr qu'il apporte à ses premiers essais.⁴⁴² »

Pour Haussard, l'identification immédiate des références présentes dans *L'Anacréon* ne pénalise pas l'inventivité de Gérôme. Bien au contraire, le critique en loue l'érudition ; et l'heureux mélange entre Antiquité et Renaissance jette les bases d'un idéalisme renouvelé,

⁴⁴² Haussard, P., *Op. cit.*, 1848.

plus élégiaque que sévère, comme le soulignent les références à Herculaneum, Raphaël et Dominiquin. Toutefois, il méconnaît – ou feint de méconnaître – les citations quasi-exactes d’antiques ou d’œuvres modernes qui transforment le tableau en collage et en jeu érudit. À l’occasion de la récente exposition *Jean-Léon Gérôme*, Edouard Papet a longuement décrypté les emprunts iconographiques de l’œuvre⁴⁴³. À la différence des reconstitutions archéologiques des années 1850-1860, *l’Anacréon* est une œuvre de citations dans laquelle le jeune artiste réinterprète son héritage artistique. L’emploi d’un modèle de la statuaire archaïque grecque pour le visage d’Anacréon et la représentation d’iconographies dionysiaques sur les céramiques côtoient un emprunt presque littéral au *Triomphe de Flore* de Poussin (fig.30), une allusion au *Concert champêtre* de Titien (fig.31) dans la figure de la joueuse de flûte, des influences flamandes dans la corbeille de fleurs du premier plan et dans la couleur vespérale du paysage. Par cette œuvre, Gérôme prouve sa grande connaissance artistique et la facilité avec laquelle il manie et mélange des références aussi hétéroclites ; mais c’est justement le caractère trop ouvertement programmatique de l’œuvre qui rebute une partie de la critique. Sur les onze textes analysant l’œuvre⁴⁴⁴, seuls Haussard et Gautier défendent la démarche artistique de Gérôme. Gautier tente de justifier la gémellité stylistique entre Gérôme et les artistes du passé par le tempérament *naturel* de l’artiste ; son essence artistique, identique à celles des grands maîtres de la Renaissance, ne peut que le mener aux mêmes solutions esthétiques car leurs natures s’attirent inévitablement :

« Ainsi, à la vue des deux toiles de M. Gérôme, *l’Anacréon* et la *Madone*, beaucoup de gens, tout en rendant justice au talent qu’elles dénotent, se récrient sur cet air qu’elles ont de vieilles peintures. On accuse le jeune artiste de maniérisme, de puérités archaïques, d’études ou même de pastiches des anciens maîtres. Sans doute les deux compositions de M. Gérôme se détachent nettement de celles qui les entourent et rappellent en effet certaines œuvres du seizième siècle : mais s’ensuit-il de là qu’il ne les ait pas faites dans toute la sensibilité de son cœur ?

Le clavier des natures humaines, quelque étendu qu’il soit, n’est pas infini, et les mêmes caractères, légèrement modifiés par les milieux où ils se trouvent, reparaissent à de certains intervalles. M. Gérôme a un tempérament pittoresque du même titre que les artistes du commencement de la Renaissance ; il leur ressemble, non parce qu’il les imite, mais parce qu’il est pareil. Ce n’est pas de sa faute s’il est de même nature que le Pérugin ou Raphaël adolescent. Le jour où il plaquerait ses

⁴⁴³ Notice cat. 16 par Edouard Papet, *Jean-Léon Gérôme. Op.cit.*, 2010, p. 50-52.

Nous reviendrons sur les détails de l’œuvre dans la partie infra *Les Néo-grecs, l’Ecole des Beaux-arts et l’Académie de France à Rome, entre refus et influences*.

⁴⁴⁴ Pour la liste des textes critiques consultés, se reporter à la bibliographie.

couleurs tapageuses, tâcherait d'obtenir de grossiers reliefs et copierait le modèle lorsqu'il s'étale sur la table ; ce jour-là il mentirait, il deviendrait maniéré véritablement, car il ferait une chose qui ne serait pas dans son individualité.⁴⁴⁵ »

Gautier élude toute accusation de pastiche, et même de citations en forme d'hommage ou d'influences, et construit sa défense de Gérôme sur les qualités essentielles de son tempérament artistique : Gérôme ne peut pasticher les maîtres anciens et se complaire dans le maniérisme ; son art le pousse *naturellement* vers le style de certains artistes de la Renaissance ; s'il repoussait sa nature, il deviendrait faux et donc maniéré. Il est intéressant de constater que Gautier utilise un vocabulaire et une stratégie propres au Romantisme ; le tempérament de l'artiste est une donnée inviolable et sacrée, aller contre sa nature est faire injure à l'art ; un artiste ne peut aliéner son tempérament sous peine de se nier lui-même. Pourtant, au lieu d'appliquer ce principe à une revendication de liberté créatrice, en dehors de toute contrainte esthétique, de toute référence à l'art du passé, et en particulier aux maîtres de la Renaissance et de l'Antiquité, piliers du classicisme, le critique justifie les liens stylistiques forts entre Gérôme et ces grands artistes par le respect du tempérament du jeune homme qui apparaît comme perdu dans un siècle auquel il n'était pas destiné. En cela, Gautier reprend une stratégie déjà utilisée pour défendre l'art d'Ingres, ce « Chinois égaré dans les rues d'Athènes⁴⁴⁶ » selon le trait d'esprit de Théophile Silvestre, accusé depuis ses débuts de ne pas savoir distinguer étude des maîtres et admiration irraisonnée. Pour Gautier, Ingres est un des rares artistes capables de s'imprégner avec autant d'acuité de la couleur locale d'un sujet pour en rendre au mieux "l'esprit de l'époque". Sa critique de l'exposition d'Ingres en 1855 résume ses discours antérieurs :

« M. Ingres, qui était si grec dans l'*Apothéose d'Homère*, si romain dans le *Martyre de saint Symphorien*, si oriental dans ses diverses *Odalisques*, est ici un vrai imagier du moyen âge, plus la science du dessin et le style, qu'il n'oublie jamais. Cette facilité à s'empreindre de la couleur locale d'un sujet est une des nombreuses qualités du grand artiste qu'on a le moins remarquées, et sur laquelle nous insistons, car nul n'a poussé plus loin cette puissance de transformation.⁴⁴⁷ »

Chez Gérôme, cette science de la couleur locale est encore hésitante et sa maîtrise des références artistiques est encore trop explicite, trop scolaire ; mais Gautier soutient le jeune artiste dans cette voie, déjà amorcée par l'atmosphère tout élégiaque de son *Combat de coqs*,

⁴⁴⁵ Gautier, T. *Op. cit.*, 1848.

⁴⁴⁶ Silvestre, T., « Ingres », *Histoire des artistes vivants*, 1856.

⁴⁴⁷ Gautier, T., « Exposition Universelle de 1855 – Ingres », *Le Moniteur universel*, 12 et 14 juillet 1855.

et qui connaîtra un accomplissement dans l'invention par Gérôme à la fin des années 1850 du genre de la peinture archéologique, transformant la couleur locale des romantiques en reconstitution historique positiviste.

Pour autant, cette accusation de pastiche, de bric-à-brac, d'incohérence stylistique revient sous la plume de nombreux critiques. Paul de Saint-Victor, admirateur de la première heure du *Combat de coqs*, se montre particulièrement amer. Sa diatribe résume les reproches faits à l'ouvrage et son analyse se retrouve chez nombre de ses collègues⁴⁴⁸ :

« Mais, hélas ! le jeune Grec s'est fait Helléniste ; le fin et naïf écolier est devenu un pédant, un bouquineur de vieux carton et de vieilles gravures. Sur le titre de son tableau : *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, nous nous attendions à quelque délicate étude d'agate antique, et voilà que nous avons trouvé un pastiche érudit comme un centon, compliqué comme une mosaïque ; un rapiécage mal cousu de styles surannés et de manières obsolètes, quelque chose comme un amalgame des tableaux allégoriques de Mantegna et des peintures d'Herculanum [...]. Il en est de même de sa *Sainte Famille* ; on dirait un poncif de rapin allemand, admirateur de Botticelli.

Que M. Gérôme y prenne garde, cette nécropole du système et du bric-à-brac scholastique, dans laquelle il s'engage si résolument, a atrophié des talents bien autrement vivaces que le sien. Un pas de plus, et il serait au milieu de M. Biard.⁴⁴⁹ »

Le vocabulaire employé par Saint-Victor souligne le caractère mortifère et pesant de la démarche de Gérôme. L'inventivité a cédé la place à une érudition sèche. La prégnance du décor – le bric-à-brac – sur les figures contredit l'appartenance à l'histoire, pourtant revendiquée dans l'œuvre, par son thème et son format, et éclaire la référence méprisante à l'art de François-Auguste Biard, fustigé par la critique pour sa vulgarité.

⁴⁴⁸ On peut ainsi citer Clément de Ris dans *L'Artiste* :

« Son *Anacréon* est conçu dans des idées d'excentricité fâcheuses qui fausseront tout à fait le talent de ce peintre, s'il s'obstine à les poursuivre. Il est bon d'étudier l'antique, et les figures des vases étrusques ont une majesté de lignes que personne ne peut songer à contester ; mais, tout en se livrant à cette étude, il faut en approprier les résultats aux idées modernes et faire la part du progrès. C'est ce qui ne paraît pas avoir préoccupé M. Gérôme [...]. Quels sont ensuite ces enfantillages d'oiseaux, d'arbres grêles, de paysages primitifs, mélange désagréable des vieux maîtres allemands et italiens avec la peinture étrusque ? Est-il bien urgent de retourner ainsi en arrière quand on a devant soi des espaces inexplorés où l'on peut se jeter en toute liberté ? Malheureusement abus du talent et du parti pris, que celui qui fait ainsi violemment reculer un art qui a besoin de toutes ses forces vives pour marcher à la découverte de terres nouvelles. M. Gérôme a exposé aussi une *Vierge, saint Jean et l'enfant Jésus*, et un *Portrait* peu faits pour nous donner tort. » (Clément de Ris, L., « Salon de 1848 », *L'Artiste*, 5^e série, t.1, 1848, p.59-60.)

⁴⁴⁹ Saint-Victor, *Op. cit.*, 1848.

À la différence de Gautier, Saint-Victor réfute à Gérôme ses affinités avec les maîtres dont il ne comprend guère les œuvres, se contentant de reproduire leurs images. Il n'interprète pas leur enseignement mais décalque leurs modèles, se rendant coupable de pastiche. Delécluze lie cette tentation du pastiche à l'immaturation de Gérôme qui expérimente en public des tentatives artistiques qui auraient dû rester dans le cercle de l'atelier :

« Dominé par les habitudes de notre temps, il est en quelque sorte obligé de tenter tous ses essais, de poursuivre le cours de ses études devant le public, dans les galeries du Louvre [...].

Tout ce que je viens de dire, je le soumets comme conseils ; mais je ferai une critique directe sur le tableau d'Anacréon de M. Gérôme. Évidemment l'imitation de quelques maîtres de la fin du quinzième siècle, et d'Andrea Mantegna entre autres, y est flagrante ; et si la différence des sujets peut faire prendre le change au premier aspect, on ne s'y trompe point après une inspection attentive. Sous la protection de quelque grand maître ou d'école célèbre que l'on veuille faire passer le *pastiche*, je le poursuis, je le condamne toujours.⁴⁵⁰ »

Cette suspicion de pastiche est encore plus forte dans la réception de l'envoi religieux de Gérôme, déclinaison de *La Belle Jardinière* de Raphaël :

« La petite toile de *la Vierge, l'enfant Jésus et Saint-Jean-Baptiste* semble trop être une réminiscence du Pérugin et de Raphaël ; elle laisse trop apercevoir que l'artiste a recherché l'aspect naïf des vieux maîtres.⁴⁵¹ »

Déçue par les envois de jeune artiste, la critique lui martèle des conseils pour qu'il se remette dans le droit chemin et oublie ces tentatives archaïques infructueuses :

« M. Gérôme est heureusement très jeune, plein de talent et d'avenir. [...] Que M. Gérôme se hâte donc d'oublier ses préoccupations de pastiches de toutes les époques, et qu'il se rappelle toujours qu'en peinture une tête bien dessinée, une main bien peinte, une draperie bien plissée, ont plus de valeur que toutes les théories rétrospectives du monde et que toutes les recherches archéologiques des savants les plus ennuyeux.⁴⁵² »

Le critique rappelle Gérôme à ses obligations de peintre ; l'art est avant tout affaire de lignes et de couleurs, et toutes les recherches intellectuelles doivent être subordonnées à cette

⁴⁵⁰ Delécluze, *Op. cit.*, 5 avril 1848.

⁴⁵¹ Du Pays, A.-J., *Op. cit.*, 1848, p.165-166.

⁴⁵² Laurent, Jan, *Op.cit.*, 1848.

donnée pour ne pas produire des illustrations scientifiques ou des ouvrages didactiques. Paradoxalement, *l'Anacréon*, véritable manifeste esthétique, qui revendique l'anti-académisme de l'esthétique néo-grecque et l'anti-classicisme de ce nouvel idéalisme⁴⁵³, n'est pas compris dans ce sens par les salonniers qui y voient, au contraire, l'allégeance mortifère aux modèles du passé et une originalité laborieuse sans réelle inventivité, d'où l'accusation de "vieilles peintures" et du côté "jeune-vieux" des envois de Gérôme.

Ces critiques seront largement reprises et développées par la suite, à mesure de l'affermissement de la dimension archéologique de l'art de Gérôme. La réification progressive des figures humaines, l'attention grandissante aux éléments du décor et le fini toujours plus lisse de sa touche imposent à son art un caractère scientifique qui interdit toute réception sensible de l'œuvre.

⁴⁵³ Se reporter à la partie infra *Les Néo-grecs, l'École des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences*.

2. LES NÉO-GRECS : UNE COMMUNAUTÉ D'ARTISTES

2.1. Aux sources du Combat de coqs : une formation artistique libérale dans les ateliers de Paul Delaroche et Charles Gleyre

Bien que formés dans des ateliers réputés pour l'excellence de leur préparation au prix de Rome, les néo-grecs, par leurs choix antiacadémiques, ont échoué au *cursus honorum* de l'Ecole des Beaux-arts qui devait les mener à la carrière de peintre d'histoire. Ils se sont directement confrontés à la vie d'artiste d'exposition. Or, cette voie est difficile dans un contexte socio-économique tendu qui voit, depuis la Restauration, l'explosion du nombre d'artistes et la transformation progressive de l'exposition nationale en "bazar". Pour surmonter ces difficultés, les néo-grecs choisissent, au sortir de leur apprentissage dans les ateliers privés de Delaroche et Gleyre, de se regrouper en communauté d'artistes afin de parachever leur formation dans un contexte d'émulation intellectuelle comparable à celui de l'atelier, d'élaborer une esthétique commune et d'apparaître comme un groupe constitué sur la scène artistique.

Le parcours des néo-grecs chez Delaroche et Gleyre, puis leur installation en communauté d'artistes, indiquent une autonomisation progressive de leur formation, de la communauté des élèves au phalanstère néo-grec, puis à ce que Champfleury⁴⁵⁴ qualifie d'"école Gérôme".

Par leurs méthodes d'enseignement, Delaroche et Gleyre conduisent leurs élèves à ouvrir le champ de leurs références artistiques, sans se soumettre aux règles académiques. A la différence de l'enseignement d'Ingres, aux préceptes artistiques directifs, la pédagogie de Delaroche et Gleyre reste centrée sur l'apprentissage des fondements du métier de peintre et ne s'aventure guère dans le champ du débat esthétique, laissant les élèves sans direction artistique forte. Si, dans l'atelier, l'apprentissage de la liberté favorise l'expérimentation et mène à la conception de solutions esthétiques originales, il autorise également la constitution de nouvelles hiérarchies au sein de la communauté des élèves et le basculement de l'autorité du maître à celle du chef de groupe, à l'origine d'une nouvelle école. Bien qu'héritiers d'une tradition séculaire de formation des artistes dans un cadre corporatiste qui perdurât jusqu'à la Révolution Française, les maîtres des ateliers privés du XIX^e siècle ont peu en commun avec

⁴⁵⁴ Champfleury, « Salon de 1849 », *Œuvres posthumes. Salons de 1846 à 1851*, Paris, 1894, p.153.

Pour l'analyse des textes de Champfleury sur les néo-grecs, se reporter à la partie infra "*L'Ecole Gérôme*" : un renversement de l'autorité au sein de l'atelier ? à propos des textes critiques de Champfleury sur les néo-grecs.

leurs prédécesseurs. Si, jusqu'au XVIII^e siècle les maîtres formaient des disciples, soumis à perpétuer une esthétique particulière – les plus doués finissant par s'affranchir de la tutelle du maître au bout d'un long apprentissage, en devenant maître à leur tour – les maîtres du XIX^e siècle sont, pour la plupart, des chefs d'atelier, des « patrons », dirigeant de véritables petites entreprises, souvent financièrement fructueuses, et dont le rôle se limite à l'apprentissage de méthodes pour devenir artiste, à la fois dans leur aspect pratique (la maîtrise du médium) et intellectuel (les procédés d'invention et de composition). Ils s'efforcent également de favoriser la réussite de leurs élèves, dans le cursus scolaire de l'École des Beaux-arts et au Salon, pour assurer leur réputation de pédagogue et la prospérité de leur atelier. Les liens entre un « patron » et ses élèves sont donc très éloignées des étroites relations de subordination qui existaient à l'époque moderne entre un maître et son disciple. Au XIX^e siècle, il est courant qu'un apprenti artiste fréquente plusieurs ateliers successifs, en fonction de ses aspirations artistiques et de carrière. Par ailleurs, la fréquentation importante des ateliers les plus côtés de Paris interdit la création de liens particuliers entre un maître et l'ensemble de ses élèves ; seul un noyau de jeunes artistes plus doués ou plus impliqués dans la vie de l'atelier côtoie le maître dans un cadre intime. La liberté de choix laissée à l'aspirant artiste, associée à une relative absence de direction esthétique des ateliers privés, autorisent à la fois l'individualisme croissant des jeunes artistes et une recomposition des forces au sein du groupe des élèves. Gérôme et ses amis constituent un exemple de cette redistribution des rôles. Élève meneur et ambitieux, travailleur acharné, Gérôme fait rapidement parti des élèves encouragés par Delaroche. En 1843, à la fermeture de l'atelier, Gérôme part aux côtés de son maître en Italie, où il acquiert une véritable autonomie dans son travail. De retour auprès de ses camarades d'atelier, chez Gleyre, il bénéficie d'un ascendant sur ces derniers par son expérience d'apprentissage en solitaire et sa connaissance de la culture italienne. Animé d'idées nouvelles nées de son séjour en Italie, il fédère ses condisciples d'atelier autour de son ambition de renouvellement du sujet antique dans la peinture historique. Le réseau amical du groupe permet ensuite l'élargissement du cercle à des littérateurs et des musiciens partageant les mêmes aspirations artistiques. L'esthétique des néo-grecs naît certes au sein des ateliers de Delaroche et Gleyre, mais s'affermi dans un cénacle, volontairement sélectif et pluridisciplinaire.

2.1.1. L'atelier de Paul Delaroche

- Paul Delaroche, un maître libéral et anti-académique

Au début des années 1840, l'atelier de Paul Delaroche⁴⁵⁵ est sans conteste l'un des plus courus de Paris (il compte près de 85 élèves en 1839⁴⁵⁶). De cette date à sa fermeture en 1843, Delaroche le fit prospérer grâce à son prestige d'artiste d'exposition, mais aussi par le succès de ses élèves au *cursus honorum* de l'Ecole des Beaux-arts.

Devenu célèbre lors du Salon de 1824 avec l'exposition de sa *Jeanne d'Arc*, il participa à l'élaboration d'un genre nouveau, le genre historique, dont ses œuvres sont parmi les meilleurs exemples et les plus célèbres. La présentation au Salon de 1834 de sa *Lady Jane Grey* suscita l'enthousiasme des visiteurs au détriment du *Martyr de Saint-Symphorien* d'Ingres. Aimé du public, Delaroche est rapidement reconnu par les milieux officiels : décoré de la Légion d'honneur en 1828, élu à l'Institut en 1832 (il est alors le plus jeune membre de l'assemblée), nommé professeur à l'Ecole des Beaux-arts en 1833, il est choisi pour la décoration de l'hémicycle de l'Ecole des Beaux-arts en 1836 et pour participer au chantier du Pavillon du roi à Versailles en 1838.

Membre de l'Académie des Beaux-Arts bien qu'il n'ait jamais eu le Prix de Rome, Paul Delaroche entretient des rapports ambigus avec la doctrine académique. Représentant des idées nouvelles au sein de l'Académie des Beaux-arts, il se montre bienveillant envers la nouvelle génération et n'hésite pas à s'opposer au népotisme de l'assemblée. À partir de 1836, il refuse de siéger au jury du Salon, pour protester contre la partialité de ses collègues.

À l'exception de la commande de l'hémicycle de l'Ecole des Beaux-arts, Delaroche disparaît des expositions publiques à partir de 1837, excédé de l'attitude des critiques à son égard (on cite toujours les mots virulents de Théophile Gautier à son encontre dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* en 1835). Sa renommée étant bien établie par ses succès au Salon et les prestigieuses commandes de la Monarchie de Juillet, la seconde partie de sa carrière, de la révolution de 1848 à sa mort en 1856, est occupée par de nombreuses commandes privées et par des recherches artistiques plus personnelles qui le libèrent de la nécessité de plaire au public et des impératifs liés au choix de sujets explicites. Son œuvre continue de se diffuser

⁴⁵⁵ Sur Paul Delaroche, voir les publications récentes :

Bann, S, *Paul Delaroche, History Painter*, Londres, Reaktion Books, 1997.

Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire, Op. cit., 1999.

⁴⁵⁶ Reinaud, E., *Charles Jalabert, l'homme, l'artiste, d'après sa correspondance*, Paris, 1903, p.11.

auprès du grand public par l'entremise de la reproduction gravée, puis photographique, développée par l'éditeur Adolphe Goupil⁴⁵⁷.

Alors que sa formation initiale chez le paysagiste Watelet ne le prépara guère au Prix de Rome auquel il échoua plusieurs fois et qu'il ne retenta pas même une fois inscrit dans l'atelier de Gros⁴⁵⁸, Delaroche incite ses élèves à s'inscrire dans le *cursus studiorum* de l'École des Beaux-arts et à tenter l'épreuve, sans doute pour leur permettre de gagner une respectabilité qu'il s'est toujours vu refuser.

Pourtant, son libéralisme artistique et son relativisme historique, qu'il proclame de manière monumentale dans son décor de l'Hémicycle de l'École des Beaux-arts⁴⁵⁹, le placent en porte-à-faux par rapport au dogme esthétique du Beau idéal encore professé par ses collègues. Convaincu de la caducité de la peinture d'histoire telle qu'elle est pratiquée à son époque, il milite pour un renouvellement des thèmes du Grand Genre afin de lui conserver un rôle didactique. À la mise en scène de récits destinés à moraliser les foules, il substitue l'examen historique, l'exposé de faits et de situations réelles étudiés avec les nouvelles méthodes de la science historique.

L'art de Delaroche entérine la fin d'un système de valeurs absolues et immuables, incarné en cette première moitié du XIX^e siècle par l'idéalisme davidien, pour faire entrer la peinture historique dans un cadre à dimension humaine : à la personnification de grands concepts moraux, Delaroche substitue un certain fatalisme historique, une vision émotionnelle et humaniste de l'histoire et de ses grands hommes. Ses œuvres constituent le pendant visuel de la nouvelle littérature romanesque, préoccupée par les sentiments des personnages et la reconstitution de la couleur locale d'une époque qui donne aux lecteurs la possibilité de ressentir l'Histoire plutôt que de n'en avoir qu'une connaissance purement intellectuelle ou morale. L'attention aux protagonistes, la construction narrative du récit, l'expression des émotions sont autant de points communs entre les deux formes artistiques. Delaroche ne compose plus, il scénographie et fixe son récit au paroxysme de l'émotion⁴⁶⁰ : sa peinture rend le spectateur captif de la scène en suscitant l'identification au protagoniste de la fiction dépeinte par l'artiste. Pour Delaroche, le regardeur doit être pris par l'illusion picturale, de la

⁴⁵⁷ Rénié, P.-L., « Delaroche par Goupil : portrait du peintre en artiste populaire », *Paul Delaroche, Op. cit.*, 1999, p. 173-199.

⁴⁵⁸ Élève de Gros de 1818 à 1822, Delaroche ne s'est pas présenté au prix de Rome durant ces années d'apprentissage qu'il consacra à l'étude de la gravure. A partir de 1822, il expose ses premières œuvres au Salon, et se détourne définitivement du cursus scolaire.

⁴⁵⁹ Bonnet, A., *Op. cit.*, 1996, p. 17-30.

⁴⁶⁰ Pour une comparaison entre le rapport de Delaroche et d'Ingres à l'histoire, voir Siegfried, S., « Ingres and the theatrics of history painting », *Word and Image*, vol.16, décembre 1999, p.58-76.

même manière qu'un spectateur est captivé par le jeu théâtral⁴⁶¹. Toute l'action se joue à l'intérieur du cadre et toute la composition est mise au service de l'illusion romanesque : le décor, les costumes et les accessoires, les émotions, les jeux de regards et la gestuelle des protagonistes, le choix du moment paroxystique et le fini, presque excessif, de l'œuvre par une touche impersonnelle.

La modernité de sa peinture a souvent été mal comprise par la critique. La théâtralité de ses compositions alliée à un goût prononcé pour l'accessoire ont provoqué la raillerie de certains commentateurs qui ne voyaient dans ses œuvres que des vignettes historiques inutilement agrandies, flirtant dangereusement avec la scène de genre et l'anecdote.

Pourtant, c'est bien cet héritage d'une peinture fusionnant progressivement le genre et l'histoire et d'un art de l'illusion picturale qui va retenir l'attention de la génération suivante, en particulier de Gérôme et des néo-grecs dont l'art sera l'aboutissement de ce mouvement.

Le fonctionnement des ateliers privés du premier XIX^e siècle reste encore largement méconnu. Comme le remarquait justement Georges Vigne dans le catalogue d'exposition consacré aux élèves d'Ingres⁴⁶², un atelier de peinture n'a pas de véritable histoire, à l'exception de quelques anecdotes croustillantes et des circonstances de son ouverture, puis de sa fermeture. Seuls les ateliers de David et d'Ingres ont fait l'objet de véritables histoires par leurs élèves ; et certains propos, écrits dans un contexte de défense⁴⁶³ ou au contraire de satire discrète⁴⁶⁴ de ces deux grands maîtres, doivent être interprétés avec précaution. Toutefois, les ateliers parisiens de cette époque, en particulier les plus importants comme celui de Delaroche, font actuellement l'objet de recherches⁴⁶⁵ à la fois sur leur nombre, leurs organisations et leurs élèves ; et certains résultats commencent à être connus et publiés⁴⁶⁶.

Comme la plupart des maîtres de la première moitié du XIX^e siècle, Delaroche dispense un enseignement plus pratique que théorique, davantage destiné à superviser l'apprentissage des rudiments du dessin, puis de peinture, des premiers travaux de copies de gravures et de

⁴⁶¹ Allard, S., « Delacroix, Delaroche et la place du spectateur », Cogeval, G., Avanzi, B. (sd), *De la scène au tableau*, cat. expo. Marseille, musée Cantini / Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea / Toronto, musée des Beaux-arts de l'Ontario, Paris, Skira Flammarion, 2009, p.127-131.

⁴⁶² Vigne, G., « Ingres à l'école des Beaux-arts », *Les Elèves d'Ingres*, cat. expo., Montauban, musée Ingres / Besançon, musée d'art et d'archéologie, 1999, p.29.

⁴⁶³ Delécluze, E.J., *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, Paris, Didier, 1855.

⁴⁶⁴ Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres*, Paris, G. Charpentier, 1878.

⁴⁶⁵ Nous renvoyons aux programmes de recherches *Les ateliers privés à Paris au XIX^e siècle. Essai de cartographie*, mis en place par le laboratoire *Intru*, sous la direction de France Nerlich, maître de conférences à l'Université François-Rabelais de Tours ; et *ArtTransForm sur les Formations artistiques transnationales entre la France et l'Allemagne, 1793-1870*, dirigé par France Nerlich et Bénédicte Savoy (Technische Universität Berlin).

⁴⁶⁶ Bonnet, A., Nerlich, F. (dir.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris de la fin du XVIII^e siècle à 1863*, actes du colloque, Tours, Université François-Rabelais (juin 2011), Tours, PUF, 2012.

plâtres aux entraînements pour les concours de figures peintes de l'École des Beaux-arts, qu'à professer des idées générales sur l'Art. On ignore s'il partageait avec ses élèves ses interrogations sur sa pratique artistique, sa conception du Beau et de la peinture d'histoire. A la différence de l'atelier d'Ingres, aucun élève de Delaroche n'a synthétisé les secrets de son enseignement.

Il vient deux fois par semaine à l'atelier, les jeudis et samedis (pour les épreuves de composition), et corrige à haute voix les travaux des élèves. Le nombre important de jeunes aspirants artistes inscrits chez Delaroche et les préférences peu dissimulées par ce dernier pour certains élèves particulièrement doués stimulent l'émulation par l'âpreté de la compétition au sein de l'atelier qui devient rapidement un des plus performants pour les concours de l'École des Beaux-arts, mais également pour la réussite personnelle des étudiants⁴⁶⁷.

Les bases de l'enseignement de Delaroche sont traditionnelles : l'étude de l'Antique et de la Nature. A la fin de sa vie, Gérôme rend encore hommage à son premier professeur (et le seul qu'il reconnût pour tel⁴⁶⁸) pour son enseignement des "saines doctrines", mais avec toute absence de dogmatisme, qui lui a permis, tout comme ses camarades d'atelier, de s'ouvrir à des influences et à des formes artistiques très diverses :

« C'était un excellent professeur, qui m'a donné à moi et à mes camarades d'excellents conseils, que nous avons suivis, et nous nous en sommes bien trouvés. Il nous prescrivit l'étude de Phidias, toujours Phidias, rien que Phidias, en dehors des peintures et dessins d'après le modèle, que nous exécutions le matin. Ces travaux, bien menés, nous ont mis dans l'esprit des idées sérieuses et saines, et je garderai toujours à mon maître une grande reconnaissance pour m'avoir mis dans la bonne voie, une voie large et qui s'étend à l'infini, c'est-à-dire que n'étant pas bornée, elle n'aboutit pas à une impasse. Mes camarades et moi avons l'amour des choses, et nous poussions nos études d'après nature à la dernière limite, ne trouvant jamais que c'était assez bien, car nous avons de la sincérité, et la sincérité est la qualité maîtresse d'un peintre.⁴⁶⁹ »

Cette attitude libérale est sans doute à chercher dans le précédent de l'atelier de Guérin, dont l'enseignement, fondé sur le respect des doctrines académiques et le culte de l'Antique, n'en

⁴⁶⁷ Boime, A., « The Curriculum of Private ateliers : Masters », *The Academy and French painting in the nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 56-58.

⁴⁶⁸ Gérôme a toujours eu du mal à reconnaître l'influence de son second maître Gleyre sur ses débuts de peintre. Cf. partie infra *La reprise de l'atelier par Charles Gleyre : une nouvelle orientation pédagogique*.

⁴⁶⁹ Masson, F., « Jean-Léon Gérôme. Notes et souvenirs inédits du Maître », *Les Arts, Revue mensuelle des Musées, Collections, Expositions*, Paris, éd. Goupil, février 1904, n°26, p. 22-23.

était pas moins respectueux de l'individualité de ses élèves :

« [...] son enseignement n'avait rien d'absolu ; il causait avec ses élèves, et, cherchant avec eux le progrès, s'associait à leurs idées sans jamais leur imposer les siennes.⁴⁷⁰ »

Tout comme son illustre prédécesseur⁴⁷¹ (dont Delaroche ne fut jamais l'élève, à la différence de ses condisciples romantiques Cogniet, Scheffer et Henriquel-Dupont), Delaroche recommande avant tout l'étude de la nature pour garder intact la naïveté et le naturel du regard de ses jeunes élèves, et les invite à se prémunir de l'imitation irréfléchie des maîtres anciens par l'étude de l'Antiquité classique, fondement de l'Idéal académique.

Delaroche attache surtout de l'importance à la composition qu'il valorise sur les qualités de réalisation technique. Hamon, dont les connaissances littéraires et historiques étaient très limitées, y a appris à longuement travailler ses sujets, rédigeant ses idées de composition, consultant gravures et calques avant de commencer à travailler à sa propre esquisse. Il rapporte un épisode assez significatif de l'attention de son maître à la conception scénique d'une œuvre :

« Un jour on nous donna le *Massacre des Innocents* à peindre. Les autres élèves se mirent à peindre, à composer tout de suite [...]. Damery m'engageait à persévérer dans ma manière de travailler. « Tu feras, me disait-il, plus tard, ce que tu voudras ; si tu penses sérieusement maintenant, tu seras ensuite maître de ta pensée. »

Cela m'encourageait. M. Delaroche me fit beaucoup de compliments sur ma composition du *Massacre des Innocents* ; il dit aux élèves : « Voyez ! Messieurs, voilà une mauvaise esquisse ; comme facture, c'est mal rendu. Eh bien ! il y a là-dedans une excellente intention, beaucoup de poésie et cela est pensé... »

À partir de ce jour [...] il continua à écrire ses compositions, à bien les raisonner et il prit le parti de ne pas se désoler, s'il dessinait parfois maladroitement.⁴⁷² »

Cette méthode de travail accentue l'attention portée au sujet qui devient prédominant dans l'œuvre : la mise en scène et l'expression des sentiments priment sur le style et les qualités techniques. La facture lisse de Delaroche et son esthétique classicisante le placent entre les libertés de palette et de pinceau de Delacroix et la recherche de pureté de lignes d'Ingres. Nombre de ses élèves, Gérôme en tête, s'inscrivent dans la continuité stylistique de leur maître, parfois en accentuant le fini de la touche jusqu'à rendre la facture complètement

⁴⁷⁰ Halévy, F., « Paul Delaroche », Paris, *L'Artiste*, 1858, p. 112.

⁴⁷¹ Korchane, M., « Guérin et ses élèves : paternité et filiation paradoxales ? » Allard, S. (sd), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, actes journée d'étude Centre Chastel, 2004, Berne, Peter Lang éd., 2005, p.85-99.

⁴⁷² Hoffmann, *Op. cit.*, P.43-44.

impersonnelle et clinique ; le sujet, et surtout l'originalité de son traitement, devenant alors le véritable intérêt de l'œuvre.

Son enseignement, à la fois traditionnel dans ses méthodes et libéral dans ses intentions, attire des jeunes gens, nés entre 1815 et 1825, issus de milieux divers et ayant des ambitions bien différentes. Aux côtés des futurs néo-grecs – Gérôme, Gustave Boulanger, Picou, Hamon, Schützenberger, Aubert, Isambert et Damery (qui obtient le Prix de Rome en 1843) – se forment de futurs peintres d'histoire et de genre historique comme Thomas Couture, Hébert, Landelle, les frères Jalabert, Tony Robert-Fleury ou encore Yvon, des paysagistes tel Daubigny, des réalistes à l'image d'Alexandre Antigna et de Jean-François Millet, mais également des personnalités plus atypiques comme le Comté de Noé – futur caricaturiste connu sous le nom de Cham – ou Alfred Arago qui terminera sa carrière inspecteur général des Beaux-arts.

Le libéralisme de son enseignement fit de son atelier le creuset de l'éclectisme des années 1850 et vit l'émergence de personnalités artistiques polymorphes à l'aise dans tous les genres et s'accommodant d'orientations stylistiques parfois antagonistes, dont Gérôme est un parfait exemple. À la différence des ateliers néoclassiques comme celui de David, de son propre maître Gros et de son contemporain Ingres, l'enseignement de Delaroche entérine le changement de rapport entre un *patron* et des élèves⁴⁷³. Loin de la relation de maître d'école formant des disciples, la pédagogie développée par Delaroche est celle d'une instruction, d'un apprentissage de compétences nécessaires pour faire de bons professionnels de l'art, et non un cercle d'initiés dédié au même culte de l'art et la beauté. Delaroche ne créa pas d'école, mais il transmet sa conception particulière de la peinture historique à ses élèves par ses méthodes d'enseignement.

Par ailleurs, la présence de photographes – Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Charles Nègre – au sein de l'atelier n'est pas anodine sur la formation esthétique des néo-grecs. Le Gray et Gérôme ont en particulier noué des liens d'amitiés durables chez Delaroche. Le photographe réalisa dès 1848 un daguerréotype du tableau de Gérôme présenté au Salon, *Anacréon, Bacchus et l'Amour*. Les archives du beau-fils de Gérôme, Aimé Morot, acquises en 2003 par le Musée d'Orsay, comportent surtout deux photographies sur papier salé⁴⁷⁴ (fig.32-33)

⁴⁷³ Sur ce sujet, se reporter à la synthèse d'Alain Bonnet : Bonnet, A., « Ateliers privés. Elève/ Disciple », Tillier, B., Wermester, C., *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution Française à nos jours*, Lyon, Fage éditions, 2011, p.24-26 et p.93-94.

⁴⁷⁴ Sur ces deux photographies :

Font-Réaulx, D., « Acquisitions. Fonds d'archives Gérôme et Morot », *48/14, revue du Musée d'Orsay*, Paris, RMN, printemps 2004, n°18, p.45-49.

Font-Réaulx, D., *Dans l'atelier*, Milan/ Paris, éd. Cinq Continents/ Musée d'Orsay, 2005, p.9-10.

Notices cat. 14 et 15 par Dominique de Font-Réaulx, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, cat. expo., Paris, Musée d'Orsay, 2010, Paris, Skira Flammarion/ Musée d'Orsay, p.48-49.

représentant les artistes du *Chalet*, le “phalanstère” néo-grec de la rue de Fleurus⁴⁷⁵ qui attestent de véritables liens d’amitié entre les néo-grecs et Le Gray.

L’impact de l’invention de la photographie sur l’esthétique des néo-grecs est indéniable, comme pour tous les artistes de cette génération, par le nouveau rapport au réel qu’elle instaure. Clarté de la composition, précision des détails, importance de l’effet de mise en scène sont autant d’éléments communs au nouvel art photographique, à l’époque résumé au daguerréotype (les longs temps de pose exigent une véritable mise en scène photographique pour rendre l’image lisible), et à l’esthétique du genre historique de Delaroche – les deux formes artistiques étant elles-mêmes liées au théâtre⁴⁷⁶. Ce souci d’exactitude et de véracité s’exacerbera chez certains néo-grecs comme Gérôme et Hamon, accentuant l’aspect narratif – et souvent anecdotique – de leur art et conférant à leurs œuvres un cachet d’authenticité dans la reconstitution des mœurs antiques, alors qu’elles appartiennent à l’univers du fantasme.

⁴⁷⁵ Cf. partie infra *Le Chalet (1847-1854), phalanstère Néo-grec ?*

⁴⁷⁶ Sur les liens entre photographie et théâtre, au-delà de la personnalité même de Daguerre, homme de mise en scène : Font-Réaulx, D., « Le vrai sous le fantastique, esquisse de liens entre le daguerréotype et le théâtre de son temps », *Etudes photographiques*, n°16, mai 2005, p.152-165.

- **Paul Delaroche et les néo-grecs**

Les liens entre Delaroche et ses élèves néo-grecs ne furent pas tous du même ordre. Picou et Gérôme semblent avoir bénéficié d'une attention particulière de leur maître qui valorisa très tôt leur talent en les associant à ses propres commandes officielles.

Picou, artiste très précoce, arrive dans l'atelier de Delaroche en 1836, à l'âge de douze ans. Issu d'une famille d'artistes nantais, il a déjà acquis les rudiments du dessin auprès de son père Henri-Jean Picou, lui-même élève de David avant de devenir professeur à l'école communale publique et gratuite de dessin de Nantes sous le Consulat.

Chez Delaroche, les progrès du jeune homme semblent avoir été rapides. Il devient très vite un des élèves les plus talentueux et les plus prometteurs de l'atelier ; et, dès 1838, son maître l'embauche comme assistant sur les chantiers de ses commandes pour la Galerie des batailles de Versailles et de l'Hémicycle des Beaux-arts⁴⁷⁷. En 1840, il est autorisé à s'inscrire à l'École des Beaux-arts et est reçu le premier en loge à l'âge de seize ans⁴⁷⁸. Pourtant, dans ses souvenirs, c'est son second maître Gleyre qui endosse le rôle de mentor du jeune artiste ; et Emile Marchand, le biographe de Picou, ne développe guère le passage de l'artiste chez Delaroche bien que, selon ses dires, il fût « l'un de ses favoris⁴⁷⁹ ». Au regard de la carrière et des choix personnels de Picou, on peut cependant supposer que le tempérament et les inclinaisons esthétiques de Delaroche étaient moins en adéquation avec sa personnalité que celle de Gleyre⁴⁸⁰.

Initié aux rudiments du dessin et de la composition par son professeur de dessin au collège, M. Cariage, Gérôme entre, juste après son baccalauréat, à l'automne 1840, dans l'atelier de Delaroche, recommandé par un ami du peintre résidant Vesoul. Parallèlement, il s'inscrit à l'École des Beaux-arts afin de satisfaire son père qui ne peut concevoir une carrière artistique en dehors du circuit officiel. Adolescent charismatique et meneur, malgré un physique chétif, Gérôme a peu subi les brimades traditionnelles des nouveaux élèves. Jean Aubert, un de ses camarades d'atelier, rapporte dans ses souvenirs qu'il « imposait déjà et sans effort, par son entrain, son air d'énergie, par cette singulière autorité qui, toute sa vie, lui a permis de forcer

⁴⁷⁷ Marchand, E., « Henry Picou », *Revue de Bretagne, Vendée et Anjou*, t. VII, 1892, p. 55.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

Ceci n'est pourtant pas confirmé par les rapports de l'École des Beaux-arts pour l'organisation du Prix de Rome en 1840. Picou n'apparaît dans la liste des artistes reçus en loge qu'à partir de 1843 (Grunchec, P., *Op.cit.*, t.II, p.154-156). Pour plus de détails, cf. partie infra *Les Néo-grecs, l'École des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences*.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Cf. partie infra *La reprise de l'atelier par Charles Gleyre : une nouvelle orientation pédagogique*.

l'attention à son gré, où il voulait et comme il voulait.⁴⁸¹»

Au cours de ses deux premières années d'apprentissage, Gérôme se montre très enthousiaste et confiant en son avenir d'artiste, comme en témoigne son courrier :

« M. Delaroche est content de moi [...]. Je me trouve encore mieux à Paris cette année que l'année dernière [...].⁴⁸² »

« Je me souviens toujours des bons conseils que tu me donnais quand j'étais à Vesoul. Je me trouve toujours très bien de mon séjour à Paris, maintenant surtout que j'ai un atelier où je peux travailler à l'aise. Mes études sont aussi bien que je pouvais l'espérer et M. Delaroche continue d'être content de moi.⁴⁸³ »

Mais l'enthousiasme du jeune artiste tourne court. Il doit bientôt compléter sa bourse par des besognes alimentaires fastidieuses, obtenues grâce à l'intervention de Delaroche, telle que la mise en couleurs de chemins de croix pour un marchand d'estampes religieuses, ou encore par des travaux un peu plus plaisants comme des illustrations pour le *Magasin pittoresque*⁴⁸⁴. Ses difficultés financières se doublent bientôt d'une crise de confiance. Il s'aperçoit, qu'en dépit de tous ses efforts et de ses progrès, son niveau reste bien en deçà de celui de ses camarades d'atelier, en particulier Picou et Hamon dont les progrès sont spectaculaires. Malgré les encouragements de Delaroche, Gérôme échoue systématiquement au Prix de Rome⁴⁸⁵, se classant beaucoup plus mal que ses camarades d'atelier. Lorsque Delaroche ferme son atelier en 1843, Gérôme décide de le suivre en Italie pour étudier à ses côtés. Il y apprend beaucoup, même si l'on perçoit entre les lignes de ses souvenirs que ses attentes d'élève, admiratif de son maître et désireux d'apprendre de son exemple, furent loin d'être comblées⁴⁸⁶. À son retour, Gérôme s'inscrit, toujours sur les conseils de Delaroche, chez Gleyre, qui avait repris son atelier, pour perfectionner son traitement du nu et préparer le prix de Rome de 1846, auquel il échoua une nouvelle fois. Delaroche, rassurant le jeune artiste sur ses capacités, le prend comme assistant pour une commande destinée à la Galerie historique du Château de Versailles, *Le Passage des Alpes par Charlemagne*⁴⁸⁷. Afin de remédier à son échec au

⁴⁸¹ Communication de Jean Aubert rapportée par Charles Moreau-Vauthier dans sa biographie de Gérôme (Moreau-Vauthier, C., *Gérôme, peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste*, Paris, Hachette, 1906, p. 24).

⁴⁸² Courrier du 24 décembre 1841 à son père ; cité dans Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 37-38.

⁴⁸³ Courrier du 19 décembre 1842 à son père ; cité dans Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁸⁴ Recommandé par Delaroche au directeur Edouard Charton, il envoie son premier dessin intitulé *L'Âme ne vieillit pas*, au *Magasin pittoresque* sans doute au cours de l'année 1842.

⁴⁸⁵ Cf. partie infra *Les Néo-grecs, l'Ecole des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences*.

⁴⁸⁶ Cf. partie infra *L'année 1843 : Gérôme en Italie*.

⁴⁸⁷ Ackerman, G. M., *Op. cit.*, 2000, p.26.

Le Passage des Alpes par Charlemagne, 1841-1847, HsT, 420 x 801 cm, Versailles, musée national du Château.

concours, il lui conseille également de composer un tableau de figures grandeur nature⁴⁸⁸, œuvre devenue célèbre au Salon de 1847 sous le nom du *Combat de coqs*.

Les relations entre Gérôme et Delaroche sont faites d'affection réciproque et de reconnaissance du talent de chacun. On sent dans la correspondance et les souvenirs de Gérôme que Delaroche fut le mentor sous l'égide duquel le jeune artiste développa son talent. Dans sa jeunesse, il chercha à construire une relation privilégiée avec son maître en le suivant en Italie, puis en devenant son assistant et enfin en plaçant son premier envoi au Salon sous son assentiment. Ses relations plus difficiles avec son second maître Gleyre, sur lesquelles nous reviendrons, montrent que, dans l'esprit du jeune homme, il ne pouvait y avoir de place pour deux admirations.

Pour Hamon et Gustave Boulanger, les relations avec Delaroche semblent avoir été plus compliquées ou plus épisodiques.

Orphelin à quatorze ans, Gustave Boulanger⁴⁸⁹ est élevé par son oncle Constant Desbrosses qui le confie, en 1840, à son neveu Pierre-Jules Jollivet, peintre d'histoire peu connu. Mais le jeune Boulanger le quitte rapidement pour rejoindre l'atelier de Delaroche où il rencontre Gérôme, Hamon et Picou. Nous ignorons tout de ses relations avec son maître. En 1845, il part pour un voyage de huit mois en Algérie, ce qui montre une grande indépendance de travail pour un jeune artiste ; il en ramène un grand nombre de croquis qu'il utilise pour ses premières toiles orientalistes. De son retour d'Algérie à son départ pour la Villa Médicis, il semble surtout absorbé par la préparation du prix de Rome⁴⁹⁰. En 1848, il obtient, après de longues délibérations, la seconde place avec *Saint Pierre dans la maison de Marie* (fig.34), ex-æquo avec William Bouguereau, au grand dam de son auteur et des critiques qui jugent scandaleux qu'on lui refuse le Grand Prix, au vu de la supériorité de son ouvrage sur ceux de ses concurrents⁴⁹¹. Son échec est cependant de courte durée puisqu'il remporte le Grand Prix l'année suivante avec *Ulysse reconnu par sa nourrice* (fig.35), œuvre déjà fortement influencée par l'esthétique néo-grecque. Il part pour Rome dès 1849. Son passage chez Delaroche, assez court, n'est malheureusement pas documenté.

⁴⁸⁸ Lettre du 24 mai 1846 à son père ; citée dans Ackerman, G. M., *Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie/ Paris, ACR Edition, 2000, p. 28.

⁴⁸⁹ La seule étude conséquente sur Gustave Boulanger est le résultat du travail de Mme Marie-Madeleine Aubrun (Aubrun, M.-M., « Gustave Boulanger, peintre éclectique », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français*, [1986], 1988, p. 167-256.). Ce travail présente une chronologie relativement détaillée de la vie du peintre ainsi qu'un catalogue de ses œuvres.

⁴⁹⁰ Cf. partie infra *Les Néo-grecs, l'École des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences*.

⁴⁹¹ Jagot, H., *Op. cit.*, 2007, p. 75-77.

Le cas de Jean-Louis Hamon est plus complexe⁴⁹². Issu d'une famille pauvre, il ne bénéficie pas d'une éducation suivie et préfère de toute façon l'école buissonnière dans la lande bretonne aux bancs d'une classe. Enfant de chœur à l'église paroissiale, Hamon est bientôt poussé à faire son noviciat, bien que ce dernier ne trouve rien de bien enthousiasmant dans la vie de moine, et entre chez les Frères de la Doctrine Chrétienne de l'abbé Jean-Marie de Lamennais à Ploërmel. Dès 1835, les Frères lui confient les cours de dessin et d'écriture pour lesquels il se plonge dans des ouvrages sur l'apprentissage du dessin et de la perspective. Considéré comme un artiste par les Frères, Hamon a tout de même conscience de ses limites. Par l'intermédiaire de Lamennais, il rencontre Mademoiselle de la Boëssière, une femme-artiste amateur qui a été l'élève de Couder et qui devient son premier maître. Lorsqu'elle décède en 1839, il quitte l'établissement religieux pour parfaire son art et de se lancer dans une véritable carrière de peintre.

Auréolé d'une petite réputation de portraitiste à Lannion, il obtient le soutien du Conseil général des Côtes-d'Armor qui lui accorde une bourse annuelle de 500 francs, lui permettant de poursuivre ses études sur Paris. Il y parvient en février 1841, plein d'espérance, mais tombe rapidement dans la misère la plus noire. Grand admirateur d'Ingres, Hamon veut dans un premier temps s'inscrire dans son atelier, mais ce dernier est alors directeur de la Villa Médicis à Rome. Hamon s'oriente vers l'atelier de Paul Delaroche qu'on lui a recommandé. Mais, faute de pouvoir payer ses cours, ce dernier lui conseille d'aller étudier les antiques et les maîtres anciens au Louvre. Cet exercice n'enthousiasme guère le jeune apprenti qui reste froid devant les sculptures antiques et les peintres de la Renaissance. Lorsque le ministère des Beaux-arts lui accorde une bourse de 300 francs, il retourne chez Delaroche. Accepté dans l'atelier, Hamon se révèle vite un étudiant très irrégulier. Tantôt assidu, tantôt rêveur, ses progrès sont lents :

« Hamon était persuadé qu'il travaillait très sérieusement pendant tout le temps qu'il passait à réfléchir, à rêvasser ; mais le maître voyant bien souvent le travail de son élève rester stationnaire sur la toile, se crut obligé de stimuler le zèle de Hamon, au grand désespoir de celui-ci.⁴⁹³ »

Apostrophé par Delaroche qui lui conseille assez durement de retourner chez lui s'il ne se met pas à étudier sérieusement, Hamon devient un travailleur acharné. Après une étude classique réussie sur le sujet du *Massacre des Innocents*, Delaroche prend le jeune homme sous son aile

⁴⁹² Sur Hamon, se reporter aux deux études suivantes :

Hoffmann, E., *Jean-Louis Hamon, peintre*, Paris, 1903.

Quéquet, S., *Jean-Louis Hamon (1821-1874) : un néo-grec sous le Second Empire*, mémoire de master sd Rémi Labrusse, 2006, 3 vol., inédit.

⁴⁹³ Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. 41.

et l'aide à combler son manque de culture classique par des travaux et des études supplémentaires.

Pour Delaroche, Hamon n'était sans doute pas destiné à devenir un artiste reconnu du public et de ses pairs, tant son astreinte au travail et ses progrès semblaient limités. C'est la relation privilégiée qu'il noua avec son second maître Gleyre qui lui permit de trouver une voie artistique si particulière, même appréciée des détracteurs de l'esthétique néo-grecque, comme en témoigne Castagnary :

« Je suis de ceux qui préfèrent le moderne à l'antique, la réalité à la fantaisie, l'action à l'allégorie ; je n'ai jamais beaucoup aimé les réminiscences étrusques. M. Hamon n'a pas, il est vrai, que ces réminiscences. Il a la naïveté, la fraîcheur, et la grâce ; il a la piété de l'enfance et sait l'exprimer avec charme et ingénuité. C'est là ce que j'aime en lui. De plus, on m'a dit que dans sa jeunesse, la faim l'a plus d'une fois mordu aux entrailles ; que tout petit, il errait, nus pieds, sur les rudes chemins de la Bretagne. J'estime l'homme de n'avoir rapporté ni amertume ni haine de ce dur voyage au pays de la misère ; je respecte l'artiste qui, ayant tant souffert, est resté simple et bon, et continue à chercher la poésie dans les êtres frêles et les choses gracieuses, dans les enfants et dans les fleurs.⁴⁹⁴ »

Par son histoire personnelle, symbole de la vie misérable des jeunes artistes bohèmes, sa bonhomie naïve et la bizarrerie de son art, Hamon se fit une place à part sur la scène artistique. Rarement jugé à l'aune des mêmes critères que ses camarades néo-grecs, il bénéficia jusqu'au début des années 1860 d'une indulgence et d'une attention particulière des critiques.

⁴⁹⁴ Castagnary, « Salon de 1857 », *Salons (1852-1879)*, Paris, 1892, t.1, p. 61.

2.1.2. *L'année 1843 : Gérôme en Italie*

En 1843, en dépit des nombreuses manifestations de protestations de ses étudiants qui n'hésitent pas à défiler sous son balcon pour lui faire part de leur désarroi, Delaroche ferme son atelier à la suite d'un bizutage tragique⁴⁹⁵.

Au sommet de sa gloire depuis la réalisation de l'Hémicycle de l'Ecole des Beaux-arts, Delaroche semble aspirer à une plus grande liberté, ce que sa charge de professeur et son investissement dans la vie artistique parisienne ne lui permettent pas. L'affaire du bizutage devient un prétexte pour fermer son atelier et faire cesser les tapageuses distractions de ses élèves.

Comme en témoigne une lettre à son ami Henri Delaborde, il a l'intuition qu'un séjour en Italie l'aiderait à affermir sa pratique artistique qu'il juge nettement meilleure depuis quelques années :

« Vous avez sans doute pensé que le vieux désir que j'ai de revoir l'Italie m'éblouit de telle sorte que je prends un rêve pour une certitude, mon ami ; je compte bien ne pas rêver, cette fois. Ce qui me retenait de force à Paris n'existe plus, j'ai définitivement fermé mon école, et c'est avec le plus grand plaisir que j'ai sacrifié 10 000 francs de revenu à ma liberté. Me voilà libre cette année et j'en veux profiter. On dit que mes derniers ouvrages sont les meilleurs, je me sens en progrès. L'Italie fera le reste.⁴⁹⁶ »

Il part pour l'Italie dès la fin du mois d'octobre.

Il confie le sort de ses élèves à Michel-Martin Drölling et à un artiste récemment sorti de l'ombre grâce à son succès au Salon de 1843, Charles Gleyre. En ce qui concerne ce dernier choix, on s'est interrogé sur les motivations de Delaroche.

Séjournant en Italie de 1828 à 1834, avec son ami le peintre lyonnais Sébastien Cornu et sa femme, Gleyre a vraisemblablement rencontré Delaroche à Rome dans les années 1833-1835. Horace Vernet, directeur de l'Académie de France à Rome, le reçoit régulièrement à la Villa Médicis et Gleyre entretient de nombreuses relations avec les pensionnaires, en particulier les architectes *néo-grecs* Labrousse, Vaudoyer, Duc et Duban⁴⁹⁷. Il semble que Gleyre fréquente

⁴⁹⁵ Il existe plusieurs versions de ce triste épisode (Ribeyre, F., *Cham, sa vie et son œuvre*, Paris, Plon, 1884, p.66-75 ; Crauk, G., *Soixante ans dans les ateliers. Dubosc modèle*, Paris, Calmann-Lévy, 1900, p.147-148).

⁴⁹⁶ Lettre de Delaroche à Delaborde ; Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms 2156, pièce 142 ; citée dans *Paul Delaroche, Op.cit.*, 1999, p. 253.

⁴⁹⁷ Hauptman, W., *Op. cit.*, 1996, t.1, p.67.

également la Villa Médicis pour Louise Vernet, la fille du directeur. Charles Clément, le biographe de Gleyre, rapporte qu'une caricature d'une hypothétique demande en mariage de Gleyre à Louise Vernet circulait à cette époque parmi les amis du peintre⁴⁹⁸. On ignore si Louise et son père ont eu vent des sentiments de Gleyre, alors que cette dernière est déjà liée à Delaroche. Dans tous les cas, Vernet admire suffisamment le talent de Gleyre pour le recommander auprès de clients potentiels. Las de Rome, Le jeune artiste suisse est alors en quête de contrées exotiques. Vernet le recommande à un Américain, John Lowell, qui cherche un peintre pour faire des croquis pendant son voyage en Orient. Le peintre parcourt l'Orient avec le millionnaire américain, avant de revenir en France, malade et sans un sou.

De retour à Paris en 1838, Gleyre reprend contact avec Horace Vernet, et, par l'intermédiaire de celui-ci, avec Paul Delaroche, pour qu'ils le soutiennent dans l'obtention de commandes. Vernet et Delaroche, soucieux de défendre le talent de Gleyre, influent pour certaines commandes comme celle de la décoration d'une salle à manger pour un particulier, M. Lenoir, pour une série de portraits destinés au *Plutarque français*⁴⁹⁹ et surtout pour la décoration du château de Dampierre, propriété du Duc de Luynes. Ingres obtient les principaux décors, tandis que les décorations secondaires sont confiées à une trentaine de peintres et sculpteurs parmi lesquels Gleyre, les frères Flandrin, Rude, Simart et Duret⁵⁰⁰. Malheureusement, l'expérience se révèle désastreuse pour Gleyre⁵⁰¹ : la pression du chantier lui mine la santé et l'élaboration intellectuelle et stylistique des allégories commandées ne se fait pas aussi facilement qu'il le souhaite. Ingres se montre particulièrement dur envers lui et n'hésite pas à montrer l'extrême déplaisir que lui inflige la vue des réalisations du peintre suisse. Célestin Nanteuil, un des rares amis intimes de Gleyre, révèle dans une lettre à Charles Clément que le Duc de Luynes fit effacer les œuvres de l'artiste, suite aux critiques d'Ingres⁵⁰². Selon Hauptman, Ingres craignait que Gleyre ne lui fasse de l'ombre, alors qu'il avait lui-même beaucoup de difficultés à terminer sa propre décoration, *L'Âge d'Or* et *L'Âge de Fer*⁵⁰³.

En lui confiant les clefs de son atelier, Delaroche cherche peut-être à soutenir la carrière de Gleyre qu'il considère comme un artiste de talent, mais malchanceux. Aux yeux de Delaroche, Gleyre a sans doute la qualité d'être un artiste indépendant des coteries classique, romantique

⁴⁹⁸ Clément, C., *Gleyre, étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de œuvre du maître*, Genève, Neuchâtel et Paris, 1878, p.57.

⁴⁹⁹ Hauptman, W., *Op. cit.*, 1996, t.1, p.114-115.

⁵⁰⁰ Hauptman, W., *Ibid.*, p.122-126.

⁵⁰¹ Sur cet épisode de la vie de Gleyre, voir :

Ockman, C., « Gleyre's destroyed staircase decorations at Dampierre : a glaring scholarly error », *GBA*, mars 1984, p.103-106.

Vaisse, P., « L décor peint du château de Dampierre », Lepdor, C. (dir.), *Op. cit.*, p.107-117.

⁵⁰² Clément, C., *Op.cit.*, 1878, p.150-153.

⁵⁰³ Hauptman, W., *Op. cit.*, 1996, t.1, p.125.

et académique, représentant d'un *juste milieu* classicisant susceptible d'emporter l'adhésion des romantiques et des classiques et de faire barrage à la montée du réalisme⁵⁰⁴.

Les élèves de Delaroche, encore au stade de l'apprentissage (les plus anciens n'ont pas repris de cours privés après la fermeture de l'atelier, comme Cham ou Gustave Boulanger), se conforment à la décision de leur maître, à l'exception de Picou qui, placé initialement chez Drölling, préfère suivre Hamon chez Gleyre, et de Gérôme. Si Delaroche a choisi d'envoyer Picou et Gérôme chez Drölling, c'est sans doute dans l'optique de les mener directement au Prix de Rome parce qu'il les considère comme les élèves les plus à même de réussir dans cette voie. L'atelier de Drölling est à l'époque un atelier performant pour la préparation du concours, comme ceux de Picot, Cogniet et le sien (en 1842, le grand prix avait été remporté par Victor Biennourry, un élève de Drölling). Gleyre, pédagogue débutant, n'avait pas encore fait ses preuves en tant que préparateur au *cursum honorum* de l'Ecole des Beaux-arts.

Gérôme s'était retiré chez ses parents à Vesoul pendant l'été afin de soigner son irritation nerveuse et sa crise de confiance, mais lorsque de retour à Paris en septembre il apprend la fermeture de l'atelier et le départ de son maître pour l'Italie, il décide de partir avec lui :

« J'étais dans ma troisième année d'études, lorsque revenant de vacances, j'appris la fermeture de l'atelier et en même temps la nouvelle que M. Delaroche nous avait placés, Picou et moi, chez M. Drölling. Deux tuiles à la fois. J'allais immédiatement trouver mon cher maître et lui dit que, satisfait de ses conseils, je n'en irais point chercher ailleurs, que je vivais à Paris avec ma petite pension, que par conséquent, je vivrais également à Rome où il allait passer une année et que je voulais l'y suivre.⁵⁰⁵»

Delaroche accède à la demande de son élève obstiné qui ne peut concevoir d'autre maître que lui. Gérôme obtient de son père que celui-ci lui finance une année d'étude en Italie. Il part pour Rome avec son maître, accompagné d'Eugène Damery, lauréat du Grand Prix de Rome cette année-là et que Gérôme considère comme « un de [ses] amis intimes⁵⁰⁶», et de Eyre Crowe⁵⁰⁷, un jeune artiste anglais de l'atelier⁵⁰⁸. Il est plein d'espoir sur les bienfaits de l'Italie

⁵⁰⁴ Hauptman, W., « Delaroche's and Gleyre's Teaching Ateliers and their group Portraits », *Studies in the History of Art*, National Gallery, Washington D.C., vol. 18, 1985, p. 79-119.

⁵⁰⁵ Gérôme, J.-L., *Notes autobiographiques pour mon ami Timbal*, 1874 ; reproduites et présentées par Gerald Ackerman dans le *Bulletin de la Société d'agriculture, lettres, sciences et arts de la Haute-Saône*, 1971, n°14, p. 7-8.

⁵⁰⁶ Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 54.

⁵⁰⁷ Ackerman, G.M., *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie, ACR Editions, 2000, p.19.

⁵⁰⁸ Le Bénézit ne fournit que très peu d'informations sur lui. Eyre Crowe (1824-1912) y est renseigné comme un

sur ses études artistiques et surtout sur l'idée de travailler avec Delaroche de manière privilégiée :

« Je suis sur le point de partir pour l'Italie et mon voyage n'ayant d'autre but qu'un acheminement vers le bien de mes études, je me prépare à travailler de mon mieux. J'espère en retirer de grands fruits surtout en travaillant sous la direction de M. Delaroche et avec le jeune homme qui a remporté cette année le prix de Rome.⁵⁰⁹ »

Gérôme admit plus tard, lors de la rédaction de ses *Notes autobiographiques*, qu'il ne se faisait aucune illusion sur les études qu'il avait réalisées en atelier jusqu'à maintenant et qu'il avait encore tout à apprendre⁵¹⁰.

En Italie, Gérôme apprend la rigueur, la persévérance et l'assiduité au travail. Il part souvent en excursion avec Charles Jalabert, lui aussi à Rome cette année-là et avec qui il noue des relations d'amitié durables⁵¹¹, et Eyre Crowe. Comme Gérôme, Jalabert était venu à Rome sur ses propres deniers après avoir successivement échoué au Prix de Rome trois années de suite. Accueilli à bras ouverts par Delaroche qui lui obtient une chambre à la Villa Médicis et l'encourage constamment dans ses études, il restera en Italie jusqu'en 1846. Stimulés par le travail collectif, les jeunes artistes travaillent beaucoup leurs croquis et s'entraînent à la prise de notes sur le vif dans les rues et la campagne de Rome. Cette existence plus active lui redonne rapidement santé et courage, et ses progrès lui apparaissent spectaculaires :

« Je ne perds pas courage : ma santé débile se relève sous l'influence du bon climat et de la vie en plein air et je me mets au travail avec ardeur. Je fais des études d'architecture, de paysage, de figures et d'animaux. Je sens enfin que je m'éveille au contact de la nature. Cette année est une des plus heureuses et des mieux remplies de ma vie, et j'ai, à ce moment, fait assurément de sérieux progrès. Je me surveillais beaucoup dans mon travail et un jour que j'avais fait une étude un peu facilement, je la grattai à fond, quoiqu'elle fût bien, mais je craignais de me laisser aller à la facilité.⁵¹² »

peintre de genre, de paysages, un aquarelliste et un dessinateur. Il entra à la Royal Academy en 1844 (Benezit, E., *Op. cit.*, nelle éd., t. 4, p. 122).

⁵⁰⁹ Lettre de Gérôme à son père datée du 11 octobre 1843 ; citée dans Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 54.

⁵¹⁰ Gérôme, J.-L., *Op. cit.*, 1874, p. 8.

⁵¹¹ Reinaud, E., *Op. cit.*, p.225.

Le biographe de Jalabert, Emile Reinaud, n'évoque pourtant pas ces excursions de travail en commun avec Gérôme. Il situe le début de leur relation amicale plutôt au retour de Jalabert à Paris. Les raisons de cette omission restent mystérieuses. Gérôme et Jalabert ayant été des amis proches jusqu'à la fin de leur carrière, on ne trouve guère de raisons d'occulter les débuts de leur amitié à Rome.

⁵¹² Gérôme, J.-L., *Op. cit.*, 1874, p. 8.

Rompant définitivement avec la nonchalance des études d'atelier, Gérôme s'installe progressivement dans ce qui deviendra sa méthode : rigueur dans les études d'après nature, sévérité pour ses œuvres et assiduité quasi militaire au travail.

Il passe beaucoup de temps à travailler dans la campagne romaine, à s'essayer au genre du paysage et de la peinture animalière :

« Je me mis à faire des paysages, de l'architecture, des animaux, toujours en plein air ; et, après trois ou quatre mois de séjour, j'avais rétabli ma santé. Mon intelligence s'était développée à la vue des belles choses et surtout en contemplant et en serrant au plus près la belle nature qui, dans les Etats romains, ne laisse rien à désirer, ni comme forme, ni comme couleur, ni comme poésie. Je passai une année entière en Italie, j'y fis des voyages à pied, sac au dos, et je revins rapportant une série d'études, mais, ce qui est mieux, avec le cerveau élargi.⁵¹³ »

Contrairement à bon nombre de jeunes artistes attirés par Rome, Gérôme visite peu les musées et ne semble pas vraiment copier les maîtres, comme ses camarades de la Villa Médicis. Son expérience du travail en plein air, la découverte du pays semblent le débarrasser d'une vision artistique étriquée, qu'il impute vraisemblablement à une étude trop répétitive et trop étroite des modèles antiques et classiques. Il ne se sent d'ailleurs que peu d'accointance avec les maîtres italiens qu'il considère comme des « outranciers⁵¹⁴ ». Cette aversion pour l'art italien perdurera tout au long de sa carrière. Le caractère méticuleux, réaliste et lissé de ses œuvres, tout comme son goût pour la couleur locale, le pittoresque et la scène de genre, le situent davantage dans la lignée des Hollandais.

Toutefois, lors d'une visite au musée de Naples, la vue d'un casque de gladiateur lui révèle des possibilités artistiques inédites :

« Voilà qui m'ouvre un horizon immense !... Comment ! tous les peintres, tous les sculpteurs sont venus ici, ont vu cela, et pas un n'a songé à refaire un gladiateur.⁵¹⁵ »

L'idée de reconstituer, d'après les sources archéologiques, l'image et la vie des gladiateurs, et plus généralement des anciens Romains, est sûrement en grande partie à l'origine du caractère archéologique de la peinture néo-grecque – Gérôme faisant certainement part de

⁵¹³ Masson, F., *Op.cit.*, 1904, p. 23.

⁵¹⁴ Propos de Dagnan-Bouveret sur Gérôme cité dans Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 63.

⁵¹⁵ Propos recueillis lors d'une conversation entre Gérôme et Castaigne, cités dans Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p.65.

ses découvertes à ses camarades d'atelier dès son retour d'Italie. Cela le mènera, à partir du milieu des années 1850, à la création du genre de la "peinture archéologique", principalement centré sur la reconstitution des mœurs de la Rome antique.

Cette idée de reconstitution archéologique de l'Antiquité n'était pas uniquement motivée par sa passion précoce pour le *biblot* et l'anecdote ; il s'agissait sans doute pour le jeune artiste, ambitieux et déterminé, d'un moyen efficace de se faire un nom grâce à cette proposition artistique nouvelle.

Une fièvre typhoïde le contraint bientôt à abrégé son voyage. Soigné par sa mère accourue à Rome, puis rapatrié sur Vesoul, il se remet doucement de sa maladie.

L'automne suivant, après un an d'absence, il est de retour à Paris pour terminer ses études. L'engouement de ses parents pour prolonger son séjour en Italie s'étant tari avec sa maladie, il lui faut gagner le Prix de Rome pour y retourner. Il s'inscrit chez Gleyre dans ce dessein, pour parfaire son dessin qu'il juge encore trop insuffisant pour le concours.

Bien que ce voyage apparaisse comme un moment important de la formation de l'artiste, les biographes de Gérôme, tout comme l'artiste lui-même, restent assez évasifs sur ce séjour à Rome. Lors du colloque consacré à Gérôme au Musée d'Orsay en décembre 2010, Olivier Bonfait⁵¹⁶ analyse le séjour à Rome de Gérôme comme l'histoire d'un refoulement artistique. Certains faits peuvent en effet être interprétés comme des actes manqués : son échec patent au Prix de Rome en 1846, pourtant nécessaire à un nouveau séjour dans la Ville éternelle, et assez incompréhensible au regard de la qualité artistique du *Combat de coqs* ; la perte d'un cahier de dessins réalisés à Rome ; ou la présence dans le corpus de Gérôme de quelques œuvres datées et situées à Rome⁵¹⁷, alors qu'elles n'ont pas été réalisées sur place. Au contraire, Gérôme utilise peu ses souvenirs italiens à son retour : le thème pittoresque des *Pifferari* apparaît seulement à partir de 1855 ; et le seul tableau se rapportant directement à son séjour en Italie est présenté au Salon en 1849 sous le titre : *Deux paysannes italiennes et un enfant*⁵¹⁸ (fig.36). L'œuvre se situe dans la lignée des sujets folkloriques sur les costumes

⁵¹⁶ Bonfait, O., « Brigands, pifferari et paysannes: la représentation du peuple romain par les artistes français dans les années 1840 », Colloque *Regarder Gérôme*, 10-11 décembre 2010, communication inédite.

⁵¹⁷ Olivier Bonfait cite un *Autoportrait* daté « Rome 1845 » dont l'attribution reste douteuse au regard de la médiocrité de la facture (Ackerman, G.M., *Op.cit.*, 2000, cat.11, p.212), le dessin d'une fontaine, *Rome, via della Stamperia*, conservé au Musée des Beaux-arts de Nancy (1850, crayon graphite, Musée des Beaux-arts de Nancy, inv. TH.99.15.4295. Harent, S., *Dessins de Jean-Léon Gérôme*, cat. expo., Musée des Beaux-arts de Nancy, Paris, Somogy, 2009, cat.4, p.38-39) et un tableau de 1852 représentant une fontaine antique conservé en collection privée (Ackerman, G.M., *Op.cit.*, 2000, cat.46, p.224).

⁵¹⁸ HsT, 1849, 88,3 x 67,0 cm. Tableau signalé comme perdu dans le catalogue raisonné d'Ackerman (Ackerman, G.M., *Op.cit.*, 2000, cat.32, p.218) ; en réalité conservé en collection particulière américaine jusqu'en 2007 puis

italiens, traités par des artistes comme Jean-Victor Schnetz, Léopold Robert et François-Joseph Navez. La pose hiératique des figures qui leur confère une certaine monumentalité, la facture très lisse et l'harmonie des couleurs vives des costumes inscrivent le tableau dans la tradition académique et l'éloignent de la transcription picturale d'un véritable souvenir de son séjour en Italie. Pourquoi situer la réalisation de certaines œuvres à Rome et, dans le même temps, ne pas exploiter les études réalisées lors du séjour ? Gérôme semble osciller entre la tentation d'oublier son séjour romain et celle de rendre ce séjour plus long qu'il ne fut en réalité comme pour lui donner une plus grande importance. Doit-on y voir un lien avec les relations ambiguës qu'il entretient avec Jalabert et Delaroche durant cette période ? Jalabert accapare l'attention de Delaroche ; ce dernier encourage son élève à entreprendre un grand tableau historique, à la manière d'un envoi de Rome, pour le Salon : *Virgile, Marius et Mécène* qui sera présenté en 1847, en même temps que *Le Combat de coqs*, mais dans la prestigieuse catégorie des peintures d'histoire. Y a-t-il eu une rivalité entre Jalabert et Gérôme durant cette année 1843 pour attirer l'attention de Delaroche et avoir l'exclusivité de la relation avec le maître admiré ? Il est significatif que Jalabert ne signale pas une fois la présence de Gérôme dans sa correspondance, et, en retour, il est tout aussi significatif de noter que la correspondance de Gérôme ne détaille guère ses liens avec son maître durant ce voyage. Gérôme semble avoir souffert de la relation particulière de Delaroche avec Jalabert ; il avait fondé beaucoup d'espoir sur ce séjour aux côtés de son maître et s'est senti délaissé lors de ses études romaines.

Le séjour romain de Gérôme reste une zone floue, même s'il anticipe certains fonctionnements du futur phalanstère néo-grec et demeure fondamental pour l'éveil artistique du jeune artiste au pittoresque des mœurs italiennes et à l'histoire archéologique de l'Antiquité romaine. Le voyage en groupe, les séances de travail collectif, l'autonomie dans son travail entrent dans le phénomène de la sociabilité artistique et seront reprises dans l'organisation phalanstérienne des néo-grecs. De même, le traitement irrévérencieux de la tradition artistique académique et le goût pour le pittoresque, la couleur locale, la reconstitution archéologique des œuvres néo-grecques ne sont pas étrangers au choc de ce voyage d'études de Gérôme.

2.1.3. La reprise de l'atelier par Charles Gleyre

- Une nouvelle orientation pédagogique

En acceptant de prendre la suite de l'atelier de Delaroche, Gleyre s'impose la lourde responsabilité de succéder à l'atelier le plus en vue de la Monarchie de Juillet. Malgré son inexpérience en matière de pédagogie (Gleyre n'avait jamais manifesté le souhait d'ouvrir un atelier), il se révèle un très bon professeur et enseigne les rudiments de l'art pendant un quart de siècle à près de cinq cents étudiants venus des quatre coins de l'Europe et des Etats-Unis. Son atelier est réputé pour la préparation du Prix de Rome, alors que Gleyre, par son statut d'étranger, s'est trouvé, dans sa jeunesse, exclu du système de récompenses de l'Ecole des Beaux-arts. De plus, son tempérament indépendant et solitaire ne l'engage ni à nouer des relations étroites avec le milieu académique, ni à s'inféoder à une quelconque doctrine esthétique.

Dans les années 1850, son atelier devient le plus attractif de Paris car Gleyre a la réputation d'être un enseignant très libéral et de s'occuper personnellement de chacun de ses élèves sans chercher à imposer sa manière :

« L'enseignement de Gleyre était très large. Bien loin d'absorber, de tirer à lui, de dire : Faites comme moi ou vous ferez mal, son premier soin était de chercher à discerner les facultés spéciales de l'élève, afin de le pousser dans sa propre voie. Aussi, parmi les cinq ou six cents artistes qui ont passé dans son atelier, rencontre-t-on presque autant de sculpteurs, de paysagistes, de peintres de genre que de peintres d'histoire.⁵¹⁹ »

Son atelier présente un autre attrait, plus pragmatique : les cours y sont presque gratuits. À la différence des autres ateliers qui rapportent à leurs propriétaires des revenus non négligeables, Gleyre refuse de se faire rémunérer pour les heures de cours qu'il dispense. Il disait avoir lui-même trop souffert dans sa jeunesse des privations entraînées par l'obligation de payer chaque mois les cours à l'atelier de Hersent⁵²⁰. Il est si peu concerné par les affaires pécuniaires qu'il charge souvent le massier, non seulement de récolter auprès de ses camarades l'argent nécessaire à la location de l'atelier et à la rétribution des modèles, mais de

⁵¹⁹ Clément, C., *Op.cit.*, 1878, p.171-172.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 72.

s'occuper de la gestion de l'atelier et des cours d'académie. Il lui arrive également d'avancer l'argent nécessaire aux élèves les plus nécessiteux. Hoffmann rapporte dans sa biographie d'Hamon qu'en 1846, alors que ce dernier n'a jamais été aussi pauvre et ne peut plus payer sa cotisation :

« [Gleyre] le faisait venir, quand même, pour travailler avec lui : puis, quand Hamon était là, il le laissait étudier tout seul le modèle vivant, que Gleyre payait, montrant toujours dans ces circonstances une exquise délicatesse, qui faisait que Hamon ne pouvait en être humilié.⁵²¹ »

Pendant près de trente ans, l'atelier de Gleyre fut un des plus performants pour débiter une carrière, tout en étant un des derniers à maintenir un enseignement basé sur la tradition.

L'organisation du travail à l'atelier est sensiblement le même que dans les autres ateliers de la capitale, à l'exception du paiement des charges de l'atelier et de l'attitude peu conventionnelle de Gleyre puisque ce dernier se considère davantage comme un élément du groupe que comme un maître, même si ses élèves l'appellent *patron*. Il conçoit son travail d'enseignant en accord avec son républicanisme : ni rémunération, ni protocole, ni favoritisme.

Les élèves arrivent tôt le matin pour dessiner avec la meilleure lumière ; après déjeuner, la plupart des étudiants pratiquent la copie au Louvre. En fin de journée, certains reviennent à l'atelier reprendre leurs études du matin, tandis que d'autres prennent des cours à l'Ecole de médecine. Cette organisation se répète six jours par semaine⁵²². Gleyre vient deux fois par semaine à l'atelier, le plus souvent le lundi et le jeudi, mais sans s'annoncer. À la différence de Delaroche, il corrige individuellement ses élèves, à voix basse, à la fois pour ne pas perturber le travail des autres et pour ne pas mettre un élève en difficulté dans la gêne :

« Il entrait à l'atelier doucement, et commençait à faire la tournée en s'arrêtant auprès de chaque élève. Il s'adressait à celui-là seulement qu'il corrigeait et parlait bas, si bas que le voisin entendait à peine ce qu'il disait. Jamais il ne faisait de discours général comme Paul Delaroche, qui à l'Ecole des Beaux-arts se plantait là et parlait tellement haut qu'on comprenait bien ses paroles dans les deux salles. Il s'en allait de même bien tranquillement après avoir allumé sa cigarette.⁵²³ »

Son jugement, certes sévère, est considéré comme juste : il récompense l'assiduité au travail des plus méritants, même si le résultat n'est pas toujours à la hauteur de ses espérances de

⁵²¹ Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. 49-50.

⁵²² Hauptman, W., *Op. cit.*, 1986, vol. I, p. 331-334.

⁵²³ Propos d'Albert Anker, un élève suisse de Gleyre, rapportés par Clément (Clément, C., *Op.cit.*, 1878, p.174).

maître.

En dépit de sa misanthropie, Gleyre fut un maître aimé de ses élèves, même des plus éloignés de son esthétique comme Monet et ses condisciples impressionnistes, pour son respect de l'individualité de chaque élève, son souci d'équité, la discrétion de ses conseils et corrections⁵²⁴.

La reprise de l'atelier de Delaroche par Gleyre n'entraîne pas de bouleversement radical de la pédagogie. Son enseignement respecte assez scrupuleusement la doctrine académique – primauté du nu, long apprentissage du dessin et de l'esquisse – mais il aboutit à des résultats moins monotones et moins impersonnels car il est plus libéral, fondé sur le respect du tempérament de chaque élève et sur l'étude de la Nature – paysage et modèle vivant – et de l'art grec davantage que sur la copie d'après les maîtres⁵²⁵ et les réinterprétations néoclassiques de l'Antiquité. Au lieu de partir de l'étude de la tradition pour aller vers la nature, il recommande le chemin inverse pour que l'élève soit en capacité de véritablement comprendre l'esprit de l'art antique ; d'où l'importance du modèle vivant dans son enseignement⁵²⁶, étudié, non de manière généraliste et abstraite comme une leçon d'anatomie, mais au contraire pour l'individualité physique et psychologique de chaque modèle. L'enseignement de Gleyre s'oppose sur ce point à celui d'Ingres : chez Gleyre, la nature est représentée idéalement, mais sans nier les particularismes physiques et psychologiques du modèle ; au contraire, Ingres plie la nature à sa conception particulière de la beauté, réfutant les caractères propres du modèle. L'enseignement de Gleyre s'adapte à tous les tempéraments artistiques ; et son relativisme lui évite de tomber dans l'écueil du système. L'esthétique d'Ingres fondé sur la conception particulière de l'Idéal du peintre est difficile à intégrer pour des artistes au tempérament grégaire et sans réelle force ; il broie leur faible individualité. Nombreux sont les élèves du maître de Montauban à s'être enfermés dans ce système artistique, rendu plus prégnant encore par l'immense aura d'Ingres, son tempérament passionné et ses méthodes pédagogiques répétitives et austères⁵²⁷. Sa propre expérience étant sa certitude, il engage ses élèves à l'imiter en toutes choses, répétant l'enseignement qu'il a lui-même reçu de David.

L'enseignement de Gleyre offre au contraire à l'élève les clefs du savoir artistique, sans lui ôter sa liberté de création.

Le fondement de l'enseignement de Gleyre est l'attention portée au travail préparatoire de composition⁵²⁸. Pour aguerrir le tempérament artistique de chaque élève, il encourage le

⁵²⁴ Hauptman, W., *Op. cit.*, 1985, p. 79-119.

⁵²⁵ Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. 49-50.

⁵²⁶ Hauptman, W., *Op. cit.*, 1986, vol. I, p. 332.

⁵²⁷ Vigne, G., « Théorie, pratique et "petites phrases" dans l'atelier », *op.cit.*, 1999, p.33-36.

⁵²⁸ Boime, A., *Op. cit.*, 1986, p.60.

travail de mémoire pour fortifier les capacités d'imagination et limiter les tentations de l'imitation. À la différence de Delaroche, il est plus sensible à la sincérité de l'expression des sentiments qu'à l'arrangement scénique d'un sujet. Tout sujet lui semble bon à peindre, du moment que l'on respecte l'Idéal et que l'on se montre sincère envers la nature :

« Il semblait que le choix du sujet lui fût indifférent ; les choses les plus banales lui allaient aussi bien que les classiques. Lui si heureux, si poète dans l'invention des sujets, disait : "Tout est matière à tableau, seulement il faut savoir rendre." Il semblait même avoir une sorte de prédilection pour les paysages, les fleurs et les animaux. Ses observations sur la composition portaient bien moins sur l'arrangement pittoresque que sur le geste vrai du sentiment à exprimer.⁵²⁹ »

Ses propres œuvres se caractérisent par un nombre réduit de personnages et par des compositions assez statiques, dénuées d'effets scéniques, et parfois sans motif narratif. Nombre de ses œuvres ne mettent en scène qu'un ou deux protagonistes comme *La Nymphe Echo* (fig.37), *La Jeune fille au chevreau*⁵³⁰ ou encore *Sapho* (fig.38). *La Danse des Bacchantes* (fig.20) qu'il présente au Salon de 1849 est plus « méditative », selon l'expression de Bernard Vouilloux⁵³¹, que frénétique ; la torpeur que l'on devine sur les visages féminins évoque davantage la lassitude que l'extase et la jouissance. Théophile Gautier, dans sa critique de l'œuvre, ne s'y trompe pas lorsqu'il juge le tempérament de Gleyre inapte à traiter ce type de sujet qui nécessite de la fougue et du mouvement pour éveiller les sens du spectateur :

« Ces *Bacchantes*, malgré le titre du tableau, ne dansent pas. Elles sont suspendues et figées dans des attitudes chorégraphiques ; elles n'ont pas ce je ne sais quoi de souple, d'onduleux, de tremblant dans le contour qui simule le mouvement pour les arts immobiles, leur sein ne halète pas, la sueur ne rend pas leurs tempes moites, leurs yeux ne sont pas illuminées par la vague lueur d'ivresse ; on sent qu'elles n'ont bu qu'un vin philosophique. [...] Contrairement à la recommandation du poète, M. Gleyre a bu de l'eau "quand il voit les Ménades".⁵³² »

Les œuvres de Gleyre sont généralement peu narratives ; et même lorsqu'il entreprend un sujet historique, son traitement rend le contenu difficile à interpréter. Certaines œuvres comme *Le Déluge* (fig.39) ou *Les Romains passant sous le joug* (fig.40) restent mystérieuses ; leur iconographie résiste à l'interprétation.

⁵²⁹ Propos d'Albert Anker, un élève suisse de Gleyre, rapportés par Clément (Clément, C., *Op.cit.*, 1878, p.176).

⁵³⁰ HsT, vers 1858, 36,9 x 25,9 cm, Suisse, collection particulière.

⁵³¹ Vouilloux, B., « Une bacchanale méditative », Lepdor, C. (sd), *Op.cit.*, 2006, p.151.

⁵³² Gautier, T., « Salon de 1849 », *La Presse*, 3 août 1849.

L'importance du travail de recherche sur la composition est manifeste dans ses recommandations sur la réalisation d'études et esquisses préparatoires, de détails mais aussi d'ensemble pour tester l'effet général d'une scène et vérifier la justesse des proportions. Les devoirs de composition sont travaillés sur deux semaines pour laisser du temps à la maturation du sujet ; et les élèves sont invités à en ajuster le propos si celui-ci n'est pas en accord avec leur tempéraments⁵³³.

Comme chez Ingres⁵³⁴, mais avec toutefois moins de réticences, le passage à la peinture intervient après un long apprentissage du dessin. Lorsque Gleyre sent son élève suffisamment aguerri pour tenir des pinceaux, il lui donne l'autorisation de travailler sa technique picturale. Pour lui, la couleur doit porter le dessin et non servir à en dissimuler les éventuelles faiblesses, d'où l'importance de l'esquisse peinte dans l'élaboration finale de l'œuvre pour fixer les grandes masses colorées sur la composition et éviter de se laisser emporter par l'acte de peindre :

« Il aimait à ce qu'on dessinât longtemps et à ce qu'on ne se mît à peindre que tard, persuadé que c'est le dessin qui est la base de tout art. La plupart des élèves s'impatientaient de dessiner et se mettaient à peindre avant qu'il les y eût engagés. Il arrivait parfois qu'il les renvoyait au tortillon. Il voulait voir les dessins blonds, la lumière bien blanche, le noir employé très sobrement. C'est le chic qui était son grand ennemi. Il fallait étudier le modèle simplement, consciencieusement. Souvent les élèves étaient étonnés et ravis de quelque dessin qui avait de la tournure et de l'entrain, mais rarement il en était content lui-même. Les qualités d'un autre ordre le charmaient ; il fallait rendre le modèle simplement, exactement, et surtout pas d'interprétation abracadabrante. Il n'aimait pas la touche. Il disait que la touche était venue après l'époque classique, que c'était une préoccupation de la manière de poser la couleur sur la toile où l'adresse du peintre peut se montrer au détriment de la chose rendue, que le modelé des Maîtres procède par teintes fondues comme dans la nature.⁵³⁵ »

Chez Gleyre, la condamnation de la touche renvoie à celle des coloristes, Rubens, les Flamands et les romantiques, pour leur usage excessif et antinaturel de la couleur. Cette conception est à l'époque partagée par nombre d'artistes classiques ou du *juste-milieu*. Delaroche, Gleyre et Ingres imposent – plus ou moins fortement – l'étude de l'Antique, le culte de Phidias et de Raphaël à leurs élèves, pour les prémunir contre une esthétique coloriste qu'ils jugent

⁵³³ Hauptman, W., *Op. cit.*, 1986, vol. I, p. 335.

⁵³⁴ Vigne, G., *Op.cit.*, 1999, p.34.

⁵³⁵ Propos d'Albert Anker rapportés par Clément (Clément, C., *Op.cit.*, 1878, p.175).

outrancière et maniérée, même si aucun de ces trois maîtres ne condamne explicitement ses contemporains romantiques dans ses propos ou écrits. Pourtant, là où Ingres fut un “champion de Raphaël”, étiquette dont il usa jusqu’à la caricature, Delaroche et Gleyre se montrent plus modérés dans leur méfiance envers des références artistiques en opposition à leur propre manière. Si Delaroche tendit à inculquer à ses élèves une facture d’un fini quasi clinique, l’enseignement de Gleyre se fit moins directif et plus ouvert sur des pratiques antagonistes à sa propre manière, en particulier auprès des élèves paysagistes.

Toujours est-il que la méthode pédagogique de Gleyre explique la qualité de sa préparation au Prix de Rome qui impose une adéquation entre l’esquisse peinte et l’œuvre finale, ainsi qu’une parfaite maîtrise du modelé et un usage parcimonieux de la couleur. Par la rigueur intellectuelle du travail de conception et l’apprentissage très encadré du dessin et de la peinture qu’il impose à ses élèves, Gleyre leur inculque des méthodes de travail leur permettant de tirer le meilleur parti des contraintes de sujet, de références et de temps du concours du Prix de Rome. L’invention de Gleyre n’est pas dans la fantaisie, mais dans l’interprétation originale et sérieuse du sujet. Se tenant à également distance de la nature et des modèles classiques, il idéalise la nature en respectant ses particularismes. Le résultat évite à la fois l’écueil du catalogue de références artistiques que l’on rencontre dans un certain nombre de tableaux du Prix de Rome, et celui de l’originalité stylistique irréfléchie et immature. Le travail de l’anatomie est précis, sans tomber dans l’exactitude scientifique et triviale ; l’expression des passions se veut individualisée mais idéalisée ; et le travail de composition se concentre sur les aspects essentiels du sujet pour éviter de se perdre dans un décorum et des détails superflus.

Gleyre apporte un soin tout particulier au travail de la couleur qui doit avant tout soutenir le dessin et le dessein de l’œuvre. Il incite ses élèves à prendre leur temps dans la réalisation de leurs peintures, en préparant leur palette avant chaque étape de réalisation pour éviter de se laisser aller à l’effet et au chic :

« Il recommandait de faire des tons d’avance sur la palette ; on mêlait les couleurs, on faisait des paquets de couleur de chair et on s’en servait comme on se serait servi d’un ton ambre monochrome. Ceci avait pour but de séparer les difficultés. La question de la couleur devait être plus ou moins résolue par ces préparations préalables et l’attention pouvait se porter plus directement sur le modelé et sur le dessin. Il prenait rarement les pinceaux en main, seulement dans le cas où un élève partait d’un ton de lumière faux, boueux ou par trop terne ; il faisait alors un ton propre et le mettait sur la toile. Les élèves dont la préoccupation se portait trop sur la couleur à l’exclusion du dessin l’irritaient : “Cette satanée couleur, dit-il un jour, va vous tourner la tête”. Parfois il disait des choses qui ressemblaient à des

hérésies ; on se les répétait, car on savait bien que c'étaient des hyperboles. Ainsi un jour il dit : "Le noir d'ivoire est la base des tons".⁵³⁶ »

Paradoxalement, en dépit de sa méfiance envers une facture enlevée et de son propre travail de coloris en demi-tons, il engage ses élèves à étudier la couleur en copiant les grands coloristes au Louvre, certes avec parcimonie et retenue. Il les encourage également à travailler en plein-air pour se familiariser avec l'étude de la lumière et pour éclaircir leur palette, alors que sa pratique est très éloignée du paysage qu'il considère pourtant comme important, encourageant les élèves désireux de s'adonner à ce genre⁵³⁷.

L'apparente contradiction entre les différents propos de Gleyre s'explique, à la fois, par le manque de précision des souvenirs rapportés par les différents élèves du maître (période souvent remémorée, des années après la fin de leurs études, avec nostalgie), mais également, simplement, par l'écart assez systématique chez tous les enseignants (on retrouve le même type de contradiction dans la pédagogie d'Ingres) entre la théorie générale dans laquelle il positionne leur art (respect des règles académiques, primauté du dessin, références orthodoxes) et les recettes d'apprentissage du métier (maniement du pinceau, utilisation de la couleur et étude de manières différentes pour mieux comprendre la structure d'une œuvre achevée).

Alors que son enseignement fait de lui un excellent préparateur pour le Grand Prix, il semble ne pas vraiment considérer cette distinction comme une étape obligatoire dans la carrière d'un artiste. On peut expliquer ce paradoxe par son parcours personnel. Il ne put suivre le cursus de l'École des Beaux-arts en raison de sa nationalité suisse. Il revint de son voyage en Orient en proie à de vifs tourments physiques et psychologiques qui entamèrent durablement ses capacités de travail et l'insolèrent des postes et décorations officielles, qu'il aurait de toutes manières probablement déclinées par incompatibilité politique avec ses convictions républicaines. D'autre part, ses aspirations artistiques, proches de l'école lyonnaise⁵³⁸, le portent assez peu vers les grandes compositions historiques ; il préfère travailler sur des allégories personnelles, des anecdotes historiques ou mythologiques peu connues, des sujets orientalistes et des thèmes anacréontiques. Considérant que tout sujet est susceptible d'être peint dès lors que l'on respecte les règles du Beau, il se montre peu sensible à la hiérarchie des genres et au respect de la doctrine académique.

Sa relative misanthropie, sa farouche indépendance artistique et son républicanisme affiché

⁵³⁶ *Ibid.*, p.176.

⁵³⁷ Boime, A., *Op. cit.*, 1986, p.59.

⁵³⁸ Son premier maître fut François Fleury Richard, un des chefs aux côtés de Révoil de ce que les critiques appelaient « l'école lyonnaise » dans les années 1820. À la même époque, il fréquentait aussi l'atelier de Jean-Claude Bonnefond, un autre « lyonnais » (Hauptman, W., *Op. cit.*, 1986, vol. I, p. 40-41).

l'excluaient du circuit des commandes officielles. Mais il semble ne pas en avoir trop souffert. Au contraire, les mauvaises expériences, comme celle du Château de Dampierre, ne pouvaient que le convaincre de l'inadéquation d'une telle démarche avec son tempérament artistique.

- ***“L’Ecole du calque” : à propos des textes critiques de Champfleury sur la formation des néo-grecs.***

Après le succès d’estime du *Combat de coqs* de Gérôme, l’esthétique des néo-grecs suscite l’inquiétude de certains salonniers. Dès 1848, le débat critique autour de *l’Anacréon, Bacchus et l’Amour* de Gérôme est houleux ; et les critiques s’interrogent sur les buts recherchés par le jeune artiste et ses condisciples.

Champfleury est parmi les auteurs les plus féroces. En trois textes⁵³⁹, il dresse de leur groupe un portrait peu flatteur. La vision du critique, bien que caricaturale, offre un angle d’approche intéressant pour interroger le contenu artistique et méthodologique de la formation des néo-grecs.

Le premier article, qui résume les éléments développés dans les deux autres, s’intitule *l’École du Calque*. Cette appellation négative fait référence à leurs prétendues méthodes de travail :

« Quand ces jeunes citoyens commencèrent à étudier la peinture, ils allèrent chez M. Gleyre qui leur dit : “Jeunes élèves, fermez les yeux devant les barbaries de l’école espagnole, n’arrêtez jamais vos regards sur l’impudique Rubens ; au contraire, étudiez les vases étrusques, rien que l’étrusque. Là est la beauté, là est le beau. Pensez bien à cette parole : vous ne ferez de peinture qu’au moyen de l’étrusque.”

L’école Gérôme passa un an dans les galeries du Louvre, à regarder les vases étrusques ; les contemplations agissaient sur leur tempérament et les rendaient d’une maigreur idéale. Le soir, le citoyen Picou chantait à l’atelier des mélodies qu’il avait déchiffrées sur un manuscrit étrusque ; et le chef de l’école, le citoyen Gérôme, fondait en larmes, et disait à ses petits amis : « Sommes-nous étrusques ? Le sommes-nous ! »

M. Ingres entendit parler des bons enseignements que M. Gleyre avait prodigués à ses élèves : il alla rue de Fleurus.

“Chers disciples, dit-il, vous êtes dans une bonne voie ; montrez-moi vos peintures.”

L’école Gérôme avoua que le pinceau ni la palette n’avaient sali les mains de ses adeptes, et qu’ils se contentaient d’admirer les vases étrusques.

“Cela ne suffit pas, dit M. Ingres ; je vais vous donner quelques préceptes qu’il faut mettre immédiatement à exécution... Tous les matins, vous sacrifierez à votre

⁵³⁹ Champfleury, « Revue des arts et des ateliers : L’Ecole du calque. Le *Combat de coqs*. Salon de 1849 », *Œuvres posthumes. Salons de 1846 à 1851*, Paris, 1894, p. 93-96, 101-105 et 153-157.

ressemblance sur les autels de l'illusion ; ensuite, vous calquerez des bas-reliefs du Panthéon. Vous déjeunerez et vous décalquerez encore des bas-reliefs du Panthéon.”

“Vive M. Ingres !” cria l'école Gérôme.

M. Ingres fondit en larmes et pressa sur son cœur toute l'école, comme un seul homme. [...]

Cette méthode les rendit plus étrusques que les vases de ce nom. Mais ces jeunes peintres devinrent cruels ; ne pouvant trouver de modèle d'un style assez pur, ils s'attachèrent une jeune fille, modèle de profession, [...] et l'enfermèrent dans une petite chambre pour la faire maigrir.

Cette fille, qui ne mangeait que du pain et qui ne buvait que de l'eau (dans une amphore, il est vrai), arriva à un degré de santé fort peu satisfaisant, mais très étrusque.

Une des plus belles filles des ateliers de Paris, Pauline-de-la-rue-M.-le-Prince (on l'appelle ainsi), fut refusée par l'école Gérôme, quoiqu'elle possédât des jambes d'une pureté antique ; mais sa gorge avait trop de ressemblance avec celles qui s'étaient si impunément dans les tableaux de Jordaens : et le citoyen Gérôme ne pardonnera jamais à Jordaens sa grosse et belle peinture.

Aujourd'hui, l'école du calque est au comble de la joie ; la diligence de Lyon vient d'amener à Paris la sœur de M***, un modèle plus maigre que nature, un squelette ambulante. (31 mai 1848)⁵⁴⁰ »

Ce texte résume et caricature le comportement et les caractéristiques de l'esthétique des néo-grecs, mais également les travers pédagogiques de leurs professeurs.

Leur goût pour une peinture claire et linéaire, leur attachement au Beau idéal, leurs références antiques deviennent chez Champfleury un rejet de toute vie corporelle, de toute sensualité et de toute réalité : un art sans lien avec la nature. Leur vision de l'art n'est d'ailleurs dans un premier temps que contemplation, puis, lorsqu'ils passent à l'action, décalquage. Il n'y a là aucune invention : il n'y a que l'illusion de la représentation, la stérilité de la redondance et un métier laborieux.

Dans son texte volontairement drolatique Champfleury suggère un affaiblissement physique et psychologique engendré par les méthodes pédagogiques de Gleyre et d'Ingres. Les jeunes artistes se trouvent tirillés entre un maître mélancolique et faible, impuissant à s'imposer sur

⁵⁴⁰ Champfleury, *Œuvres posthumes. op. cit.*, p.93-96.

la scène artistique⁵⁴¹, et un autre autoritaire et castrateur envers sa progéniture artistique. La contemplation et le décalquage des exemples antiques les vident de leur substance corporelle : ils maigrissent, deviennent chauves, chantent des mélodies et pleurent d'impuissance devant l'exemple antique. Puis, lorsqu'ils ont atteint ce qui leur paraît être leur but, ils entreprennent de modeler la nature selon cet idéal mortifère.

On a donc, d'un côté, l'art barbare et impudique des coloristes, mais viril et ancré dans le réel ; de l'autre, le beau idéal et antique, un art sans contenu charnel et efféminé ; un art tellement éloigné de la vie qu'il en devient cruel envers les êtres pour atteindre un idéal impossible et stérile.

Champfleury associe les néo-grecs à Gleyre, leur second maître, mais aussi à Ingres, puisque *La Stratonice* apparaît pour les contemporains comme la matrice de ce renouveau d'Antiquité anacréontique dans la peinture de la fin des années 1840⁵⁴². La production des néo-grecs s'inscrit effectivement, à leurs débuts, dans la continuité classicisante et anti-académique d'Ingres. On y retrouve la même étrangeté : la primauté excessive de la ligne, la bizarrerie du coloris, l'anti-réalisme des figures, l'archaïsme des modes de composition, en frise et sans perspective, et l'absence de hiérarchie entre les éléments du tableau. Cet héritage ingresque va cristalliser à la fois les rejets et les adhésions des critiques à l'esthétique du groupe (en particulier pour la réception des œuvres de Gérôme), au moins durant leurs premières années d'existence.

Champfleury ridiculise les méthodes d'enseignement d'Ingres, réputé pour ses petites phrases directives et enthousiastes, souvent contradictoires ; mais aussi son paternalisme et sa propension au sentimentalisme qui impressionnaient durablement les esprits malléables de ses jeunes élèves⁵⁴³. Quant à Gleyre, il ne paraît être qu'un ersatz d'Ingres, prônant le même enseignement, mais sans la force de conviction et l'aura du maître de Montauban. Il n'est que le prophète de la nouvelle école, tandis qu'Ingres est son messie.

Le critique stigmatise également le caractère communautaire du groupe. À la fois "citoyens", "disciples" et "adeptes", les néo-grecs paraissent avoir créé une nouvelle secte mystico-socialiste, essayant de faire revivre un idéal antique primitiviste dans le contexte de la nouvelle république ; et ils sont loin d'être les seuls puisque les années 1840 virent fleurir nombre de groupuscules mystico-politiques, prêchant la bonne parole des utopies communautaires

⁵⁴¹ Sur le tempérament de Gleyre et son « impuissance » artistique, se reporter à l'ouvrage – au ton polémique – de Thévoz Michel, *L'Académisme et ses fantasmes, Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, éd. de Minuit, 1980 ; et à Gamboni Dario, « *Le Soir*, ou la vision retrouvée ? », dans C. Lepdor (dir), *Op.cit.*, p. 119-135.

⁵⁴² Sur ce sujet, se reporter supra : *Un contexte favorable à la réception des Néo-grecs : réaction classique et émergence du réalisme*.

⁵⁴³ Vigne, G., *Op. cit.*, 1999, p.36.

fouriéristes, saint-simoniennes ou humanitaristes⁵⁴⁴. Pourtant, aux yeux de Champfleury, l'esthétique néo-grecque n'a que peu de rapport avec les préceptes de l'"artiste-prophète" ou de l'"artiste-critique" mis en avant par le fouriérisme⁵⁴⁵ : occupés à leur apprentissage débilisant qui les mène vers un art stérile, ils sont dans la totale incapacité d'accomplir la mission sociale dévolue aux artistes. Le communautarisme mystique des néo-grecs n'est alors que délire nombriliste.

Dans le discours satirique de Champfleury, les néo-grecs sont les nouveaux Barbus de l'atelier de Gleyre. Leur esthétique, appliquée en système, est le résultat d'un enseignement pervers et stérile, sans rapport avec l'acte créateur. Leur communauté est présentée comme une secte de fanatiques reclus et obsédés par leur quête d'absolu.

Comportement sectaire et travail artistique insignifiant : aucune trace de folie et d'excès, au contraire, la compromission artistique de ces artistes, entre recyclage de formes décalquées et copie inintelligente de la nature triviale, est telle que leur peinture semble n'être qu'un *juste-milieu* rendu encore plus mesquin :

« L'école Gérôme est l'école du bon sens de la peinture. Pour entrer là-dedans, il n'y a besoin ni de se sentir des instincts de coloriste, ni des instincts de dessinateur ; il s'agit d'être *sage*. À l'âge de dix ans, un enfant *laborieux* fera aussi bien le tableau de M. Picou que celui de M. Gérôme [...].⁵⁴⁶ »

Sans invention, le système des néo-grecs est incapable de créer des œuvres dépassant le stade des productions scolaires, qui ne sont même pas celles de l'Ecole des Beaux-arts, mais simplement d'un cours de dessin pour enfants. À la naïveté, qualité tant vantée par les critiques en face du *Combat de coqs*, Champfleury substitue l'immaturation, et à la spontanéité, le labeur.

Par ailleurs, dans le texte de Champfleury, la position des néo-grecs apparaît pour le moins paradoxale : leur groupe est à la fois hissé au rang d'école, et dans le même temps, décrit comme des disciples d'Ingres, oscillant entre autonomie et reconnaissance de leur esthétique particulière et soumission aux préceptes d'un maître adulé sans jugement critique. Le terme d'école prend alors une connotation ironique : loin de signifier la création d'un groupe artistique cohérent et autonome, l'expression renvoie au champ de la scolarité, et de là à l'immaturation et à la dépendance artistiques des membres du groupe incapables de penser par

⁵⁴⁴ Sur ce vaste sujet, se reporter à : Bénichou, P., « De l'utopie à la démocratie humanitaire », *Le Temps des Prophètes*, Paris, Gallimard, 1992, p.749-802.

⁵⁴⁵ McWilliam, N., « La beauté du bonheur : art social et critique fouriériste », *Rêves de Bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1860)*, Dijon, Les Presses du Réel/ INHA, 2007, p.252-266.

⁵⁴⁶ Champfleury, « Le Combat de coqs », *Œuvres posthumes. op. cit.*, p.101.

eux-mêmes. Le qualificatif d'« École du calque » est une double négation de leur indépendance esthétique : ils ne sont que des zéloteurs du culte ingresque pour la renaissance d'une prétendue Antiquité archaïque.

Parallèlement à la dénomination d'« école du calque », Champfleury surnomme le groupe « école Gérôme », en raison de la personnalité charismatique de leur chef de file, devenu célèbre du jour au lendemain grâce à l'article élogieux de Théophile Gautier sur son *Combat de coqs* :

« L'affaire venait de ce que les jeunes rapins [...] étaient devenus tout d'un coup presque célèbre par hasard.

Le grand-maître s'appelait Gérôme.

Immédiatement marchait après lui le blond Picou.

Quant aux autres, ils n'avaient pas de nom et n'en aurons jamais : MM. Jobbé-Duval, Hamon, Isambert, de Lucy, Burthe, Labrador, etc. [...]

L'école de Gérôme n'eut pas longue vie ; dès l'an passé, le maître voyait son nom tomber comme une feuille d'automne. On essayait d'inventer M. Picou ; cette année, au Salon, M. Picou peut donner la main aux Jobbé-Duval et autres Isambert.

Tous se valent.⁵⁴⁷ »

Dans le texte de Champfleury, le changement d'appellation marque l'évolution de la petite école. A leurs débuts inféodés à Ingres, les artistes du groupe sont maintenant sous la direction de Gérôme, devenu lui-même maître, et présidant à la destinée de l'école qui porte son nom. Par son ironie, Champfleury cherche à minimiser le retentissement critique de la présentation du *Combat de coqs* au Salon de 1847, puis des débats autour de *l'Anacréon*, *Bacchus et l'Amour* en 1848 ; mais reconnaît en baptisant le groupe « école Gérôme » que ce dernier est un artiste qui commence à compter sur la scène artistique, et que son aura, son talent et son audace en font le chef de file naturel d'une chapelle artistique qui gagne des partisans et séduit de plus en plus d'artistes par son parfum de nouveauté.

En dépit de leurs succès au Salon et de l'élargissement progressif du groupe, le critique cherche à enterrer les néo-grecs dès 1849, en les comparant à l'épiphénomène de l'« école du bon sens »⁵⁴⁸ des auteurs François Ponsard et Emile Augier, dont les pièces à thèmes antiques

⁵⁴⁷ Champfleury, « L'école Gérôme », *Œuvres posthumes. op. cit.*, p.153.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.157 :

« L'école Gérôme a les mêmes principes que l'école du bon sens. L'école Gérôme a réalisé le *Serling good sens*, de MM. Ponsard, Barthet, Feuillet.

L'école Gérôme est sortie un jour de la gargotte Laffitte. Tout comme, l'école du bon sens était sortie un soir de la boutique de l'épicier Bocage.

ont connu quelques succès et suscité l'enthousiasme dans les années 1840, avant que le public ne se détourne tout aussi rapidement de leur production⁵⁴⁹.

La férocité du discours de Champfleury envers ce qu'il semble considérer comme une mode ridicule et sans intérêt dénote, à notre avis, une prise de conscience du risque de cette esthétique pour l'école réaliste défendue par le critique. Loin d'être anecdotiques, les discours élogieux de certains auteurs influents comme Gautier, Vignon, Delécluze et Peisse, affermissent la place du groupe sur la scène artistique contemporaine, qui devient le garant quelque peu paradoxal de l'idéalisme classique contre la vulgarité réaliste.

Le sobriquet d'*école Gérôme* ne pouvait d'ailleurs être plus juste, puisqu'au fil des Salons, Gérôme va s'imposer comme une personnalité incontournable : chef d'école, puis créateur des nouveaux genres picturaux de la peinture archéologique et de l'orientalisme ethnographique, avant de devenir, à partir de 1863, un professeur de renom, admiré par nombre de jeunes rapins.

Je plains les deux écoles, et s'il en était temps encore, je rappellerais ces jeunes gens à la pudeur. »

Dans le discours de Champfleury, l'association d'un mouvement et d'un lieu de sociabilité populaire est perçu négativement, alors que, paradoxalement, ce défenseur du réalisme ne pouvait nier que Courbet et ses compagnons étaient eux-mêmes associés à la brasserie Adler.

⁵⁴⁹ Cf. supra *Un contexte favorable à la réception des néo-grecs : réaction classique et émergence du réalisme*.

- ***Charles Gleyre, Gérôme et les néo-grecs : un renversement d'autorité au sein de l'atelier ?***

Lorsqu'en 1843 Gleyre ouvre son atelier rue d'Erfurth⁵⁵⁰, les anciens élèves de Delaroche, une vingtaine environ, constituent le premier noyau du nouveau groupe. Parmi eux, on trouve Hamon, Picou, Gobert, Aubert, Isambert, Jobbé-Duval, Schützenberger, Foulongue, auxquels s'ajoute bientôt Toulmouche tout juste arrivé de Nantes. Avec Gérôme et Gustave Boulanger, ces élèves constitueront plus tard, aux yeux des critiques, le noyau dur de l'école néo-grecque. Les années d'apprentissage chez Gleyre vont se révéler déterminantes pour la cohésion du groupe.

La vision de l'Antiquité développée par Gleyre dans sa peinture va avoir une profonde influence sur le développement du style et des thèmes néo-grecs, influence qui semble devenir réciproque à partir des années 1849-1850 au regard des œuvres réalisées par Gleyre.

Le Soir de Gleyre, élaboré à partir de ses souvenirs d'Égypte, est une œuvre au propos universel sur les regrets, la fuite de la jeunesse et des rêves, à l'atmosphère romantique et méditative, exotique et poétique. Dario Gamboni suggère de voir dans cette œuvre un hommage au *Rêve de Bonheur* de Prud'hon⁵⁵¹. On y retrouve la même composition en frise, centrée sur la barque perçue en contre-jour, la même mélancolie inquiète et l'idée de vision qui transforme les références allégoriques traditionnelles en fiction personnelle.

Les douze figures présentes dans la barque sont à la fois grecques, romaines et renaissantes, réalisant la synthèse éclectique propre à l'esthétique de Gleyre. Le caractère égyptien de la vision disparaît au profit d'une conception plus helléniste – donc plus universel – du sujet avec l'assimilation du personnage masculin du premier plan au poète thrace Thamyris, avec sa lyre rendue muette par les Muses qui lui retirèrent le don du chant. Figure de l'impuissance créatrice, le poète est probablement un autoportrait psychologique de Gleyre, paralysé par la fuite des illusions de sa jeunesse, d'où le surnom du tableau, rapidement rebaptisé *Les Illusions perdues* en référence au roman de Balzac paru la même année. Pourtant, l'identité du protagoniste masculin resta longtemps mystérieuse ; les contemporains du tableau le qualifiaient simplement de poète ou de penseur. La proposition d'identification au poète Thamyris a été faite par William Hauptman⁵⁵² ; cette hypothèse apparaît aujourd'hui comme une clef efficace pour décrypter l'œuvre.

⁵⁵⁰ William Hauptman signale que la location précise de l'atelier rue d'Erfurth n'est pas connue (Hauptman, W., *Op. cit.*, 1986, vol. I, p. 330).

⁵⁵¹ Gamboni, D., « *Le Soir*, 1843 », Lepdor, C. (sd), *Op.cit.*, 2006, p.122-123.

⁵⁵² Hauptman, W., *Op. cit.*, 1986, vol. I, p. 134.

L'identité des figures féminines reste pourtant obscure : sont-elles les muses, abandonnant le poète à son triste sort ? les allégories des illusions, mais lesquelles ? leurs attributs rendent leur identification difficile.

Certaines œuvres néo-grecques sont redevables de l'inventivité iconographique de Gleyre, en particulier celles d'Hamon et de Picou avec des tableaux comme *La Comédie humaine* (et *Triste Rivage* (Salon de 1873) d'Hamon (fig.41-42), *La Naissance de Pindare* de Picou (Salon de 1849) (fig.28). Elles s'inscrivent dans la lignée de l'œuvre de Gleyre, par leur atmosphère poétique, l'assimilation personnelle de la tradition iconographique et le choix de thèmes rarement exploités, rendant plus obscure la compréhension du sujet :

« C'est la composition de M. C.Gleyre, intitulée : *Le Soir*. Au jour douteux du crépuscule, on voit passer dans une barque un groupe d'hommes et de femmes qui, par leurs attributs, semblent figurer les différentes illusions dont l'homme se berce, tant qu'il conserve de la jeunesse, comme la poésie, les arts et les gloires de toutes espèces. Quoiqu'au fond ce tableau soit allégorique, l'artiste, avec un goût que l'on ne saurait trop louer, a éloigné de sa composition et de ses personnages tous ces détails énigmatiques qui rendent l'allégorie fatigante. C'est, avant tout, une réunion de personnages dont l'aspect noble et gracieux séduit, et qui attachent par la vérité et la profondeur de leur expression. Enfin l'œil commence par être attiré, et ce n'est que peu à peu que la pensée qui résulte de leur réunion vient s'emparer de l'esprit du spectateur, et mêler ce que l'on pense avec ce qu'on a éprouvé. Cette gracieuse composition de M. Gleyre dénote un travail épuré par l'étude et le goût, et soutenu par le naturel. Bien qu'aucun de ses personnages ne rappelle en particulier telle figure antique, on s'aperçoit que l'artiste aime et a étudié l'Antiquité.⁵⁵³ »

La position hybride du *Soir*, ni peinture d'histoire, ni peinture de genre, est un modèle qui sera par la suite exploité par les néo-grecs. Tout comme *Le Combat de coqs* de Gérôme, considéré comme historique pour son traitement du sujet, le tableau de Gleyre hésite entre le genre et le style et perturbe la hiérarchie des genres. Il est d'ailleurs significatif que Gleyre, comme Gérôme quatre ans plus tard, reçoive pour son tableau une médaille de seconde classe dans la catégorie du genre, et non de l'histoire.

Les productions ultérieures de Gleyre témoignent de son regard attentif sur les productions de ses élèves néo-grecs et des allers-retours entre leurs productions respectives. Dès 1849, sa *Danse des Bacchantes* (fig.20) reprend en thème principal le motif secondaire d'*Anacréon*,

⁵⁵³ Delécluze, E., « Salon de 1843 », *Journal des Débats*, 20 avril 1843.

Bacchus et l'Amour de Gérôme, présenté au Salon l'année précédente (fig.21).

Il termine en 1862 un tableau sur le thème d'*Hercule et Omphale* (fig.43), sujet mythologique assez rarement traité, alors que Gustave Boulanger vient de présenter au Salon de 1861 une œuvre sur le même thème, mais au traitement antagoniste (fig.44). Si le tableau de Boulanger flirte ouvertement avec le grotesque et la caricature, celui de Gleyre est au contraire empreint d'une retenue qui dissimule sous une apparente sérénité l'humiliation du héros et la violence sadique de la passion amoureuse de la reine de Lydie. Toutefois, il a donné à son Hercule la même physionomie d'athlète de foire⁵⁵⁴ que son ancien élève. Gleyre ayant commencé à travailler sur son tableau avant 1859⁵⁵⁵, on peut imaginer une émulation entre les deux artistes sur ce sujet délicat à traiter.

Dans les années 1855-1870, Gleyre traite des sujets mythologiques ou antiques dans une veine stylistique proche des néo-grecs. On peut, entre autres, citer *l'Amour et les Parques* (fig.45), tableau resté inachevé à la mort de l'artiste, dont l'étrange sujet est traité avec une légèreté sans doute redevable aux œuvres de ses anciens élèves. Il en va de même de *Daphnis et Chloé* (fig.46), sujet régulièrement traité par les néo-grecs⁵⁵⁶ ; du *Bain* (fig.47), tableau gracieux et sentimental, proche des premières œuvres néo-grecques de Toulmouche tel *Un Baiser !* (fig.48) ; et surtout son tableau baptisé *Le Coucher de Sapho*⁵⁵⁷ par les contemporains (fig.38). Dans cette œuvre, Gleyre a placé un nu féminin – dans l'attitude de la *Vénus Callipyge* du musée de Naples qu'il avait copié au crayon en 1832-1833⁵⁵⁸ – dans un décor pompéien, aux nombreux détails architecturaux et décoratifs. A-t-il voulu se mesurer à l'art de la reconstitution de Gérôme, en offrant une alternative méditative et poétique à la manie du bibelot de son ancien élève ? L'intimité de la scène et la sensualité du corps de la jeune femme s'opposent à la scène voyeuriste et au corps de cire de la Nyssia du *Roi Candaule* exposé au Salon de 1859 par Gérôme⁵⁵⁹ (fig.49).

Les relations iconographiques et stylistiques entre les œuvres de Gleyre et celles des néo-grecs sont à analyser au regard des liens entre le maître et ses anciens élèves.

Pour Hamon et Picou, Gleyre paraît avoir été une figure paternelle dont l'autorité et le prestige ne diminuent pas au fur et à mesure de leurs carrières respectives. Pour Hamon, Gleyre est

⁵⁵⁴ Physionomie assez caractéristique, déjà usitée par Gustave Boulanger, pour la figure de son Ulysse dans son tableau du Prix de Rome de 1849.

⁵⁵⁵ Hauptman, W., *Op. cit.*, 1986, vol. I, p. 258-263.

⁵⁵⁶ Hamon, *Daphnis et Chloé*, Salon de 1847

Gérôme, *Idylle*, huile sur toile, Salon de 1853

Amaury-Duval, *Daphnis et Chloé*, Salon de 1865, Saint-Etienne, Musée d'art moderne

⁵⁵⁷ Cf. **note 325**.

⁵⁵⁸ Ducrey, G., « Sapho, 1867 », Lepdor, C. (sd), *Op.cit.*, 2006, p.224.

⁵⁵⁹ Pour une analyse du *Roi Candaule* de Gérôme, se reporter partie infra Jean-Léon Gérôme, *l'Antiquité dévoyée ?*

plus qu'un professeur, il est avant tout un ami et un confident qui lui donne une ardeur nouvelle au travail et lui fait accomplir des progrès spectaculaires. Il s'installera plus tard près de l'atelier de son maître, rue de l'Ouest⁵⁶⁰. Hamon l'évoque toujours comme :

« un homme, naturellement bon, bienveillant, comprenant son monde, sans mystère, ne faisant pas le grand homme, d'une modestie exagérée : un homme antique. Il avait été malheureux comme les pierres et ne s'en était jamais vanté.⁵⁶¹ »

Cette image bienveillante de Gleyre se retrouve dans les nombreux souvenirs de ses anciens élèves, même parmi les membres du groupe impressionniste, en particulier Bazille, Sisley et Renoir⁵⁶², pourtant peu attirés par la peinture d'histoire.

Dans son article sur Picou, Emile Marchand rapporte que Gleyre les amène très souvent, Hamon et lui, en promenade pour les distraire de leur travail d'atelier :

« Parfois, lorsque Gleyre venait à l'atelier, il s'avançait vers Hamon et Picou et leur montrait un louis. On laissait alors de côté la palette et les pinceaux, et l'on allait faire une longue promenade à pied, dans les environs de Paris. Pendant la marche, on causait d'art. Lorsqu'on était arrivé au but de la promenade – le plus souvent dans un coquet village – on cherchait une auberge bien propre et pleine de fraîcheur, et l'on se restaurait là sans façon, dans la fantaisiste intimité d'artistes en rupture d'atelier. On assaisonnait le repas de piquette et de bons mots. Et, le soir venu, on rentrait à Paris, avec l'imagination mollement caressée par la douce et sereine vision de la nature et des étoiles ! Oh ! les ravissantes promenades !⁵⁶³ »

Ses méthodes d'enseignement, centrées sur les particularités de chaque élève, et son respect de l'amour-propre de ses étudiants conviennent assurément mieux au vulnérable Hamon que le franc-parler et les intimidantes corrections de Delaroche. Les difficultés matérielles et un manque commun de confiance en soi ont certainement contribué à resserrer les liens entre les deux hommes. Comme Gleyre qui expose très peu au Salon et ne dévoile son travail qu'à ses plus proches amis, Hamon est très sensible aux mauvaises critiques : il finit par fuir Paris pour

⁵⁶⁰ À partir de 1852 et jusqu'à son départ pour Rome en 1863, Hamon réside au 56 rue de l'Ouest, à quelques pas de l'atelier de Gleyre (n°36) qui y avait emménagé en 1850. L'organisation intérieure de ce second atelier est connue grâce à la correspondance du peintre suisse Auguste Bachelin et par le roman de George Du Maurier, *Trilby* dont l'intrigue met en scène un artiste étudiant chez le peintre Carrel, à la physionomie et au tempérament très proches de Gleyre (Hauptman, W., *Ibid.*, 1986, t.1, p.330-331 et Du Maurier, G., *Trilby*, Paris, Rivages & Payot, 2005, p.77-97.)

⁵⁶¹ Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. 47.

⁵⁶² Hauptman, W., *Ibid.*, 1986, t.1, p.337-339.

⁵⁶³ Marchand, E., « Henry Picou », *Revue de Bretagne, Vendée et Anjou*, t. VII, 1892, p. 56.

Capri en 1863 ne supportant plus la vindicte des salonniers.

L'admiration que nourrit Picou pour Gleyre est sans doute autant artistique que politique. Le passage dans l'atelier de Gleyre semble avoir renforcé son engagement dans le camp républicain. Il aimait à rappeler que Gleyre « fut toujours l'ennemi intime de Napoléon III⁵⁶⁴ », et lui-même refusa la Légion d'honneur par solidarité envers son maître et parce qu'on souhaitait le voir prêter serment au régime bonapartiste.

Nous reviendrons au cours de notre développement sur cette question de l'engagement politique des néo-grecs qui semblent, pour la plupart d'entre eux, avoir été plus circonstanciel que profond.

Dévoués à leur nouveau professeur, Hamon et Picou semblent ne pas être parvenus à communiquer leur enthousiasme à leur camarade Gérôme, de retour à Paris à l'automne 1844. Sommé par son père de réussir le Prix de Rome pour repartir en Italie, Gérôme s'inscrit, sur les conseils de Delaroche, chez Gleyre dont les talents de dessinateur ne sont plus à démontrer. Néanmoins,

« malgré qu'il eût trouvé là bon nombre de ses anciens camarades, il ne put se résigner à rester avec eux plus de trois mois. La science de l'auteur du *Soir* de la vie parut-elle insuffisante ? Question délicate sur laquelle Gérôme a toujours gardé un silence respectueux.⁵⁶⁵ »

Contrairement à Charles Timbal, nous ne pensons pas que Gérôme ait pu considérer le talent de Gleyre trop insuffisant pour lui enseigner correctement le dessin de nu (c'était en grande partie pour combler cette insuffisance que Gérôme s'est inscrit chez Gleyre). Si cette pensée, arrogante, le traverse pendant ses années d'étudiant, il ne persiste probablement pas dans cette idée une fois devenu un artiste reconnu. Il ne peut sérieusement contester l'influence de l'esthétique de Gleyre sur ses œuvres de jeunesse, et en particulier sur *Le Combat de coqs*. Par ailleurs, Gleyre a sans doute éveillé l'intérêt de Gérôme pour l'Orient. Il a été un des premiers artistes français à visiter la Grèce, la Turquie, le Liban et l'Égypte de manière approfondie, lors de son périple oriental avec le milliardaire américain John Lowell de 1834 à 1837⁵⁶⁶. Chargé de noter par le dessin les paysages et les mœurs des pays traversés afin de compléter le journal de Lowell, Gleyre rentre en France avec une importante série d'aquarelles et de dessins qu'il utilisera finalement bien peu par la suite ; mais il aimait raconter son périple et ses mésaventures à ses amis et élèves, dont faisait partie le jeune Gérôme.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ Timbal, C., « Jean-Léon Gérôme », *GBA*, 1878, p. 224.

⁵⁶⁶ Sur les détails de ce long voyage : Hauptman, W., « Charles Gleyre, John Lowell et leurs Orients », Lepdor, C. (sd), *Op.cit.*, 2006, p.31-54.

Toutefois, les rapports entre Gleyre et Gérôme ne semblent pas exempts d'une certaine rivalité. Dans son ouvrage sur Gérôme, Gerald Ackerman donne plusieurs explications possibles pour comprendre le silence gêné que ce dernier a toujours manifesté lorsque l'on interrogeait sur son passage chez Gleyre. Tout d'abord, il pense que Gleyre a pu s'offusquer de voir Gérôme prendre la tête des néo-grecs à partir du Salon de 1848, alors que ce mouvement était né dans son atelier et sous son influence stylistique. D'autre part, Charles Nanteuil rapporta dans un courrier de 1878⁵⁶⁷ à Charles Clément, le biographe de Gleyre, que vers 1850 Gleyre entreprit une *Phryné devant l'aréopage*, mais qu'il abandonna rapidement cette idée, Gérôme ayant repris son idée et exposé un tableau sur le même sujet au Salon⁵⁶⁸. Ces deux explications paraissent tout à fait plausibles, même si la seconde nous paraît moins convaincante. Après le déferlement de critiques acerbes⁵⁶⁹ contre la *Phryné* de Gérôme, Gleyre aurait eu, au contraire, tout intérêt à tenter de dépasser son impertinent élève par une œuvre moins sujette à la vindicte des salonniers. Il existe une troisième explication, plus simple, mais peut-être plus probante.

À son retour d'Italie, Gérôme se voit contraint de travailler en vue du Prix de Rome et se retrouve avec ses anciens camarades à *bachoter* sur des académies sans intérêt, pour un jeune artiste hâté de se faire un nom dans la peinture. Gérôme n'a peut-être pas supporté d'être de nouveau plongé dans l'anonymat d'un atelier encombré d'élèves, alors qu'il avait été son propre maître pendant une année. De plus, il semble inenvisageable pour Gérôme d'avoir un autre maître que Delaroche ; et chez Gleyre, il n'est pas au centre de l'attention, son nouveau maître ayant choisi Hamon et Picou comme "protégés". Sa fierté s'en trouve certainement blessée ; et lorsque Delaroche lui propose une place d'assistant sur sa nouvelle commande pour la Galerie des Batailles de Versailles, *Le Passage des Alpes par Charlemagne*, il abandonne immédiatement l'atelier de Gleyre... ce qu'il regrette peut-être lors de son échec au Prix de Rome l'année suivante.

D'autre part, le tempérament mélancolique et modeste de Gleyre n'est sans doute pas étranger à cette mésentente avec Gérôme, élève meneur, ambitieux et chahuteur. À cet égard, la personnalité du charismatique Delaroche lui convient mieux que la discrétion de Gleyre. Ce dernier paraît lui-même osciller entre rivalité artistique et abandon de la direction de la nouvelle école néo-grecque à son charismatique élève.

Tous les témoignages et textes critiques mettent en avant la prééminence de Gérôme dans la

⁵⁶⁷ Courrier de Charles Nanteuil à Charles Clément, daté du 18 avril 1878 (Fleurier, Collection de la famille Clément) ; cité dans Hautpman, W., *Op. cit.*, 1986, t.1, p.250.

⁵⁶⁸ Ce tableau a été esquissé par Gérôme dès 1857 (Ackerman, G.M., *Op. cit.*, 2000, p. 26).

⁵⁶⁹ Sur la réception critique de la *Phryné* de Gérôme, se reporter partie infra se reporter partie infra Jean-Léon Gérôme, *l'Antiquité dévoyée ?*

constitution de la nouvelle école néo-grecque ; sa désaffection provoquant logiquement la perte d'influence du groupe sur la scène artistique.

Mais ce rôle de chef d'école n'a été rendu possible que grâce à la conjoncture de plusieurs éléments : un apprentissage libéral dans des ateliers sans direction esthétique forte, un refus du parcours académique et enfin une communauté intellectuelle suffisamment influente pour consolider les choix esthétiques et les défendre collectivement.

Les néo-grecs constituent finalement un assez bon exemple d'un phénomène qui deviendra monnaie courante dans la seconde partie du siècle, principalement chez les jeunes artistes en rupture avec le *cursus honorum* de l'Ecole des Beaux-arts : l'autonomisation de la formation artistique par le recours à des influences extérieures et la préférence pour des amitiés électives, destinées à faciliter le début de carrière d'artiste d'exposition, plutôt que pour de larges solidarités au sein de la communauté des élèves.

2.1.4. *Les néo-grecs, l'Ecole des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences*

- *Les néo-grecs et le cursus honorum de l'Ecole des Beaux-arts*

Inscrits dans des ateliers réputés pour la préparation du *cursus studiorum* de l'Ecole des Beaux-arts, les néo-grecs n'ont pas brillé aux différents concours d'émulation⁵⁷⁰. De 1843 à 1847, ils apparaissent régulièrement parmi les potentiels lauréats, mais rares sont ceux qui décrochent des médailles.

Le petit groupe semble pourtant bien parti : au concours pour le Prix de Rome de 1843, Eugène Damery remporte le premier prix sur le sujet *Œdipe exilé de Thèbes* (fig.14), tandis que Picou, Jobbé-Duval et Jalabert se classent parmi les dix derniers concurrents en liste. Les critiques se montrent indulgents envers les finalistes ; ils blâment assez unanimement le jury pour le choix d'un sujet exigeant une certaine maturité :

« Si le sujet d'*Œdipe, s'exilant de Thèbes*, est l'un des plus beaux que l'on puisse traiter, c'est aussi l'un des plus difficiles, et nous ne pensons pas que de jeunes artistes puissent l'aborder avec succès. Il faut avoir vieilli en ce monde pour apprécier toute la profondeur de cette fatalité [...].⁵⁷¹ »

Mais le concours se révèle plutôt d'un bon niveau et Delécluze va même jusqu'à affirmer que :

« Sur les dix tableaux exposés, il y en a quatre où les jeunes artistes ont fait preuve de talents, et, il faut le dire, de talents variés entre eux, ce qui fait honneur tout à la fois aux élèves et aux professeurs. [...] C'est toujours un bon concours que celui où il se trouve quatre ou cinq ouvrages sur dix qui excitent l'attention.⁵⁷² »

Les commentateurs s'attardent, comme dans toutes les critiques d'œuvres scolaires, sur la correction du dessin, la clarté de la composition, la pertinence des expressions, le traitement du coloris et le respect de la tradition classique. L'œuvre de Damery intéresse surtout les critiques pour le pittoresque du groupe d'*Œdipe* et *Antigone*, même si la composition générale

⁵⁷⁰ Sur l'organisation du système scolaire de l'Ecole des Beaux-arts de Paris, se reporter aux travaux d'Alain Bonnet : Bonnet, A., *Op. cit.*, 2006.

Bonnet, A., « Le *cursus studiorum* académique : la formation à l'Ecole des Beaux-arts », *Op.cit.*, 2007, p.39-55.

⁵⁷¹ Anonyme, « Concours pour les Prix de Rome. Peinture. », *L'Artiste*, 3^e série, t.4, 14^e livraison, 1843, p.209.

⁵⁷² Delécluze, E., « Grand Prix de peinture », *Journal des Débats*, 28 septembre 1843, p.3.

de l'œuvre ne convainc pas :

« Œdipe et Antigone occupent le milieu de sa composition et forment un groupe très pittoresque, mais groupe tout à fait séparé du reste du sujet [...]. L'ensemble du sujet est donc mal compris, mais comme épisodes séparés il y a beaucoup de mérite dans cette toile, qui fait honneur au jeune talent de M. Damery.⁵⁷³ »

En revanche, aucun commentateur ne relève la présence d'une statue archaïque, vraisemblablement tirée du manuel Roret d'archéologie⁵⁷⁴, et placée bien en vue dans la composition pour indiquer la haute antiquité de la scène. Même si cette citation, destinée à montrer l'érudition du jeune artiste, a surtout une valeur décorative, elle est unique parmi les œuvres finalistes. L'absence de réaction des critiques montre à quel point les commentaires sur les Prix de Rome entrent dans un discours standardisé qui exclut largement les discussions sur les sources artistiques et stylistiques des candidats.

Les œuvres de Picou et Jobbé-Duval sont peu analysées sinon pour engager les jeunes artistes à approfondir leurs études, en particulier leur traitement de la physiologie humaine :

« M. Picou, le troisième admis en loge, n'est pas à la hauteur de ce concours : son dessin est indécis, ses figures manquent d'aplomb, il a besoin d'étudier la nature et les grands maîtres. Nous tiendrons le même langage au sujet de M. Jobbé-Duval.⁵⁷⁵ »

« MM. Dehodencq, Picou et Jobbé-Duval n'ont pas été bien inspirés. Malgré de bonnes intentions, des détails adroitement accentués et une bonne facture de dessin dans certaines parties, leurs toiles n'en sont pas moins les trois plus faibles de l'exposition. Tout en leur sachant gré de leurs bonnes intentions, nous ne saurions assez leur recommander de sérieuses études. [...]»⁵⁷⁶

Damery, lauréat, part pour la Villa Médicis en 1843, avec son maître Delaroche, Gérôme et Crowe. Ils sont rejoints par Jalabert qui a réussi à convaincre ses parents de le laisser faire son apprentissage à Rome en dehors du circuit officiel du Prix de Rome⁵⁷⁷.

L'année suivante, au premier essai du 11 mai 1844, sur le sujet *Clélie passant le Tibre à la nage*, Picou se classe 8^e et Hamon 12^e ; malheureusement, ils sont tous deux recalés au second essai du 25 mai. Il n'y a aucun élève de Delaroche parmi les finalistes, et le prix de Rome est remporté cette année-là par Félix Barrias, élève de Cogniet.

⁵⁷³ H [Houssaye, A.], « Concours pour les Prix de Rome. Peinture », *Journal des Artistes*, n°14, 1^{er} octobre 1843, p. 209-215.

⁵⁷⁴ Schvalberg, S., *Op. cit.*, p. 533-534.

⁵⁷⁵ H [Houssaye, A.], *Op. cit.*, *Journal des Artistes*, 1843, p. 209-215.

⁵⁷⁶ Anonyme, « Concours pour les Prix de Rome. Peinture. », *L'Artiste*, 3^e série, t. 4, 14^e livraison, 1843, p. 209-213.

⁵⁷⁷ Sur cet épisode, se reporter à la partie supra *L'année 1843 : Gérôme en Italie*.

Cette même année, Gustave Boulanger se distingue dans les autres concours en se classant dans les dix finalistes du concours de la figure peinte (remporté par Lenepveu) et en remportant le concours de la composition en juin sur le sujet *La Mort de Cyrus*⁵⁷⁸ (fig.51), puis le concours de paysage admettant à celui de l'arbre, le 15 juillet.

En 1845, deux néo-grecs se classent parmi les retenus du premier jugement du 26 avril : Picou se classe 3^e, tandis que Jobbé-Duval termine 15^e. Lors du second essai du 17 mai, Picou reste en lice à la 4^e classe. Pourtant, il échoue à se classer honorablement avec son tableau final (dont la localisation reste inconnue) ; les critiques lui reconnaissent des qualités, toutefois insuffisantes pour remporter le concours :

« MM. Picou, Tourte et Marc, voudront bien nous permettent de les nommer seulement pour mention, nous croyons qu'ils ont fait tous leurs efforts pour arriver à un bon résultat, mais leurs forces ont trahi leur courage. Ce sera pour l'année prochaine.⁵⁷⁹ »

Le concours de 1846 est d'importance pour le petit groupe et en particulier pour Gérôme, tout juste revenu d'Italie, qui doit remporter le grand prix pour y retourner. Le jugement du premier essai du 26 avril s'annonce plutôt bien : Gérôme se classe 3^e, Picou 7^e, Boulanger 8^e et Jobbé-Duval 16^e. Le sujet – *Jacob bénissant les enfants de Joseph* – est peu propice aux innovations de composition ; il s'agit surtout d'un travail sur les expressions et les physionomies pour lequel l'enseignement de Gleyre sur le modèle vivant semble tout approprié. Le second jugement du 23 mai n'est pas si heureux : seuls Boulanger (7^e) et Jobbé-Duval (9^e) restent dans la course et sont autorisés à composer sur le sujet définitif, *Alexandre et son médecin Philippe*. Gérôme ne partira pas à Rome grâce à ce concours. Cette année-là, aucun grand prix n'est décerné et seule l'œuvre de Crauk obtient une seconde médaille.

Les critiques reconnaissent des qualités aux ouvrages de Boulanger et Jobbé-Duval. L'œuvre de Boulanger est appréciée pour son dessin, même si elle a risqué l'exclusion du concours en raison de changements trop significatifs entre l'esquisse et le tableau final⁵⁸⁰ ; mais les commentateurs regrettent l'exagération qui apparaît dans ses physionomies :

« Quant au médecin Philippe de M. Boulanger, c'est l'exagération de l'homme coupable ; on dirait que le bourreau s'empare déjà de lui pour le pendre. À cela près

⁵⁷⁸ Grunhec, P., *Les concours d'esquisses peintes (1816-1863)*, Paris, Ensba, 1986, t.1, p.98.

⁵⁷⁹ Anonyme, « Concours pour les Prix de Rome. Peinture historique », *Journal des Artistes*, 28 septembre 1845, p. 342-346.

⁵⁸⁰ Grunhec, P., *Op. cit.*, t.II, p.168-169. Extrait du jugement définitif le 26 septembre 1846 :

« Ces commissaires déclarent que, bien qu'il y ait des changements dans la plupart des ouvrages, et notamment dans le N°7, où ces changements portent sur la figure principale et où un groupe de deux personnages a été réduit à une seule figure, il n'y a pas lieu à la mise hors concours. »

de cet énorme défaut, le reste du tableau présente quelques bonnes qualités ; et, entre autres figures, celle d'un petit esclave accroupi, bien qu'un peu sèche et trop noire, mérite d'être distinguée.⁵⁸¹ »

« L'œuvre de M. Boulanger, assez bien conçue, est dessinée d'une manière satisfaisante, mais l'expression de la figure du médecin et de celle de l'esclave que soulève Alexandre est commune. Le cou d'Alexandre est d'une longueur démesurée. La nuance jaunâtre des chairs ne donne aucune idée de la blancheur du héros macédonien. On peut être fort gravement malade sans pour cela rien perdre de sa couleur naturelle. L'esclave, assis au pied du lit, est un morceau remarquable qui compense très avantageusement les parties faibles.⁵⁸² »

Quant à l'œuvre de Jobbé-Duval, le critique du *Journal des artistes* lui reproche d'avoir pasticher *La Stratonice* d'Ingres, nuisant à son talent naturel :

« La *Stratonice* de M. Ingres était trop présente au souvenir de M. Jobbé-Duval. Etudiez les maîtres, Messieurs, mais ne les copiez pas. M. Jobbé-Duval a fait un pastiche et un pastiche maladroit. Toutefois, il ne faut pas croire cette œuvre dépourvue de talent ; au contraire, il y en a beaucoup ; mais tout le talent disparaît devant l'idée qu'on a une imitation servile devant les yeux. La jeune fille qui s'appuie sur une autre jeune fille, est une délicieuse création d'une suavité toute charmante qui atteste ce que peut faire M. Jobbé-Duval, quand il suivra ses seules aspirations, comme il les a suivies dans les différents salons où il a exposé. Ce qu'il y a de plus désagréable dans ce tableau, ce sont les yeux bleus et les chevelures d'un blond hasardé et d'un rouge non hasardé de presque tous les personnages. Les hommes des contrées méridionales sont d'une nature toute différente. On ne sait donc pas pourquoi M. Jobbé-Duval s'est lancé, de gaîté de cœur, dans une telle voie. Son tableau est, du reste, fort bien composé et donne, plus que tous les autres, l'idée d'une jeune royauté au milieu d'un camp et de la vie militaire.⁵⁸³ »

La référence à *La Stratonice* d'Ingres est révélatrice du tournant esthétique qui s'amorce dans ces années 1846-1847 pour les jeunes artistes réunis autour de Gérôme. L'œuvre de Jobbé-Duval étant actuellement non localisée, on peut qu'émettre des hypothèses sur le contenu du plagiat de l'œuvre d'Ingres : il est vraisemblable qu'il porte sur le décor antique polychrome et la mise en scène autour d'un grand lit à baldaquin à l'antique. L'ajout de personnages

⁵⁸¹ Delécluze, E., « Grands Prix de Peinture et de gravure », *Journal des Débats*, 24 septembre 1846, p. 2-3.

⁵⁸² Anonyme, « Concours pour les Prix de Rome. Peinture », *Journal des Artistes*, 27 septembre 1846, p.120.

⁵⁸³ *Ibid.*, p.118-120.

féminins, dans une composition centrée sur deux protagonistes masculins et dans un contexte de camp militaire, a de quoi surprendre et peut se concevoir comme une manière d'enrichir le sujet d'une note sensuelle, voire sentimentale, plus en accord avec le tempérament du jeune artiste et dans la lignée de la référence à *La Stratonice*.

Le concours de l'esquisse peinte, remporté par Alphonse Isambert, en juin de la même année, sur le sujet *Le départ d'Ulysse*⁵⁸⁴ (fig.52), marque également la progression de l'esthétique particulière au groupe. Les personnages hiératiques sont ordonnés selon une composition simple ; le coloris est clair et lumineux, et l'arrière-plan du tableau est occupé par un temple à colonnes doriques, à la polychromie discrète, mais renforçant le caractère archaïque de la composition.

Au premier essai du 29 avril 1847, Boulanger se classe 5^e tandis qu'Alphonse Isambert et Jobbé-Duval se positionnent respectivement à la 11^e et 15^e place. Pour le second essai du 22 mai, seul Boulanger reste dans le concours. Le sujet – *La Mort de Vitellius* – est critiqué pour sa violence qui nuit intrinsèquement à la noblesse des protagonistes :

« La Mort de Vitellius [...] ne me paraît pas un sujet heureusement choisi, car il n'offre rien qui prête à faire ressortir ou de beaux sentiments ou de belles formes.⁵⁸⁵ »

Le concours de 1847 ne s'annonce pas favorablement. Le sujet est considéré comme vulgaire et susceptible de produire du laid et de la bizarrerie ; néanmoins, son originalité promet des compositions anti-académiques. Les critiques ne sont pas déçus : les candidats ont largement exploité la violence du sujet en proposant des compositions énergiques et des expressions contrastées. L'œuvre de Lenepveu est immédiatement perçue comme la plus aboutie et la plus originale et il remporte le concours, tandis que le jury attribue un second prix à Paul Baudry, jeune élève de Drölling encore inconnu.

La tableau de Boulanger est remarqué pour ses qualités de dessin et d'invention ; et les critiques ne manquent pas de l'encourager à poursuivre ses efforts qui devraient bientôt aboutir à l'obtention du titre :

« Un autre artiste à mentionner avec éloges, c'est M. Boulanger. Les sujets d'action ne lui vont pas comme les sujets simples, mais ce n'est pas une raison pour méconnaître ce qu'il a de bon. M. Boulanger affectionne le style élevé ; son Vitellius manque de noblesse et respire trop la stupidité de l'homme ivre surpris à l'improviste ; mais les autres personnages sont dessinés avec tant de simplicité et de hardiesse, qu'ils rachètent cette trivialité. Le plébéien qui s'avance fièrement, l'épée

⁵⁸⁴ Grunchev, P., *Les concours d'esquisses peintes*, Op. cit., t.1, p.101.

⁵⁸⁵ Delécluze, E., « Grand Prix de peinture », *Le Journal des Débats*, 23 septembre 1847, p.3.

à la main, et derrière lui, sur le second plan, les deux raccourcis de bras qu'on aperçoit, sont tracés de main de maître.⁵⁸⁶ »

Une nouvelle fois, la critique souligne le caractère excessif de ses physionomies et leur tendance à la vulgarité, inacceptable dans une œuvre historique prétendant au style.

Delécluze le blâme également pour le ton jaunâtre de son tableau qui tend au monochrome, reproche qui deviendra récurrent dans les commentateurs sur les œuvres néo-grecques :

« En observant l'ouvrage de M. Boulanger, on s'aperçoit que ses études ont été faites dans une bonne direction. Il y a des intentions justes dans le mouvement de ses figures, et son dessin ne manque pas de caractère ; mais son coloris, également jaune, fait de son tableau une peinture monochrome.⁵⁸⁷ »

Gustave Boulanger retente le concours l'année suivante, dans des conditions difficiles, deux mois après la révolution de 1848. Du groupe réuni autour de Gérôme au Chalet⁵⁸⁸, il est le seul à poursuivre la lutte pour le prix de Rome. Gérôme s'est fait un nom au Salon en 1847 avec son *Combat de coqs* et réitère l'événement avec la présentation en 1848 de son *Anacréon, Bacchus et l'Amour* ; la même année, Picou étonne les critiques avec son tableau *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus* ; Isambert et Hamon débute également au Salon et obtiennent quelques mentions dans la presse⁵⁸⁹.

Déjà très intéressé par les voyages (il a passé huit mois en Algérie en 1845), Boulanger tient sans doute davantage que ses camarades à étudier en Italie aux frais de l'Etat pour compléter son éducation classique. Élève de Pierre-Jules Jollivet, bon professeur mais peintre d'histoire de second rang qui n'a jamais eu le prix de Rome, puis de Delaroche, académicien sans être Romain, il sent peut-être qu'il devra gravir tous les échelons de la carrière officielle d'un peintre d'histoire pour accéder à une certaine renommée.

Classé 13^e lors du premier essai, puis 7^e au second, il obtient un second prix de Rome, aux côtés de William Bouguereau, par manque de majorité absolue⁵⁹⁰.

Mais l'annonce des résultats suscite de vives contestations dans la presse artistique. L'Académie se trouve doublement accusée. Les critiques lui reprochent de ne pas avoir décerné de premier prix alors que le concours est de bonne qualité, et surtout de ne pas avoir reconnu les aptitudes et l'originalité de Boulanger :

⁵⁸⁶ Anonyme, « Beaux-arts. Concours pour les Prix de Rome », *Journal des Artistes*, 3 octobre 1847, p. 113-115.

⁵⁸⁷ Delécluze, E., *Op.cit.*, 23 septembre 1847.

⁵⁸⁸ Cf. partie infra *Le Chalet (1847-1854), un phalanstère néo-grec ?*

⁵⁸⁹ Cf. partie supra *Les Salons de 1848 et 1849 : l'Ecole Gérôme*.

⁵⁹⁰ Grunhec, P., *Op. cit.*, 1986, t.II, p.176 : « Au cinquième tour, les zéros ayant formé la majorité, il n'y a point de premier grand prix. »

« MM. les membres de l'Institut ont eu la fantaisie de ne pas donner de 1^{er} grand prix dans la section de peinture. [...] Ce jugement inattendu a rempli d'étonnement tous les amis de l'art. Le tableau de M. Boulanger était si supérieur aux tableaux de tous les autres concurrents, il se faisait remarquer par des qualités si réelles, que nous n'aurions pas osé croire, avant le jugement incroyable de l'Institut, qu'on pût contester sérieusement le 1^{er} grand prix à ce jeune artiste. La composition de son tableau était heureuse [...]. Le dessin était généralement ferme, serré ; la lumière se répandait largement sur toute la composition ; toutes les têtes avaient une physionomie particulière qui ne manquait pas de grandeur ; [...] ce jeune artiste, loin de suivre les chemins battus et de chercher à faire de la largeur en supprimant tous les détails, toutes les finesses, aborde au contraire franchement et courageusement la difficulté et qu'il cherche à rester large en conservant la variété de détails, la finesse de la nature. Si M. Boulanger n'est pas parvenu à rendre entièrement son idée, n'aurait-on pas dû au moins lui savoir gré de ses efforts généreux ?⁵⁹¹ »

Pour Isnard, le critique de *L'Artiste*, le jury n'a pas réussi à reconnaître l'originalité et la modernité du talent de Boulanger, héritées de l'enseignement de Delaroche et de son attention à l'art d'Ingres (particulièrement pour *La Stratonice* car Isnard parle de précision dans la forme et la couleur), et a évalué son œuvre à l'aune des médiocrités habituelles du concours :

« Le crime qui a valu à M. Boulanger la disgrâce de l'Institut est facile à comprendre : M. Boulanger a voulu sortir des sentiers battus depuis longtemps ; il a eu l'audace de penser qu'on pouvait faire de la bonne peinture en cherchant autre chose que ce qu'on exige habituellement d'un grand prix ; il a cru, dans toute la naïveté de son âme, que MM. Ingres et Delaroche ont jeté l'art dans une voie nouvelle en introduisant la précision historique, la précision dans la forme, la précision dans la couleur, la simplicité dans la composition, et, avant tout, un caractère noble et élevé. Il a pensé, le malheureux ! qu'il pouvait remplacer l'habileté de touche, l'adresse de métier par la manière austère et simple des maîtres ; qu'il pouvait préférer un effet simple convenant à la simplicité du sujet, à un effet piquant, gentil, attrayant. Il a cru tout cela ! et non seulement il l'a cru, mais encore il a eu l'audace de vouloir le rendre. M. Ingres, pour avoir cru à quelques-unes de ces choses, a eu à soutenir une lutte qui dure depuis trente ans, et M. Boulanger croyait arriver du premier coup au

⁵⁹¹ Isnard, C., « Ecole des Beaux-arts. Concours. Grands Prix », *L'Artiste*, 5^e série, t.2, 4^e livraison, octobre 1848, p.59-61.

prix de Rome ! Sa trop confiante jeunesse peut seule excuser sa témérité.⁵⁹² »

La critique est particulièrement étonnante : pour Isnard, la peinture habituellement récompensée lors du concours est une peinture d'effet, de chic, uniquement préoccupée de pittoresque et tendant au piquant. À ses yeux, l'œuvre de Boulanger est, au contraire, empreinte de simplicité, avec une attention singulière à la précision historique, héritée de Delaroche, et d'un regard intelligent sur l'art des maîtres et d'une bonne compréhension de la peinture d'Ingres. Or, les doctrines défendues par l'Académie ne sont pas celles d'une peinture centrée sur le faire, mais sur la conception intellectuelle, la convenance et la modération dans les effets et l'étude raisonnée des maîtres. Delaroche et Ingres ne font pas partie des artistes référentiels pour la bonne application des principes académiques : Ingres rompt l'équilibre classique en adaptant la Nature à sa vision subjective du Beau, tandis que Delaroche introduit dans la peinture d'histoire les ressorts scéniques du théâtre pour créer une peinture romanesque. Pourtant, dans les faits, on observe une tendance des logistes à s'inspirer du genre historique pour apporter un peu de pittoresque à leurs compositions – et tenter de renouveler des sujets maintes fois traités par le passé – ainsi qu'une maîtrise technique des recettes d'atelier de plus en plus aboutie, sans que le contenu soit plus brillant :

« Nous voici en présence de jeunes gens que nous voudrions pouvoir louer sans réserve, et nous sommes obligés de faire peser sur eux tout le poids d'une impuissance, d'une stérilité qui ne seraient pas les leurs. On leur prêche la forme, rien que la forme, et il faut que nous nous élevions contre eux, parce qu'en disciples fidèles, ils n'ont appris que la forme. [...] jamais à aucune époque l'école n'a peut-être été sous ce rapport plus riche et plus féconde. C'est ce qui nous fait si vivement regretter qu'une haute impulsion ne soit pas donnée aux études.⁵⁹³ »

L'œuvre de Boulanger est recommandable car elle apporte un souffle nouveau dans un concours à l'esthétique surannée, alors que, dans le discours d'Isnard, elle semble être éminemment classique dans sa posture. Pourtant, *Du Pays*, dans *L'Illustration*, n'hésite pas à signaler le penchant dangereux du jeune artiste pour le bizarre, déjà signalé l'année précédente :

« M. Clarence Boulanger est bien évidemment supérieur à ses deux concurrents ;

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ *Le Journal des artistes, Op.cit.*, 28 septembre 1845, p.345-346.

Cet affaiblissement du contenu moral des peintures historiques est également constaté dans les productions présentées au Salon, mais elle y est présentée de manière moins négative en raison de la forte concurrence de la peinture de genre et du paysage qui sont considérés par les défenseurs de la hiérarchie des genres comme les fossoyeurs de l'école française.

mais il est loin d'être sans reproches. Saint Pierre et Marie sont gigantesques. Marie, en outre, rappelle trop les vierges de Raphaël. Le jeune garçon, en tunique blanche et en bottines rouges, est d'une attitude forcée, et le ton de sa chevelure ressemble à tout excepté à des cheveux. [...] En somme, M. Boulanger entend la composition et le coloris, mais il a un penchant au bizarre, dont il faut qu'il se défie, s'il veut, au prochain concours, emporter le premier prix qui n'a pas été décerné cette année.⁵⁹⁴ »

Par bizarrerie, Du Pays entend une outrance et une exagération presque caricaturale dans le traitement des physionomies et des attitudes. Cet aspect va devenir une sorte de marque de fabrique de la peinture à l'antique de Boulanger, distillant une certaine ironie même dans les sujets les plus sérieux, et s'interdisant de fait tout accès à une peinture de style sévère.

L'année suivante, le sujet proposé au concours est *Ulysse reconnu par Euryclée*. Les concurrents doivent représenter le moment où, revenant à Ithaque après dix ans d'absence, Ulysse est reconnu par sa vieille nourrice, Euryclée, grâce à une cicatrice sur la jambe, à l'instant où elle s'apprête à lui laver les pieds. Témoin de la scène, Pénélope n'a pourtant rien remarqué grâce à l'intervention d'Athéna qui a détourné son attention pour qu'Ulysse puisse accomplir sa vengeance contre les prétendants au trône d'Ithaque.

En 1849 – comme en 1848 – le concurrent le plus sérieux de Boulanger est William Bouguereau, élève de Picot. Ce dernier a permis à quatre de ses poulains de remporter les dernières sessions du concours⁵⁹⁵. L'atelier de Delaroche, auquel Boulanger est rattaché, n'a pas remporté le Prix de Rome depuis celui de Damery en 1843. Pour maintenir l'entente cordiale au sein du jury, l'alternance s'impose. De plus, Boulanger a déjà remporté un second Prix de Rome, il ne peut obtenir cette mention une seconde fois.

De l'avis des critiques, l'œuvre de Boulanger (fig.35) est encore plus anti-académique que l'année précédente :

« M. Bouguereau a trop cherché le style pittoresque ; j'aime mieux le tableau de M. Boulanger, qui annonce un vrai peintre – un hérétique à l'académie, mais un homme de talent à la porte. Sa Pénélope aura le grand prix, si on le donne à Pénélope : il faudra bien le donner à Pénélope, puisqu'il n'y pas un seul Ulysse ; ce sont tous des Samson qui vont emporter Pénélope, ses femmes et sa maison.⁵⁹⁶ »

⁵⁹⁴ Du Pays, A., « Ecole des Beaux-arts. Exposition. Grands Prix », *L'Illustration*, vol 12, n°294, 14 octobre 1848, p. 101-102.

⁵⁹⁵ Félix-Joseph Barrias en 1844, Léon Benouville et Alexandre Cabanel en 1845, Jules-Eugène Lenepveu en 1847.

⁵⁹⁶ Lord Pilgrim, « Mouvement des arts. Les concours pour l'Ecole de Rome », *L'Artiste*, 5^e série, t. 3, 13^e livraison, octobre 1849, p. 207-208.

L'étrangeté du tableau de Boulanger⁵⁹⁷ s'explique par la physionomie des personnages, dont l'outrance est relevée par le critique de *L'Artiste*, et par leur agencement. Athéna, déesse tutélaire d'Ulysse, est représentée de manière disproportionnée par rapport aux autres protagonistes, et pose en femme fatale dans la pénombre du tableau, sans se préoccuper de son rôle de complice d'Ulysse. À ses côtés, Pénélope ne remarque rien de la scène, ce qui est conforme à l'histoire, mais est représentée sous les traits d'une jeune fille – voire d'une petite fille – dépourvue de formes féminines, sans relief ni modelé et d'une couleur de grisaille. Elle n'a aucune présence et semble appartenir au décor. Quant au groupe d'Ulysse et de la nourrice, il forme une sorte de duo comique : un lutteur de foire (d'où la référence à Samson) aux gestes efféminés et une vieille dame décrépite aux avant-bras surdéveloppés. L'aspect caricatural des personnages résulte de l'inadéquation entre le sujet représenté, un thème homérique sérieux et dramatique, et la modernité des physionomies et des attitudes des personnages qui semblent sortir d'une pièce de théâtre au décor de carton-pâte.

La préciosité de la facture et les tonalités claires de l'œuvre attirent l'œil des critiques qui se sentent toutefois décontenancés par la singularité du style :

« L'aspect du tableau de M. Boulanger a quelque chose d'asiatique, d'oriental et de singulier dans son ensemble qui attire assez vivement l'attention au premier abord, et engage le spectateur à s'assurer si le fond de l'ouvrage est assez solide que son apparence est brillante. Bien que dans tout cet appareil il y ait une élégance plus recherchée que véritable, cependant il faut reconnaître qu'il y a du mérite dans la figure un peu trop colossale du personnage d'Ulysse.⁵⁹⁸ »

Les termes d'oriental et d'asiatique employés par Delécluze rappellent la critique de Théophile Thoré pour qualifier la singularité de *La Stratonice* d'Ingres. Le tableau de Boulanger se place dans la lignée de cette œuvre fondatrice pour l'esthétique néo-grecque, en renforçant certains aspects du tableau du maître de Montauban : préciosité des couleurs, précision de la reconstitution du décor, exagération⁵⁹⁷ des attitudes et des physionomies des protagonistes. Bizarrement, aucun critique ne rapproche le tableau de Boulanger des œuvres de Gérôme et Picou, présentées aux expositions de 1847 et 1848, alors qu'elles partagent manifestement les mêmes tendances esthétiques. Ce que l'on pourrait qualifier de manque de lucidité des commentateurs s'explique par le fonctionnement autarcique de la critique des Prix de Rome et des envois des pensionnaires. Les œuvres sont jugées selon des critères particuliers, bien souvent obsolètes par rapport aux évolutions esthétiques des productions exposées au Salon,

⁵⁹⁷ Schwartz, E., « Rire avec Homère », *Dieux et Mortels. Les thèmes homériques dans les collections de l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris*, cat. expo. Paris, Ensba, 2004, p.303.

⁵⁹⁸ Delécluze, E., « Grand prix de peinture », *Journal des Débats*, 28 septembre 1849.

comme si leurs auteurs n'allaient entretenir que peu de liens avec le marché de l'art contemporain et produire pour une instance supérieure aux goûts immuables, qui les mettrait à l'abri des aléas de la mode et leur donnerait les moyens de vivre de leur art.

Globalement, les critiques applaudissent l'anti-académisme et l'originalité de l'œuvre, mais restent assez évasifs sur sa description et ses mérites réels, passant sous silence les archaïsmes et les incorrections :

« L'Académie a donné le premier prix à M. Boulanger, et c'est justice. L'artiste original s'est révélé dans cette œuvre, et si plusieurs reproches assez mérités du reste peuvent être adressés à M. Boulanger, il est des qualités essentielles qui seules font les grands peintres, et que l'on rencontre en foule dans cette toile.⁵⁹⁹ »

En dépit de son anti-académisme manifeste, le jury préféra sans doute récompenser l'œuvre de Boulanger plutôt que d'essayer une nouvelle cabale des critiques ; et il serait naïf de penser que Boulanger n'avait pas l'intention de tenter un coup, pressentant qu'il serait soutenu par une critique de plus en plus hostile à l'Académie.

Après le Prix de Rome de Boulanger en 1849, le petit groupe des néo-grecs paraît faire le deuil d'un autre succès au concours. Ils se sont tous lancés au Salon et les critiques commencent à détailler assez systématiquement leurs envois. À partir du Salon de 1850-1851, ils sont traités dans les comptes rendus comme une école à part entière et leur esthétique séduit de plus en plus d'artistes⁶⁰⁰.

Pourtant, en 1853, Picou se représente au concours, alors qu'il avait vraisemblablement abandonné depuis quelques années : son dernier classement dans les vingt premiers candidats pour le second essai remonte à 1846. Ce choix s'explique difficilement. À l'époque, Picou est déjà connu, médaillé d'argent au Salon de 1848, remarqué lors du concours pour la figure de la République ; ses œuvres sont déjà présentes dans les collections publiques⁶⁰¹. Ni son biographe, ni les souvenirs de ses camarades d'atelier n'éclaircissent ce renouveau d'intérêt pour le Prix de Rome : a-t-il voulu tenter le concours dans l'espoir de partir pour l'Italie, loin de la France du Second empire ? désire-t-il, par ce biais, intégrer les rangs de l'Académie des

⁵⁹⁹ Du Pays, A., « Exposition des Prix de Rome », *L'Illustration*, vol 14, n°345, 6 octobre 1849, p. 91-92.

⁶⁰⁰ Cf. partie infra *Un groupe aux multiples étiquettes (1850-1853)*.

⁶⁰¹ En 1850, l'Etat veut lui acheter son tableau *A la Nature*, mais il le retire en faveur du musée des Beaux-arts de Nantes (AMN, série X, Salon de 1850-1851). En 1853, son tableau *Cléopâtre dédaignée par Octave-César* est une commande de l'Etat.

Beaux-arts, ouvertement en opposition avec le régime bonapartiste⁶⁰² ; ou réorienter sa peinture, considérée par les critiques comme relevant de la fantaisie, vers un art historique plus sérieux ? a-t-il besoin d'un éclatant succès à un concours prestigieux pour compenser le fait que les salonniers le "classent" toujours derrière Gérôme et Hamon ? ou, souhaite-il simplement tenter une dernière fois le concours avant que la limite d'âge de 30 ans ne le rattrape pour prouver ses qualités de peintre de style ?

Toujours est-il qu'il domine le concours de 1853 (fig.53), devant son compatriote nantais Jules-Elie Delaunay, élève d'Hippolyte Flandrin. Les critiques lui reconnaissent une évidente supériorité et de réelles qualités de peintre d'histoire :

« Nous ferons une exception en faveur de l'ouvrage de M. Picou, qui, selon nous, laisse ses neuf rivaux loin derrière lui. La composition est nette et précise. Le Christ, vu de profil, s'avance le fouet à la main vers la multitude des vendeurs, de leurs femmes et de leurs enfants, en allant de la gauche à la droite du spectateur. La figure de Jésus manque certainement de noblesse ; et, dans son acte, la force physique a l'air de jouer un rôle plus important que la puissance morale ; mais c'est tout au plus si les grands maîtres ont pu éviter cet écueil en traitant ce sujet : aussi ne nous montrerons-nous pas trop sévère à l'égard du jeune concurrent. Toutefois dois-je dire que le mouvement de son Christ est simple et bien décidé, ce qui est une qualité. Mais c'est dans le groupe assez compliqué d'hommes, de femmes et d'enfants chassés par l'Homme-Dieu que M. Picou a montré le plus de talent. Les attitudes et les expressions de ces divers personnages sont vraies, variées et pleines de vie. Plusieurs de ces figures sont même peintes avec une certaine énergie, quoique l'étude des parties ne nous paraisse pas avoir atteint le degré de perfection relative que doit y mettre un peintre admis au grand concours annuel.⁶⁰³ »

Le manque de fermeté dans le dessin, en dépit des qualités d'invention déployées par l'artiste, ont certainement fait hésiter le jury qui ne peut ignorer le caractère fantaisiste de sa peinture de Salon : Picou a-t-il échoué en raison de ses choix esthétiques néo-grecs ? D'après les critiques, l'œuvre finale de Picou est pourtant de bonne qualité et digne de remporter le premier prix, mais l'Académie n'a sans doute pas voulu récompenser un artiste si ouvertement antiacadémique et dont l'école stylistique commence à inquiéter ceux qui voyaient en elle un rajeunissement bénéfique de la peinture à l'antique⁶⁰⁴. Le cas de Gustave Boulanger est un

⁶⁰² La réforme de 1863 révèle l'opposition entre les conceptions artistiques et politiques de l'Académie des Beaux-arts et du gouvernement. Sur ce sujet, se reporter à l'ouvrage d'Alain Bonnet (*Op. cit.* 2006).

⁶⁰³ Delécluze, E., « Grand prix de peinture », *Journal des Débats*, 22 septembre 1853, p. 3.

⁶⁰⁴ Cf. partie infra *Les néo-grecs et la tradition classique, rajeunissement ou décadence ?*

précédent que les hérauts de la peinture d'histoire sévère et morale ne souhaitent sûrement pas réitérer.

Aucun grand prix n'est finalement accordé cette année-là et Picou doit se contenter d'un premier second grand prix, sans possibilité de retenter sa chance l'année suivante.

- **Les Envois romains de Gustave Boulanger : une réception critique hostile**

Suite à ce succès, Boulanger part pour la Villa Médicis ; il y reste jusqu'en 1855. Son impertinence artistique ne s'assagit pas au contact des chefs-d'œuvre classiques. Il persévère dans sa manière outrancière, et choisit souvent des sujets difficiles qu'il traite de manière assez leste. Pour son premier envoi, il présente une *Phryné* (fig.54) tout à fait extravagante : une femme rousse, aux formes généreuses et au regard de braise, aux gestes maniérés, alanguie sur des étoffes de couleurs criardes, plus proche du fantasme de l'esclave blanche du harem que de l'incarnation de la Vénus des Grecs. Le visage de la Phryné est lui-même outrancier : les sourcils très hauts et assez proéminents, le nez absolument rectiligne et la moue de la bouche rappellent un masque de théâtre. Ce traitement irrévérencieux d'un sujet antique n'est pas du goût de la critique qui reproche paradoxalement aux pensionnaires la trop grande monotonie de leurs productions :

« M. Boulanger, pensionnaire de première année, a dépensé beaucoup de patience pour peindre avec une grande finesse de modelé, dans une gamme claire et uniforme, une grosse femme nue, aux cheveux roux, aux yeux bleus relevés du côté des tempes, et assise sur des chiffons de toutes les couleurs, et un bout de coussin où est gravé en lettres grecques son nom : Phryné. S'attaquer à cette merveilleuse beauté qui inspira de l'amour et un chef-d'œuvre à Praxitèle, et à Apelle sa fameuse Vénus, c'est s'imposer d'avance la loi de la pureté la plus sévère du dessin, se proposer la simplicité de la ligne, la splendeur calme de la beauté. La *Phryné* de M. Boulanger est loin de répondre à ce programme. La ligne générale est tourmentée, les membres ont de la lourdeur et sont d'un dessin inégal et défectueux en quelques points. Reste comme mérite l'art des fines dégradations de carnation.⁶⁰⁵ »

Le traitement explicitement érotique du thème de Phryné confond la critique qui ne va pas au bout de l'analyse : elle s'offusque des incorrections de dessin sans ouvertement blâmer l'orientalisation du sujet qui le ramène au niveau du genre et le traitement quasi caricatural de la physionomie du modèle qui pervertit le sens même du sujet.

La même année, la figure historiée qu'il compose – *Démocrite enfant* – est également critiquée pour l'outrance et les contresens thématiques de la représentation :

« Outre la *Phryné*, M. Boulanger a encore envoyé un *Démocrite enfant* où se

⁶⁰⁵ Du Pays, A., « Ecole des Beaux-Arts. Exposition des Grands Prix – Envoi des pensionnaires de l'Académie à Rome », *L'Illustration*, 9-16 octobre 1851, n°450, vol.XVIII, p. 227-228.

remarquent les mêmes qualités de modelé, mais qui abonde en contresens. Je ne parlerai pas de ceux contre l'histoire. Le père de Démocrite était très riche, il avait reçu chez lui Xérès, le grand roi, et il n'est guère probable qu'il laissât ainsi courir son fils nu au bord de la mer, semblable à un jeune berger brûlé par le soleil et les cheveux roux en désordre. [...] Mais un contresens plus grave, c'est celui de cette musculature d'homme donné à un enfant et cet air si triste et si maussade ; y aurait-il eu erreur dans la transcription du nom ? Serait-ce Héraclite qu'il faudrait lire ?⁶⁰⁶ »

La physionomie du modèle est une nouvelle fois en désaccord avec les canons académiques ; la chevelure rousse et la peau brunâtre ne s'accordent guère aux références classiques. L'interprétation du personnage de Démocrite par Boulanger entraîne une perturbation du sens de la représentation. Le rapport de l'Académie des Beaux-arts indique que « M. Boulanger a donné à sa seconde figure le nom de Démocrite enfant, mais sans y montrer qui caractérise Démocrite.⁶⁰⁷ » Ce garçon, à la musculature surdéveloppée, traînant sa peine sur les plages de Grèce, se rapproche davantage d'Héraclite que de Démocrite. Le thème même de Démocrite enfant est rare, donc iconographiquement peu documenté, à la différence de celui de Démocrite et les Abdéritains. Boulanger a inventé une iconographie, mais son interprétation reste sujette à caution.

La recherche de la nouveauté dans l'invention iconographique et thématique est caractéristique du processus de création des néo-grecs, et fait partie de l'héritage de l'enseignement de Gleyre. Boulanger n'était pas officiellement membre de l'atelier du peintre suisse, mais ses liens privilégiés avec Gérôme, Hamon et Picou lui ont sans doute permis de suivre même indirectement l'enseignement de Gleyre.

Les envois suivants déclenchent également les foudres de l'Académie, qui voit en lui un fils indigne. Son envoi de seconde année, *Super flumina Babylonis*, déçoit l'Académie qui ne cache pas son agacement :

« Le tableau, *Super flumina Babylonis*, que nous a envoyé ce pensionnaire [M.Boulanger] pour son travail de seconde année, ne justifie pas, nous le disons avec un profond regret, les espérances que nous avons conçues de son talent. Si l'auteur s'était pénétré de la grandeur de son sujet, il aurait certainement répandu plus de gravité et de tristesse dans cette composition, dont les figures manquent d'expression et n'offrent aussi qu'un arrangement bizarre. Malheureusement encore, l'exécution, qui est dure et sèche, ne rachète pas les défauts que nous

⁶⁰⁶ *Ibidem.*

⁶⁰⁷ Raoul-Rochette, *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1850*, Institut National de France, 1851, p.34.

venons de relever ; et si nous remarquons le soin avec lequel M. Boulanger a traité les pieds et les mains, qui sont une étude difficile, c'est surtout pour atténuer par un éloge la sévérité de nos observations.⁶⁰⁸ »

Pour son envoi de quatrième année en 1854, l'Académie lui reproche ouvertement de ne pas respecter le règlement, en ambitionnant la réalisation d'un véritable tableau au lieu de n'envoyer qu'une simple figure d'étude. Si cette remontrance tient plutôt de la mauvaise foi puisque tous les pensionnaires cherchent à historier leurs figures d'études pour les rendre moins monotones, devant le public parisien et d'éventuels acquéreurs, le ton de compte-rendu d'Halévy montre une réelle exaspération face à l'impatience et à l'impertinence de Boulanger qui souhaite s'imposer rapidement en brûlant les étapes du noviciat et au caractère équivoque, quasi systématique, de ses œuvres :

« M. Boulanger a envoyé un tableau auquel il a donné le nom modeste de figures d'étude, pour obéir, en apparence du moins, au règlement, qui ne demande au pensionnaire de troisième année que ce genre de travail. Mais il est bien certain que c'est un tableau qu'a voulu faire M. Boulanger. L'Académie veut bien croire qu'en dépassant ainsi la limite de ses obligations, M. Boulanger n'a été entraîné que par un excès de zèle, et que nulle autre pensée ne l'a guidé. Mais l'Académie exprime le vœu formel qu'à l'avenir les pensionnaires se renferment strictement dans l'exécution de règlements consacrés par une longue expérience, dictés dans l'intérêt bien entendu des études, et dont chaque transgression ne fait que démontrer plus fortement la sagesse et l'utilité.

M. Boulanger a écrit au bas de son tableau ces paroles, imitées d'un célèbre poète allemand : « *et moi aussi je suis né en Arcadie, et, sur mon berceau, la nature m'avait promis le bonheur* » [Poésies de Schiller, *Résignation*].

Ce texte a le danger d'éveiller à la fois le souvenir de Virgile, du Poussin, de Schiller ; il est difficile de ne pas s'effacer sous l'éclat de ces grands noms. L'Académie regrette que l'auteur n'ait pas mieux compris le caractère poétique et moral du sujet qu'il avait si témérairement choisi. C'était le doux spectacle d'un amour tendre et pur qu'il devait mettre sous les yeux de ce vieillard austère, et non la folle ardeur d'un plaisir trop vulgaire. Ce vice fondamental dans l'expression, cette faute grave il faut bien le dire, a porté ses fruits dans l'exécution de l'œuvre. Le caractère des têtes n'est pas d'un choix heureux ; le dessin est maniéré, le dessin est sans vérité et sans harmonie. Seule, dans ce tableau, la figure du vieillard mérite quelques éloges. Elle est bien

⁶⁰⁸ Raoul-Rochette, *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1852*, Institut National de France, 1853, p.31.

posée, et dans le sentiment de son ensemble on peut reconnaître que M. Boulanger, s'il le veut sérieusement, satisfera dans son prochain envoi à ce qu'il doit à l'Académie et à ce qu'il doit à lui-même.⁶⁰⁹ »

Ses condamnations – Halévy va jusqu'à parler de « faute grave » – sont relayées par les critiques qui manifestent leur incompréhension devant son refus de se couler dans le moule académique – incompréhension paradoxale au regard du soutien qu'il avait reçu pour son Prix de Rome :

« L'Académie avait demandé une figure d'étude à cet artiste [Boulanger], sous la réserve que cette figure serait traitée avec la convenance, la sévérité qui doivent toujours être les marques distinctives des travaux qu'on lui destine [...]. Le pinceau a donné cette fois à la traduction de Schiller un caractère de volupté, presque de licence en complet désaccord avec le génie du poète [...]. L'Académie [...] a infligé au pensionnaire le blâme qu'il a très justement encouru pour un semblable écart.⁶¹⁰ »

Une nouvelle fois, l'Académie considère Boulanger comme un pensionnaire irrespectueux des règles de son statut et de son art ; et les critiques épingle l'érotisme de sa peinture qui pervertit le contenu moral des sujets historiques représentés. Dès 1850-1851, la réception critique des œuvres de Gérôme commence à poser les mêmes problématiques aux commentateurs qui ne savent comment aborder son traitement licencieux de l'Antiquité⁶¹¹.

Même pour son travail de copie (fig.55), Boulanger opte pour un sujet gracieux et léger. Il choisit Le repas des dieux des *Noces de Psyché* de Raphaël, décor réalisé pour le Palais de La Farnésine à Rome autour de 1517, à la fin de la vie du maître, alors que son style s'oriente vers la *maniera*. Le goût pour le maniérisme, l'artificialité de la représentation artistique, l'outrance des physionomies et les scènes festives reviennent souvent dans les œuvres néo-grecques, comme dans *l'Anacréon, Bacchus et l'Amour* de Gérôme, *La Naissance de Pindare* de Picou ou encore dans *La Comédie humaine* d'Hamon.

Seul son dernier envoi de cinquième année en 1855 – *César au Rubicon*⁶¹² – trouve grâce aux yeux de l'Académie et des commentateurs. Les rebuffades unanimes sur son envoi de quatrième année l'ont conduit à opter, pour son dernier envoi, pour un sujet sévère, traité

⁶⁰⁹ Halévy, F., *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1854*, Institut National de France, 1855, p.35-36.

⁶¹⁰ Dumoutier, P., *La Revue des Beaux-arts*, 1854, p.312.

⁶¹¹ Sur le traitement érotique de l'Antiquité par Gérôme, se reporter à la partie suivante sur la réception des œuvres néo-grecques de 1848 à 1861 et voir Jagot, H., *Jean-Léon Gérôme, néo-grec. L'Antiquité dévoyée*, La Rochelle, La Rumeur des âges, 2010.

⁶¹² Hst, 1857, Amiens, musée des Beaux-arts.

simplement et avec grandeur, dans l'idée de sortir la tête haute et sous les applaudissements des académiciens de son séjour romain. L'artiste a choisi le moment précédant le franchissement de ce fleuve par César et son armée, déclarant de fait la guerre au proconsul Pompée et signant la fin prochaine de la République romaine agonisante. Le sujet appartient au Grand genre et est traité de manière académique par l'artiste. Boulanger ayant été dans l'incapacité de le terminer pour l'exposition annuelle, suite à une maladie, les tons du tableau sont restés un peu ternes⁶¹³ ; mais c'est là le seul reproche fait par la critique. L'Académie va même jusqu'à encourager le jeune homme à terminer son œuvre, bien que la figure de César soit jugée sans caractère et sans noblesse :

« L'Académie regrette de ne pas trouver assez de grandeur dans cette figure [de César sur les bords du Rubicon], dont le dessin offre quelques incorrections, mais dont l'expression cependant n'est pas dépourvue d'effet. [...] Ces observations ne doivent pas décourager M. Boulanger, nous savons qu'il a la bonne intention de reprendre son œuvre. Il la complètera alors par l'étude simple et vraie de la nature. M. Boulanger, docile aux conseils de l'Académie, a compris toute l'importance de cette étude salutaire [...].⁶¹⁴ »

Au regard des autres exercices scolaires de l'artiste, ce cinquième envoi est une concession faite aux exigences de l'Académie des Beaux-arts, peut-être même une punition consentie (le ton paternaliste de la critique d'Halévy le laisse à penser), avant l'entrée dans la carrière d'artiste d'exposition ; il est de loin le moins intéressant des ouvrages académiques réalisés par l'artiste au cours de son *cursus studiorum*. Les sujets sévères ne conviennent pas au talent de Boulanger, plus à l'aise dans les sujets légers. L'examen de ses envois au Salon montre qu'il ne réitéra qu'une seule fois la représentation d'un sujet historique antique, en 1863, avec une œuvre réalisée pour Edouard Delessert, *Jules César marchant en tête de la X^e Légion (campagne des Gaules)*, peu appréciée de la critique⁶¹⁵.

Dès son retour à Paris, Boulanger s'inscrit dans les pas de Gérôme, en envoyant

⁶¹³ Du Pays, A., « Ecole des Beaux-Arts. Exposition des Grands Prix – Envoi des pensionnaires de l'Académie à Rome », *L'Illustration*, 13 octobre 1855, n° 659, p.252.

⁶¹⁴ Halévy, F., *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1855*, Institut National de France, 1856, p.2-3.

⁶¹⁵ Mantz, P., « Salon de 1863 », *GBA*, t.XIV, p. 494-495 :

« M. Gérôme, nous le constatons avec joie, a renoncé aux grandes machines historiques, [...] il a changé de système, il a voyagé, et quand il peint ce qu'il a vu, il est intéressant, nouveau, personnel. [...] Ce que nous avons dit à M. Gérôme, on pourrait, toute proportion gardée, le répéter à propos de M. Gustave Boulanger. Depuis qu'il est revenu de l'Académie de Rome, M. Boulanger s'est trompé souvent, mais il s'est aperçu qu'il réussissait peu les mythologies, et il paraît vouloir renoncer aux Grecs pour peindre des Arabes. »

alternativement au Salon des tableaux de genre à l'antique et des scènes orientalistes. La critique l'accuse de nouveau de trahison envers la peinture d'histoire et lui rappelle les dépenses entraînées par son séjour italien, rendu inutile par ses choix artistiques. Elle met en avant son incapacité à traiter les scènes de genre avec la fantaisie nécessaire à cette catégorie esthétique :

« M. Gustave Boulanger nous paraît le type le plus caractéristique de ces élèves lauréats que l'école de Rome nous rend après une étude exclusive et mesquine qui a tout à la fois rétréci et fortifié leur talent. Si on a voulu en faire des savants, on a fort bien réussi : leur science saute aux yeux ; mais où est l'art ?⁶¹⁶ »

La sévérité du jugement de Charles Perrier sur la personnalité artistique de Boulanger est caractéristique de l'ambivalence des critiques face aux anciens pensionnaires, victimes d'un système qui, en récompensant leur talent naissant par une bourse d'étude, les condamne à exceller dans un style savant mais esthétiquement stérile.

Le bilan des néo-grecs aux concours de l'École des Beaux-arts est finalement assez médiocre : un seul d'entre eux est parvenu à décrocher le titre suprême avec une œuvre ouvertement néo-grecque ; le second a chuté au pied de la première marche.

Ces échecs successifs s'expliquent aisément : leur peinture, hybride entre l'histoire et le genre, penche trop du côté de la fantaisie pour entrer dans les critères d'appréciation des œuvres scolaires, aux sujets sévères, qui doivent montrer la maîtrise de l'académie des jeunes artistes ainsi que l'étendue de leurs connaissances classiques par le jeu de références antiques et renaissantes orthodoxes. Les envois de Boulanger montrent le peu de goût du jeune artiste pour les sujets historiques classiques, et leur réception virulente, l'incompréhension de la critique académique face aux réalisations néo-grecques. L'érudition des néo-grecs n'est pas celle que l'on exige des pensionnaires de la Villa Médicis ; leur goût pour des anecdotes rares, des sujets légers et des allégories personnelles est aux antipodes des choix esthétiques et intellectuels exigés par l'Académie. Leur attirance pour le maniérisme, pour l'esthétique linéaire des vases étrusques, mais aussi pour le réalisme flamand, contredit les choix stylistiques académiques⁶¹⁷. L'éclectisme des néo-grecs affiche l'artificialité de la représentation par un collage de références que les artistes ne cherchent pas nécessairement à harmoniser en un ensemble homogénéisé⁶¹⁸.

⁶¹⁶ Perrier, C., *L'art français au Salon de 1857*, Paris, éd. Michel Lévy frères, 1857, p.26

⁶¹⁷ Jagot, H., « Les Néo-grecs, des académistes déviants? Formation et stratégie de carrière au tournant des années 1850 », Bonnet, A., Poulot, D., Pire, J.-M. (sd), *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles*, actes de colloque, PUR, 2010, p.129-148.

⁶¹⁸ Cf. partie supra *Premiers contours d'une esthétique particulière*.

- ***Les néo-grecs et le milieu romain de la Villa Médicis : des influences réciproques ?***

L'Académie des Beaux-arts a fermé ses portes aux néo-grecs, mais leur lien avec l'institution n'est pas inexistant. L'organisation du premier phalanstère néo-grec, *Le Chalet*⁶¹⁹, n'est pas sans rapport avec le mode de vie communautaire des pensionnaires de la Villa Médicis.

Suivant les pas de Delaroche, le voyage de Gérôme à Rome⁶²⁰ lui a permis d'entrer en contact avec les pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Son ami Damery est lui-même un Romain ; Gérôme et lui partent régulièrement en excursion pour travailler sur le motif. Bien que sans obligation scolaire, la vie de Gérôme à Rome est sans doute en grande partie rythmée par les activités des pensionnaires et de leurs cercles. L'organisation collective de la vie quotidienne et du travail, l'émulation intellectuelle qui en découle et la qualité de la vie mondaine ont pu séduire le jeune Gérôme, souvent en proie au doute et au découragement. La Villa Médicis a souvent été vécue comme un havre de paix par de jeunes artistes anxieux de leur avenir (ou comme une prison dorée pour les plus impatients de rentrer dans leur vraie carrière) ; Le Chalet permet aux jeunes néo-grecs de ménager le passage, souvent douloureux, entre le cocoon de l'atelier, où l'apprentissage est réglé par les corrections du maître, et le Salon, lieu incontournable où les carrières se font et se défont au gré des comptes rendus critiques. Le lien entre des artistes de différents médiums – peintres, sculpteurs, graveurs, musiciens – est également un point commun entre la Villa Médicis et le Chalet⁶²¹. Les pensionnaires romains sont invités à communier, dans une admiration partagée, leur allégeance aux exemples classiques de l'Antiquité et la Renaissance italienne, et à lutter pour la survie de la grande peinture d'histoire ; les néo-grecs se rassemblent dans un but commun, le renouveau de la peinture à l'antique, et autour d'une préférence pour l'Antiquité pompéienne et alexandrine.

En 1843, la Villa Médicis est dirigée par Victor Schnetz qui a succédé deux ans plus tôt à Ingres. L'exemple donné par les deux hommes est intéressant pour le jeune Gérôme. Schnetz, élu à l'Institut en 1837, est nommé directeur de l'Académie de France à Rome alors qu'il n'a jamais eu le Prix de Rome et qu'une large partie de sa production est consacrée aux thèmes pittoresques italiens, dans la lignée de Léopold Robert. Son exemple prouve que le Prix de Rome n'est pas toujours nécessaire pour accéder aux hautes fonctions officielles de

⁶¹⁹ Cf. partie infra *Le Chalet (1847-1854), phalanstère néo-grec ?*

⁶²⁰ Cf. partie supra *L'année 1843 : Gérôme en Italie.*

⁶²¹ Cf. partie infra *Le goût pour l'antique : opportunisme ou prise de position et/ou politique ?*

l'administration des Beaux-arts (la carrière de Gérôme le prouvera également par la suite). Ingres, Prix de Rome en 1802, est un mal-aimé de l'Académie tout autant que de la critique : son art apparaît comme une dangereuse et incompréhensible hérésie, derrière une respectable façade classique ; et son influence sur ses élèves et sur les pensionnaires inquiète l'Institut⁶²². Les œuvres des pensionnaires réalisées sous le directorat d'Ingres révèlent son influence par le mélange particulier de réalisme et de liberté formelle qui distingue la manière ingresque, et par une utilisation spécifique du coloris, tendant au gris et aux couleurs disharmoniques. C'est également durant ce séjour romain qu'Ingres élabore sa *Stratonice*, œuvre fondatrice d'une nouvelle vision de l'Antiquité pour la génération des années 1840. L'exemple d'Ingres, guide spirituel des jeunes Romains, est peut-être à l'esprit du jeune Gérôme au moment de la mise en place du phalanstère néo-grec, dont il prend immédiatement la tête, reconnu par ses amis, puis par la critique, comme la personnalité-clé du groupe.

Lieux communautaires, lieux d'émulation, la Villa Médicis et le Chalet sont aussi des lieux où se révèlent les personnalités dominantes qui guident l'orientation esthétique du groupe. Les contacts de Gérôme avec le milieu des Romains ne sont, à notre avis, pas étrangers au choix de vie communautaire, après l'échec du jeune artiste au Prix de Rome de 1846.

Le début de carrière de Gérôme s'explique également en partie au regard du *cursus studiorum* de l'École des Beaux-arts et de la Villa Médicis. L'engagement des néo-grecs en faveur d'une vision renouvelée et rajeunie de l'Antiquité peut apparaître comme une réponse, en miroir inversé, à l'apprentissage des pensionnaires de l'Académie de France à Rome.

Les différents envois au Salon de Gérôme, du *Combat de coqs* en 1847 au *Siècle d'Auguste* en 1855, peuvent apparaître comme un parcours de Romain. Recalé au Prix de Rome en 1846, Gérôme conçoit *Le Combat de coqs*, sur les conseils de Delaroche, comme un ouvrage d'entraînement. La réception assez enthousiaste du tableau au Salon de 1847 transforme l'essai en coup de maître et propulse Gérôme sur le devant de la scène. Son tableau prouve qu'il n'a pas besoin du Prix de Rome pour se faire un nom et que son séjour d'un an en Italie, aux côtés de Delaroche, a été aussi instructif que les longues années d'apprentissage à l'École des Beaux-arts et les étapes du *cursus honorum*. *Le Combat de coqs* est un tableau d'élève et il est bien souvent jugé comme tel par les salonniers, même si leur discours se montre parfois emphatique sur les prouesses du jeune homme. Les éléments discutés par la critique – la correction du dessin, l'équilibre de la composition, le traitement anatomique des figures – se rapportent aux critères de jugement des envois réglementaires, et en particulier aux études de

⁶²² Guégan, S., « La thébaïde et le phalanstère. Les années 1840. Autour d'Ingres », *Maestà di Roma. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, Milan, Electa, 2003, p.315-316.

figures en pied⁶²³ – études à l'origine du tableau, réalisé pour améliorer le dessin anatomique de Gérôme. Les deux nus sont mis en scène dans un contexte pittoresque (le paysage ionien, le combat de coqs en lui-même) destiné à soutenir l'intérêt du public, comme dans les figures d'études envoyées par les jeunes Romains.

Les envois suivants peuvent apparaître comme autant de confrontations aux obligations des pensionnaires de la Villa Médicis, à une différence de taille : l'irrévérence dans leurs références à la tradition, dans les thèmes choisis, mais également dans le brouillage des genres au détriment de l'histoire.

En 1848, Gérôme envoie trois tableaux au Salon : le *Portrait d'Armand Gérôme*, *La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint-Jean* (fig.22) et *Anacréon, Bacchus et l'Amour* (21). La scène religieuse est très explicitement une variante sur le modèle de *La Belle Jardinière* de Raphaël, avec toutefois un parti pris iconographique plus rare puisqu'il s'agit de l'échange du baiser entre le Christ et le prophète enfants. Ce choix de la rareté deviendra au fil des œuvres une des caractéristiques essentielles de l'art de Gérôme. Le style de l'œuvre s'apparente aux recherches des Nazaréens, bien que Gérôme ait souvent répété son peu d'attrait pour la spiritualité de la confrérie d'Overbeck dont il qualifiait la peinture de « monotone⁶²⁴ ». La reprise d'un motif de la tradition raphaélesque, dans une œuvre oscillant entre la copie interprétative et le pastiche, se rapproche des envois réglementaires de copies d'après les maîtres, exigés par l'Académie en quatrième année, tout en démontrant l'habileté du jeune artiste à concevoir une iconographie religieuse inhabituelle.

De la même manière, *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, au-delà de son statut de manifeste officiel de l'esthétique néo-grecque⁶²⁵, est un collage éclectique, tant par ses références iconographiques que par sa conception stylistique. Les références iconographiques et les reprises de motifs y sont particulièrement nombreux : le couple enlacé, allongé au plan intermédiaire, est une citation d'un des groupes du *Triomphe de Flore* de Poussin (fig.30) ; le visage d'Anacréon a été travaillé à partir de gravures sur la sculpture grecque archaïque⁶²⁶ ; la lyre, les lécythes au pied de la flûtiste, très fidèlement reproduits, reprennent également des compositions dionysiaques ; le panier de fleurs du premier plan, tout comme l'ensemble du

⁶²³ Cf. partie supra *Le Combat de coqs de Gérôme, Théophile Gautier et le renouveau de la peinture historique : une troisième voie ?*

⁶²⁴ Masson, F., *Op. cit.*, 1904, p. 22 :

« Les peintres de l'Ecole allemande de jadis agissaient ainsi, et j'ai souvenir qu'à Rome, étant aller dans l'atelier d'Overbeck le jour où il recevait le public [...] je fus frappé (j'étais bien jeune alors) de la monotonie de tous ces dessins [...] C'était piteux ! »

⁶²⁵ Cf. partie supra *Premiers contours d'une esthétique particulière.*

⁶²⁶ Notice cat. 16 par Edouard Papet, *Jean-Léon Gérôme. Op.cit.*, 2010, p.52 : reproduction d'une gravure de *Jupiter Trophonius* tirée du *Musée des sculptures antiques et modernes* de Frédéric de Clarac (Paris, Impr. Royale, 1826-1841, pl.1086. Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines).

parterre floral, s'inspirent de la peinture flamande du XVII^e siècle; certaines couleurs d'étoffes rappellent les coloris outranciers des maniéristes italiens ; enfin, la flûtiste et l'atmosphère vespérale du tableau trouveraient leur place dans une pastorale vénitienne du XVI^e siècle. Toutes ces influences et citations montrent la grande culture de Gérôme et sa capacité à recomposer à partir de sources et de styles très différents une synthèse éclectique qui tend pourtant à l'archaïsme. Néanmoins, le détail des sources du tableau montre le profond anti-classicisme de l'œuvre et le rejet des références orthodoxes prônées par l'enseignement académique : Gérôme n'a fait appel ni à l'Antiquité classique, ni à la Renaissance florentine et romaine ; sa seule concession est la citation de Poussin. L'art vénitien, l'art flamand, le maniérisme, les références à l'Antiquité archaïque sont autant d'éléments suspects aux yeux des défenseurs de l'orthodoxie. *Anacréon, Bacchus et l'Amour* renvoie à une conception de l'Antiquité et à une tradition picturale en opposition avec celles défendues par l'Académie des Beaux-arts, et affirme l'indépendance artistique de Gérôme – et donc des néo-grecs – qui, loin de porter le flambeau d'un classicisme rajeuni, instaure une lignée éclectique et anti-académique.

Au Salon de 1850-1851, il réitère le manifeste anti-académique avec la présentation de deux visions peu recommandables de l'Antiquité qui vont susciter une polémique : *Bacchus et l'Amour ivres* (fig.56) et *l'Intérieur grec* (fig.5).

Le premier tableau représente deux divinités enfantines joufflues, de retour d'une bacchanale, saoules au point de se soutenir mutuellement pour ne pas tomber. La taille assez importante de la toile, dont le format ovale évoque la peinture décorative du XVII^e siècle, a permis à l'artiste de figurer les deux enfants presque grandeur nature, comme dans une étude de figures académiques. Mais à la place de nus masculins héroïques, Gérôme a représenté deux enfants potelés et dans une bien mauvaise posture morale. Une nouvelle fois, le choix de l'iconographie dionysiaque traduit une conception licencieuse et festive de l'Antiquité, très éloignée de l'*exempla virtutis* de l'école davidienne.

Si les critiques apprécient peu *Bacchus et l'Amour ivres*, leur indignation va être poussée à son comble par *l'Intérieur grec* qui cache derrière ce titre neutre un lupanar pompéien. Inspiré des reconstitutions d'intérieurs pompéiens très en vogue depuis la révélation de la polychromie de l'architecture antique par Hittorff dans les années 1820 et les premières reconstitutions par les architectes néo-grecs, à l'occasion de leurs envois réglementaires, *l'Intérieur grec* de Gérôme est une adaptation à la mode antique de l'iconographie orientaliste du sérail, thème largement développé par les artistes depuis la période romantique. L'indignation des critiques vient de l'intrusion de ce motif licencieux, tout à fait acceptable et plaisant dans un contexte exotique, au cœur d'une scène antique et de manière aussi explicite (la présence de la maquerelle présentant ses pensionnaires au jeune client ne laisse aucun doute sur le sujet de l'œuvre),

alors que pour la majorité des commentateurs, l'Antiquité demeure le dernier bastion de la décence et de la morale. Or, cette scène est d'autant plus inacceptable que Gérôme a conféré à son décor l'apparence de la vérité historique par la minutie de la reconstitution archéologique⁶²⁷. Son tableau apparaît aux yeux du public comme une résurrection des mœurs de la ville enfouie, selon l'expression de Théophile Gautier⁶²⁸ ; vision intolérable pour tous ceux qui voient l'Antiquité comme la référence éthique la plus aboutie.

Le ton des œuvres de Gérôme rompt totalement avec l'atmosphère sereine d'une Antiquité simple et idéale mise en scène dans des œuvres comme le *Homère* de Jean-Baptiste Auguste Leloir ou *La Fontaine antique* de Dominique Papety⁶²⁹ (fig. 57-58). Ces deux œuvres réalisées autour de 1840, à Rome, au moment du directorat d'Ingres à la Villa Médicis, témoignent de l'intérêt des pensionnaires pour l'archéologie antique développée grâce aux cours de l'antiquaire Nibby et aux récents débats sur la polychromie de l'architecture antique⁶³⁰. Les deux artistes qui s'étaient connus à Paris lors des concours d'émulation de l'École des Beaux-arts, se retrouvent à Rome en 1839-1840 où, travaillant ensemble, ils créent des œuvres jumeaux. On trouve dans ces deux œuvres la présence d'une architecture dorique discrètement polychrome, une grande simplicité de composition, des figures hiératiques absorbées dans des tâches quotidiennes et surtout une atmosphère sereine et recueillie. Au regard de l'art développé par le groupe de Gérôme, on peut qualifier leur style de « proto-néo-grec ». Si l'on sent l'influence d'Ingres sur Papety et Leloir dans leur style linéaire au coloris clair et dans leur intérêt pour les motifs archaïques⁶³¹, la sérénité qui caractérise leurs œuvres n'a que peu de rapport avec la recherche de piquant qui fera le succès des œuvres néo-

⁶²⁷ L'analyse précise des éléments de décoration, des objets et même de la disposition architecturale indique au contraire la licence prise par Gérôme avec la reconstitution archéologique, mais l'important pour l'artiste est déjà de « faire vrai » plutôt que de peindre l'exactitude. Pour l'origine archéologique des éléments du tableau, voir notice 23 par Edouard Papet, *Jean-Léon Gérôme. Op.cit.*, 2010, p.58-60.

⁶²⁸ Gautier, T., « Salon de 1850-1851 », *La Presse*, 1^{er} mars 1851.

⁶²⁹ Dominique Papety, *Fontaine antique*, HsT, envoi de 3^e année, 1839, Montpellier, coll. Sabatier d'Espeyran. Une variante de l'œuvre est conservée au Musée du Louvre sous le titre *Femmes à la Fontaine* (1841).

⁶³⁰ Amprimoz, F.-X., « Les femmes à la fontaine de Papety et le style néo-grec », *Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, n°3, 1984, p. 200.

⁶³¹ Dans son rapport annuel, l'Académie des Beaux-arts regrette les tendances manifestes à l'exagération archaïque et au coloris faux de *La Fontaine antique* de Papety :

« Le tableau de M. Papety donnerait lieu à des observations plus sévères. La scène qu'il présente et qui se compose de quelques figures de femmes, réunies près d'une fontaine antique, manque de naturel, sans compter qu'elle offre peu d'intérêt. Mais le principal défaut de cette composition, c'est qu'on y trouve trop d'affectation du style antique et pas assez de vérité. [...] Quant à l'effet général du tableau, on ne peut s'empêcher de dire qu'il est dur et d'une crudité de ton portée à l'excès, en même temps qu'il y a dans l'architecture peinte une exagération de couleur qui sent l'imitation de Pompéi, plus qu'elle n'est conforme à la vérité historique dans un sujet grec. »

(Raoul-Rochette, *Rapport sur les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 1840*, Leniaud, J.-M. (sd), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts, 1840-1844*, t.7, 2007, p.578-579).

grecques de Gérôme et de ses acolytes. L'héritage ingresque des néo-grecs des années 1850 est un héritage formel, uniquement préoccupé de reconstitution archéologique, et intéressé par les sujets rares et précieux. On ne retrouve guère la sensualité et la noblesse des figures d'Ingres dans un tableau comme *l'Intérieur grec* : l'hommage à *La Stratonice* – si véritablement hommage il y a – reste cantonné à la reprise d'une architecture pompéienne et d'un coloris chatoyant et précieux. Si les deux générations reprennent en partie les mêmes références – Ingres, Pompéi, l'Antiquité archaïque – les buts poursuivis et les parti pris sont antagonistes : la noblesse et la sérénité des œuvres de Papety et Leloir élèvent des scènes de la vie quotidienne antique jusqu'à l'histoire ; l'Antiquité de *l'Intérieur grec* et de *Bacchus et l'Amour ivres* fait au contraire entrer l'histoire et la mythologie dans le genre.

Après *Paestum* (fig.59) en 1852, salué par la critique comme une excellente reconstitution archéologique et architecturale, en accord avec la sécheresse de dessin de l'artiste⁶³², Gérôme expose au Salon de 1853 une composition de grand format, intitulé *L'Idylle* (fig.60) et librement inspirée de *Daphnis et Chloé*. Il y reprend le motif de la confrontation entre deux jeunes gens nus, déjà présent dans *Le Combat de coqs*, mais dans l'optique d'un éveil au sentiment amoureux et non dans celui du jeu. C'est de loin l'œuvre la plus académique de la période néo-grecque de Gérôme : le traitement anatomique des figures, représentées grandeur nature, est particulièrement travaillé ; la composition est simple et équilibrée ; le coloris est doux et relativement uniforme ; le décor reste sommaire et peu encombré d'objets archéologiques ; l'atmosphère du tableau est apaisée, et c'est à peine si l'on trouve trace d'une certaine licence⁶³³. Gérôme a-t-il cherché à renouer avec la tradition académique, après la polémique autour de ses œuvres de 1851 ? Veut-il prouver ses capacités de peintre d'histoire, lui qui avait été salué pour le traitement chaste et la pureté de dessin des figures du *Combat de coqs*, alors que ses derniers envois le classent désormais dans la catégorie de peintre de genre ? Pourtant, les critiques ne se montrent guère enthousiastes, sentant sans doute que Gérôme force son talent pour entrer dans un moule académique qui ne lui convient pas.

Il tente de conquérir le statut de peintre d'histoire et de style avec la commande par l'Etat d'une grande machine historique pour l'Exposition universelle de 1855. *Le Siècle d'Auguste* (fig.61), par sa monumentalité et ses ambitions intellectuelles, mais également par ses

⁶³² Clément de Ris, Louis, « Salon de 1852 », *L'Artiste*, 5^e série, t.8, p.79-80 :

« Nous féliciterons donc M. Gérôme d'avoir trouvé sa véritable voie en peignant de l'architecture. Les personnes qui se rappellent son *Intérieur grec* de l'année dernière, et le soin exquis, l'exactitude minutieuse avec laquelle étaient rendus tous les détails, ne seront pas surpris de me voir louer son *Temple de Paestum*. La sécheresse et en même temps la préciosité du pinceau de M. Gérôme le rendent merveilleusement propre à copier l'immobilité, des demi-teintes, des lignes, et des plans architectoniques. »

⁶³³ Le sourire en coin du garçon est particulièrement équivoque, et le bouquet de fleurs placé un peu trop à-propos.

hésitations et ses maladresses, peut être comparé aux envois de 5^e année des pensionnaires romains qui devaient, pour conclure leur séjour à la Ville Médicis, réaliser une grande composition historique, avec de multiples figures, sur un sujet sévère et moralement élevé, dans la tradition de la grande peinture d'histoire. L'invention allégorique du tableau de Gérôme fait écho aux préoccupations intellectuelles et artistiques des peintres d'histoire pendant les années 1840-1850 qui, dans la lignée des grands projets édificateurs de la Seconde république, ont souvent conçu des œuvres grandiloquentes⁶³⁴. En évoquant la *Pax romana* du règne d'Auguste, Gérôme choisit un sujet particulièrement adapté aux ambitions politiques de Napoléon III en ce début de Second empire, qu'il traite dans une composition largement redevable à *L'Apothéose d'Homère* d'Ingres (fig.9) et à la partie centrale de l'Hémicycle de l'École des Beaux-arts de Delaroche (fig.10).

En dépit des efforts de l'artiste, salués par la critique, le tableau ne convainc pas les commentateurs, même ses partisans comme Edmond About :

« Le succès a jeté M. Gérôme loin de la route que lui-même avait tracée, et que ses amis parcouraient derrière lui. Il a accepté la commande d'un énorme tableau d'histoire. Adieu les éphèbes accroupis sur leurs talons et les jeunes filles drapées dans leur peplus ! L'empereur Auguste siège pompeusement sur son trône ; l'allégorie entasse devant lui les prétendants égorgés, les barbares vaincus et les dépouilles du monde. Les artistes, les orateurs, les poètes, les soldats de Rome forment une couronne vivante autour du prince ; et tandis que la société païenne, ivre de gloire et de puissance, se complaît dans le spectacle de sa grandeur, un enfant mal peint vient au monde pour la renverser.

Jamais le talent d'un peintre n'a trouvé plus illustre matière ; mais nous sommes bien loin de cet admirable petit combat de coqs ! M. Gérôme a groupé son sujet avec talent, rempli les vides de la toile avec esprit, et dessiné des figures avec une précision qui serait plus que suffisante dans un tableau de genre. Mais son Siècle d'Auguste a trente-trois pieds de long, et le public, qui a une vive sympathie pour l'artiste, lui dit, sans autre critique et sans autre reproche : "Faites-nous donc de ces petits tableaux que vous peignez si bien !" [...]»⁶³⁵

Gérôme n'est pas fait pour la peinture d'histoire telle que la conçoit l'Académie ; il excelle

⁶³⁴ Pour l'Exposition universelle de 1855, on peut également citer la grande machine de Glaize, *Le Pilon* (Marseille, Musée des Beaux-arts).

L'influence des recherches d'un artiste comme Chenavard, convaincu de l'importance moralisatrice et édicatrice de l'art monumental, est manifeste dans des œuvres allégoriques de ce type.

⁶³⁵ About, E., *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-arts (peinture et sculpture)*, Paris, L. Hachette, 1855, p.153-155.

dans le genre et le genre historique. La présentation du *Siècle d'Auguste* marque la fin de sa confrontation aux exigences académiques et de ses ambitions de peintre d'histoire.

L'Académie des Beaux-arts a peu ouvert ses portes à la vision de l'Antiquité des néo-grecs. Le cas de Gustave Boulanger, élève insoumis aux goûts éclectiques trop clairement antiacadémiques, a sans doute dissuadé le jury du Prix de Rome de récompenser d'autres artistes frayant avec la nouvelle esthétique néo-grecque. Pourtant, le passage de Boulanger, et les succès des néo-grecs au Salon ne sont pas sans rapport avec les tentatives de renouvellement des thèmes antiques de certains Romains. Des pensionnaires tels Victor Biennourry et Léon Bénouville ont anticipé certaines recherches des néo-grecs, tandis que d'autres, comme William Bouguereau, Jules Lefebvre et Emile Lévy, ont été, à un moment donné de leur carrière, influencés par l'esthétique néo-grecque.

Prix de Rome en 1842, à seulement 19 ans, Biennourry se révèle rapidement un pensionnaire un peu déroutant pour l'Académie⁶³⁶ qu'elle ménage pourtant pendant ses années de noviciat. Le tableau de son grand prix sur *Samuel sacrant David* (fig.62), est d'une exemplaire convenance académique ; ses premiers envois sont salués par l'Académie des Beaux-arts pour le sérieux des études et la recherche de goût et de style que l'on y retrouve⁶³⁷. Néanmoins, pour son envoi de quatrième année, il choisit de copier *L'Amour sacré, l'Amour profane* de Titien, de la Galerie Borghèse, référence stylistique hérétique pour l'orthodoxie académique. En dépit de quelques critiques, l'Académie le considère comme un de ses meilleurs éléments :

« M. Biennourry a envoyé, pour son travail de quatrième année, la copie du tableau du Titien, représentant *l'Amour divin et l'Amour profane*. [...] cette copie reproduit l'original avec la plus parfaite exactitude. Dessin, expression, finesse de couleurs, M. Biennourry a su tout rendre avec un véritable talent.

L'Esquisse envoyée par le même artiste ne saurait prétendre de même à des éloges sans restrictions. [...] Ces observations n'empêchent pas que l'Académie, qui se plaît à reconnaître chez M. Biennourry du talent et de l'amour de son art, ne fonde les meilleures espérances sur son prochain envoi, qui doit couronner le cours de ses études à Rome.⁶³⁸ »

⁶³⁶ Sérié, P. « Biennourry, Victor-François-Eloi », *Op.cit.*, Rome, 2003, p.380-381.

⁶³⁷ Raoul-Rochette, *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1846*, Institut National de France, 1847, p.52.

⁶³⁸ Raoul-Rochette, *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1847*, Institut National de France, 1848, p.26-27.

Pour son dernier envoi, il illustre la parabole de Lazare sur *Le Mauvais riche*⁶³⁹. Une nouvelle fois, il remporte les suffrages de l'Académie qui se réjouit des qualités de l'œuvre, mais sans pousser l'analyse :

« Le *Mauvais riche* [...] est un tableau qui présente une belle disposition et un ensemble très remarquable. L'exécution en est ferme, le dessin correct et vrai, et la peinture se distingue encore par une grande richesse de ton et beaucoup d'harmonie. Ce sont là les qualités principales qui recommandent l'œuvre de M. Biennourri (sic.) [...]. Encore moins conviendrait-il de se livrer à des observations qui ne porteraient que sur des détails peu importants. L'Académie aime mieux s'en tenir à l'expression générale de la satisfaction qu'elle éprouve, en présence d'un tableau où la pensée morale est rendue d'une manière si neuve et si originale, et qui couronne si dignement une suite de travaux, tels que ceux qui ont rempli la pension de M. Biennourri (sic.), et par lesquels cet artiste a constamment fait preuve d'application, de talent et de progrès.⁶⁴⁰ »

On peut s'interroger sur les motivations de l'Académie pour soutenir le travail de Biennourry. Depuis le directorat d'Ingres, les peintres pensionnaires les plus célèbres de l'École de Rome, c'est-à-dire ceux qui font carrière au Salon – Dominique Papety, Isidore Pils, Ernest Hébert – ne sont pas des artistes très académiques. Papety a été continuellement critiqué pour ses choix esthétiques lors de son passage à la Villa Médicis ; Pils délaisse l'Antiquité pour l'époque contemporain, dans une veine réaliste ; enfin, Hébert construit sa fortune critique sur des thèmes pittoresque italiens. Biennourry est le premier depuis quelques années à renouer avec les thématiques classiques de la peinture d'histoire ; l'Académie ne peut que soutenir le jeune artiste dans ce droit chemin et fermer les yeux sur les quelques entorses à l'orthodoxie académique.

Dans son cinquième envoi, Biennourry a tenté de renouveler l'iconographie du thème, mais, contrairement à l'Académie, les critiques ne sont guère convaincus par sa proposition :

« Le tableau de cinquième année de M. Biennourry ne nous satisfait pas. Ce tableau, qui représente Lazare et le mauvais Riche, ne nous paraît pas bien conçu. Comment se fait-il que Lazare vienne se maniérer au pied du lit où repose nonchalamment le riche ? Pourquoi les valets ne le chassent-ils pas ? Et le chien lui-même, pourquoi, au lieu de lécher ses plaies, ne le poursuit-il pas de ses aboiements ? [...] l'Évangile dit aussi que Lazare était couché à la porte du mauvais riche, et cette action, qui a une

⁶³⁹ *Le Mauvais Riche*, HsT, 1848, 299 x 444 cm, Troyes, musée des Beaux-arts.

⁶⁴⁰ Raoul-Rochette, *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1848*, Institut National de France, 1849, p.56-57.

signification tant que le pauvre reste à la porte, devient un contre-sens si Lazare, s'avançant au pied du lit, vient troubler les plaisirs du maître ; mais M. Biennourry paraît s'être fort peu occupé de son sujet, il a voulu faire des étoffes brillantes, de la couleur, de l'effet, n'importe avec quoi ; le sujet chez lui n'est que prétexte.⁶⁴¹ »

L'attitude de Lazare est incompréhensible au regard du texte de la parabole, et son mauvais riche emprunte nombre de ses traits à Bacchus, brouillant l'identification du personnage et la lecture de la scène. Cette inventivité iconographique anticipe le processus de création des néo-grecs. Les commentateurs du tableau relèvent son goût – pas toujours apprécié – pour les accessoires et le souci du détail dans sa reconstitution architecturale, goût qui se développera après l'arrivée de Boulanger à la Villa Médicis et les premiers envois des néo-grecs au Salon. *La Mort de Messaline* (fig.63), tableau commandé en 1850 par l'Etat et réalisé à Rome, partage avec les œuvres de Boulanger un penchant pour des physionomies et des visages expressifs, proches de la pantomime. Le visage de Messaline s'apparente à celui de la *Phryné* de Boulanger, avec des sourcils proéminents et sévères, et une expression figée en rictus. Les gestes, théâtraux, explicitent l'issue fatale du sujet, pourtant érotisé par le négligé de la robe de Messaline qui lui découvre la poitrine. Ce mélange des registres, l'érotisation des sujets antiques et le caractère théâtral de la mise en scène accentuent l'artificialité de la représentation, processus de création caractéristique de la peinture néo-grecque. Le décor et les costumes révèlent une attention particulière à la vraisemblance archéologique. Cette veine archéologique, proche du genre développé par Gérôme à partir de la fin des années 1850, emprunte aux néo-grecs un goût pour les sujets légers, voire cocasses. *Esope et son maître Xantus* et *La Maison du peintre ou Apelle peignant le tableau du jugement de Midas* (fig.64-65) mettent en scène une Antiquité quotidienne, dans des décors si chatoyants qu'ils semblent fait de carton-pâte. La reconstitution architecturale joue sur les effets de haut-relief et donne l'impression d'avoir été traité en trompe-l'œil, produisant une mise en abîme successive des œuvres peintes dans les tableaux.

Biennourry, pensionnaire peu enclin à suivre l'orthodoxie académique, participe au renouvellement des thèmes antiques par son goût pour la théâtralité et la reconstitution architecturale. L'exemple de Boulanger et des néo-grecs l'a sans doute conduit à développer certaines tendances déjà en germe dans les premières années de son noviciat comme l'affirmation de l'artificialité de la représentation, l'inventivité iconographique, mais également une prédilection pour des œuvres au coloris chatoyant et des sujets aimables et légers.

Léon Bénouville fait également partie des pensionnaires de la Villa Médicis qui ont tenté d'apporter un nouveau souffle à la peinture d'histoire. Prix de Rome en 1845 sur le sujet de

⁶⁴¹ Isnard, C., *Op. cit.*, 1848, p.60-61.

Jésus dans le prétoire, avec un tableau au réalisme assez stupéfiant, il abandonne rapidement cette orientation réaliste pour une facture classicisante. Sa culture classique, comparable à celle d'Hippolyte Flandrin, révèle l'influence d'Ingres par sa fascination pour les Primitifs italiens (en particulier pour Masaccio) et pour l'art byzantin (il copie les mosaïques de San Vitale à Ravenne)⁶⁴². Sa copie d'un détail de la *Dispute du Saint Sacrement* de Raphaël pour son envoi de 4^e année⁶⁴³ est un exercice d'admiration de Raphaël héritier de Masaccio⁶⁴⁴. Son primitivisme réside moins dans les emprunts formels que dans son attention particulière au dessin et son sens du monumental. Artiste éclectique, il travaille aussi bien le paysage (son frère Achille est grand prix de Rome de paysage historique en 1845) que le dessin d'architecture. Dès 1847, dans sa figure d'étude intitulée *La colère d'Achille* (fig.66), il fait preuve d'une attention particulière à la vraisemblance historique du sujet : la cithare, le marchepied et le siège sont largement inspirés de planches du recueil de d'Hancarville, publié en 1787 et conservé à la bibliothèque de l'École de Rome⁶⁴⁵. Ces objets fournissent le décorum d'une vision hallucinée d'Achille. La frontalité monumentale du héros grec trouble par sa nudité saisissante et l'intensité de l'émotion que l'on lit sur son visage et dans les tensions musculaires de son corps. Si l'Académie et les critiques louent la qualité du nu académique, l'interprétation de la figure héroïque d'Achille reste incomprise :

« *L'Achille* de ce pensionnaire [M.Léon Bénouville] est une très belle étude, d'un dessin pur, et dont l'exécution a droit à tous les éloges. La tête surtout est d'une expression remarquable ; et l'on regrette seulement de ne pas trouver, dans toutes les parties de cette figure, l'élévation et l'élégance de formes d'un Achille.⁶⁴⁶ »

« Il y a des parties largement comprises et bien exécutées dans la figure de M. Bénouville, mais ce n'est pas là Achille.⁶⁴⁷ »

La figure d'Achille ne correspond pas à la vision classique du héros homérique. Sans le soutien de la narration, c'est-à-dire sans l'explication de cette colère liée à sa séparation d'avec la belle Briséis, le guerrier grec semble en proie à un délire hallucinatoire ; la stabilité psychologique du héros est remise en cause et l'interprétation de l'épisode se révèle équivoque.

L'ambiguïté dans la conception et le traitement des héros antiques est une caractéristique que l'on retrouve dans la peinture des néo-grecs ; toutefois, là où Bénouville monumentalise

⁶⁴² Foucart, B., « Préface : Léon Bénouville et la peinture élevée », Aubrun, M.-M., *Léon Bénouville 1821 – 1859*, Paris, 1981, p. II.

⁶⁴³ HsT, 1848-1849, 205 x 175 cm, Paris, musée du Louvre.

⁶⁴⁴ Foucart, B., *Ibid.*, p.V.

⁶⁴⁵ Bonfait, O., « Bénouville, Léon », *Op. cit.* Rome, 2003, p.378.

⁶⁴⁶ Raoul-Rochette, *Op.cit.*, 1849, p.58.

⁶⁴⁷ Isnard, C., *Op. cit.*, 1848, p.61.

les héros antiques, les néo-grecs minimise au contraire l'héroïsme des protagonistes, à l'image de l'Ulysse du Prix de Rome de Gustave Boulanger.

Comme dans la peinture de Biennourry, on retrouve un goût pour le détail archéologique qui valide la haute antiquité de la scène représentée. Le « bibelot » antique semble devenir, même dans la grande peinture d'histoire, un marqueur de vérité historique.

Cette attention à la reconstitution archéologique s'exprime de manière monumentale dans une commande pour l'Etat de 1855, *Les Martyrs conduits au supplice*⁶⁴⁸ (fig.67), réalisée à partir de son esquisse, envoi de 1851. Ce gigantesque tableau s'inscrit dans un courant de renouveau de la peinture historique - principalement à thématiques religieuses – à partir de reconstitutions archéologiques, marquant le « triomphe du péplum » selon l'expression de Christophe Leribault⁶⁴⁹. Dans cette veine, on peut citer *Les Exilés de Tibère* de Félix Barrias, *Les Martyrs aux catacombes* de Jules-Eugène Lenepveu, ou encore *Le Martyre de saint Hippolyte* de Félix Giacomotti⁶⁵⁰. Ces œuvres monumentales sont marquées par une attention particulière à la véracité du décor : la reconstitution historique et archéologique prend souvent le pas sur l'expression du sentiment religieux et s'associe à une mise en scène expressive de ces sujets nobles et élevés pour créer des œuvres populaires et appréciées de l'Académie⁶⁵¹.

Ces œuvres anticipent les recherches de Gérôme sur la peinture historique archéologique. Néanmoins, les ambitions artistiques contenues dans ces tableaux sont antagonistes : les Romains cherchent à donner une dimension romanesque à des thèmes historiques et religieux issus de la tradition académique ; Gérôme utilise l'iconographie académique pour ennoblir sa peinture de genre historique, à la fois appréciée et blâmée pour son recours au piquant et au spectaculaire⁶⁵².

D'autres pensionnaires, comme William Bouguereau, Jules Lefebvre et Emile Lévy, ont été attirés par l'esthétique néo-grecque au cours de leur carrière, ou au moins ont intégré certaines de ces caractéristiques à leur propre pratique.

William Bouguereau, pensionnaire pourtant très attaché au classicisme raphaélesque, est

⁶⁴⁸ HsT, 1855, 480 x 400 cm, Paris, musée d'Orsay.

⁶⁴⁹ Leribault, C. « La peinture à l'Académie de France à Rome, 1850-1873 », *Op. cit.*, Rome, 2003, p.331.

⁶⁵⁰ Félix Barrias, *Les Exilés de Tibère. Soldat gaulois et sa fille prisonniers à Rome*, 1847, HsT, 236 x 171,5 cm, Autun, musée Rollin.

Jules-Eugène Lenepveu, *Les Martyrs aux catacombes*, HsT, 1855, 170 x 336 cm, Paris, musée d'Orsay.

Félix Giacomotti, *Le Martyre de saint Hippolyte*, HsT, 1860, Besançon, musée d'art et d'archéologie.

⁶⁵¹ Raoul-Rochette, *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1849*, Institut National de France, 1850, p.31-32 :

« L'envoi de cette quatrième année se trouve complété par un grand dessin colorié, représentant *les Martyrs conduits au supplice* ; et ici surtout, nous aimons à dire que M. Léon Bénouville a bien compris la mission de son art, qui est d'élever l'âme par de nobles images. »

⁶⁵² Beeny, E., « Blood spectacle : Gérôme in the arena », in Allan, S., Morton, M. (sd), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles, Getty Publications, 2010, p.40-53.

enrôlé par la critique sous la bannière des néo-grecs de 1855 à 1862. *L'Amour fraternel* (fig.68), exposé en 1851 puis présenté à l'Exposition Universelle de 1855, et *L'Amour blessé* de 1859 (fig.69) sont rapprochés des œuvres de Jean-Louis Hamon pour leurs sujets gracieux et leur traitement quelque peu mièvre. En 1857, il expose neuf panneaux décoratifs (fig.70) réalisés à la cire, commande d'Anatole Bartholoni pour son hôtel particulier, rue de Verneuil à Paris. Ceux-ci s'inspirent de la manière des décors muraux antiques d'Herculanum avec des figures traitées en aplat sur un fond doré. Nous reviendrons ultérieurement sur la réception critique des œuvres qu'il présenta au Salon durant ces années.

Emile Lévy, prix de Rome en 1854 aux côtés de Giacomotti et Maillot, fait partie, comme Bénouville et Bouguereau, au début de sa carrière, du courant des Romains attirés par un classicisme sobre et mesuré, gracieux et retenu, caractéristique des années 1850-1860⁶⁵³. Si Lévy se rapproche des néo-grecs par les thèmes qu'il affectionne – l'élegie antiquisante plus que l'épique – et une hybridation de sa peinture entre histoire et genre, il s'en démarque par l'orthodoxie de ses références. Toutefois, dans sa critique du Salon de 1866, Castagnary associe Emile Lévy à Gérôme et Boulanger dans une même condamnation :

« Mais M. Gérôme a fait mieux encore que ses tableaux, il a créé MM. Gustave Boulanger et Emile Lévy ; c'est lui le premier auteur de cette peinture sur toile, lisse et minutieuse, qui a des aspects d'émaux cuits au four, comme le font voir si apparemment *l'Idylle* et la *Mort d'Orphée*.⁶⁵⁴ »

L'excès de lisse, caractéristique de la peinture de Gérôme, atteint *La Mort d'Orphée* de Lévy (fig.71), œuvre atypique dans la carrière d'un artiste plutôt intéressé par des sujets calmes et des physionomies apaisées. Pourtant, la suavité de sa touche et son goût pour une poésie intimiste le classent, aux yeux de certains critiques comme Du Pays, parmi les artistes anti-académiques, atteints de « coquetterie⁶⁵⁵ », terme régulièrement employé pour qualifier la manière un peu mièvre d'Hamon, Picou et Toulmouche.

Jules Lefebvre, prix de Rome en 1861 avec une *Mort de Priam* tourmentée et violente, s'intéresse également à la reconstitution archéologique des épisodes antiques. Son prix de Rome (fig.72) met en scène l'action dans un décor minutieusement composé, un peu trop au

⁶⁵³ Sérié, P. « Lévy, Emile », *Op. cit.*, Rome, 2003, p.515.

⁶⁵⁴ Castagnary, J., « Salon de 1866 », *Op. cit.*, vol.1, p.227.

⁶⁵⁵ Du Pays, A., « Envois de Rome », *L'Illustration*, 9 octobre 1858, p.230 :

« On peut citer cette peinture [*Le Souper libre. Saint Saturne adressant la parole au peuple*] comme n'appartenant nullement au système académique ; elle vise à l'effet et à l'harmonie ; les figures sont traitées avec plus de coquetterie que de style ; le dessin en est mollement arrêté ; le modelé en est vide ; certaines têtes sont plus indiquées que peintes. Les effets de clair-obscur que recherche l'artiste, et qui constituent un des mérites de son tableau, appartiennent plutôt à la peinture de genre qu'à la peinture d'histoire. [...] »

goût des critiques qui lui reprochent de donner de l'importance à des éléments secondaires de l'action :

« Son tableau [celui de M. Lefebvre], bien composé, d'un dessin correct, peint avec beaucoup de soin et d'habileté, réunit un ensemble assez remarquable de qualités poussées à peu près toutes au même point. S'il lui manque quelque chose, ce n'est pas le savoir ; on serait tenté de souhaiter qu'avec moins d'expérience, il eût rendu plus naïvement les vers du poète. Il n'y a guère à reprendre dans cette peinture que l'excès d'attention donné à l'exécution de détails peut-être inutiles, qui attirent le regard et préoccupent l'esprit en le détournant de l'action qui devrait seule l'arrêter.⁶⁵⁶ »

Jules Lefebvre, tout comme la plupart des jeunes artistes de la génération des années 1855-1865, est sous l'influence de la peinture archéologique de Gérôme qui fait grand bruit au Salon. *Le Roi Candaule* (fig.49), *Ave Cesar, Morituri te salutant* (fig.73), *La Mort de César* en 1859 (fig.7), puis *Phryné devant l'aréopage* (fig.50) marquent un tournant dans la carrière de Gérôme qui donne une inflexion à l'esthétique néo-grecque en la faisant basculer du côté du « genre archéologique ». Cette nouvelle manière séduit le public et déconcerte souvent les critiques par la nouveauté de ses thèmes et des mises en scène proposées par l'artiste⁶⁵⁷.

En 1865, Jules Lefebvre envoie de Rome un *Jeune homme peignant un masque de tragédie* (fig.74) qui reconstitue un atelier antique. Cette œuvre doit beaucoup aux néo-grecs par le choix d'un sujet de la vie quotidienne antique, travestissant les scènes de genre contemporaines sur un sujet équivalent.

Ces artistes n'ont jamais adhéré à l'esthétique néo-grecque ; néanmoins, l'adoption de certains partis pris thématiques et/ou formels montre qu'ils en ont subi l'influence. Gérôme et son groupe ayant acquis une certaine célébrité au Salon, ces jeunes artistes pouvaient être tentés de prendre à leur compte quelques formules à succès. Après 1863 et son installation comme chef d'atelier à l'École des Beaux-arts, Gérôme aura une influence grandissante sur l'orientation de la peinture historique, jusqu'à générer au sein de l'institution une nouvelle « école Gérôme », vingt ans après le début des néo-grecs au Salon.

⁶⁵⁶ Saglio, E. « Concours pour le grand prix de peinture d'histoire », *Le Journal des débats*, 28 septembre 1861, p.3.

⁶⁵⁷ Cf. partie infra *Jean-Léon Gérôme, l'Antiquité dévoyée ?*

2.2. Les Néo-grecs, communauté artistique et vie phalanstérienne

Les néo-grecs vont rapidement former un groupe au sein de l'atelier de Delaroche puis de Gleyre, rassemblant autour de Jean-Léon Gérôme – la personnalité la plus marquante du groupe – Jean-Louis Hamon, Henri-Pierre Picou, Gustave-Rodolphe Boulanger, Félix Jobbé-Duval, Auguste Toulmouche, Alphonse Isambert et Louis-Frédéric Schützenberger. À partir de 1846 et après quelques années passées à travailler ensemble, ils décident de s'installer dans des ateliers communautaires. C'est au cours des premières années de cohabitation que les néo-grecs achèvent leur formation et élaborent leur vision particulière de la peinture à l'antique.

Dans les ouvrages⁶⁵⁸ du XX^e siècle abordant les néo-grecs, leur communauté d'artistes et leur école stylistique se réduisent à peu de choses : Gérôme, Picou et Hamon auraient vécu quelques années ensemble, pendant leur jeunesse, et leur réception critique, fort brève, n'aurait connu qu'un ou deux succès publics et critiques.

L'étude des textes de critiques d'art, des biographies, mémoires et autres sources d'archives met au contraire en lumière un groupe aux ramifications intellectuelles, esthétiques et stylistiques beaucoup plus complexes, mais dont le principal handicap est d'être resté informel. Aucune publication, ni déclaration artistique commune n'a jamais officialisé les contours humains et esthétiques du groupe.

⁶⁵⁸ Francastel, P., *Histoire de la peinture française: la peinture de chevalet du XIV^e au XX^e siècle*, Paris/ Bruxelles, Elsevier, 1955, t.2.

Baschet, J., *Peinture française, du Moyen âge à nos jours*, Paris, Editions de l'Illustration, texte mis à jour par Roger Baschet, 1966.

Eitner, L., *La peinture en Europe au XIX^e siècle*, trad. Caroline Rivolier, Paris, Hazan, 1994.

Michel, A. (s.d.) *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin, 1926, tome VIII.

Focillon, H., *La peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'antique ; le Romantisme*, Paris, H. Laurens, 1927.

Sloane, J.C., *French Painting between the Past and the Present. Artists, critics and traditions from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951.

Celebonovic, A., *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*, trad. Sacha Tolstoï, Paris, Seghers, 1974.

Rosenblum, R., Janson, H.W., *Art of the Nineteenth century art: painting and sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1984.

Entre 1847 et 1855, les livrets des Salons, qui donnent l'adresse des exposants, indiquent que seize artistes⁶⁵⁹ ont vécu plus ou moins longtemps au *Chalet*, bâtisse en bois située au 27 rue de Fleurus. Dans leurs souvenirs, ce lieu est qualifié de "phalanstère". Nous analyserons dans la suite de notre développement l'utilisation de ce terme fouriériste par les néo-grecs.

Après la dissolution de ce premier phalanstère, deux anciens du *Chalet*, Gérôme et Schützenberger, rejoignent leur camarade Toulmouche au 70 bis rue Notre-Dame-des-Champs où ils organisent une seconde communauté d'artistes, baptisée *La Boîte à Thé*, en référence au décor orientalisant de sa façade. Toujours grâce aux livrets des Salons, on peut suivre l'évolution de ce lieu qui vit passer une quinzaine d'artistes de 1855 à 1870.

Les principaux artistes du *Chalet* appartiennent à deux groupes : d'un côté, six peintres issus de l'atelier de Delaroche et Gleyre – Gérôme, Hamon, Picou, Boulanger, Isambert, Schützenberger – de l'autre, trois sculpteurs, élèves de David d'Angers – Louis-Adolphe Eudes, Alexandre Schoenewerk et Ferdinand Taluet.

Tous appartiennent à la même génération, née entre 1820 et 1825. Quelques-uns sont originaires de la Bretagne et de l'actuelle région des Pays de la Loire⁶⁶⁰, détail d'importance à une époque où les solidarités géographiques sont essentielles dans la constitution des réseaux de sociabilité à Paris.

Ils sont issus d'ateliers d'artistes romantiques, eux-mêmes formés par des néoclassiques, et adeptes d'un romantisme tempéré, plus intéressé par le renouvellement des thèmes et des modalités de la dramaturgie et de la mise en scène que par l'exubérance stylistique et/ou chromatique.

S'ils sont tous inscrits à l'Ecole des Beaux-arts, seuls Gustave Rodolphe Boulanger et le sculpteur Hippolyte Bonnardel, qui réside brièvement au *Chalet*, obtiennent des distinctions académiques. Beaucoup ont eu à essuyer de cuisants échecs au *cursus studiorum* de l'Ecole.

A contrario, ils exposent relativement tôt au Salon. La nécessité de s'imposer lors des expositions publiques pour vivre de leur art se généralise pour cette génération qui ne conçoit plus son statut d'artiste que comme celui d'artiste d'exposition.

Pourtant, dans un système où l'individualité de l'artiste triomphe de plus en plus sur la notion d'école, les difficultés matérielles et psychologiques du début de carrière ont dû leur paraître plus faciles à supporter dans un contexte collectif et communautaire.

Dans cette partie, nous retraçons l'histoire de ce groupe d'artistes, qualifiés par les critiques d'art de « néo-grecs » : leurs personnalités, leurs formations, leurs lieux et modes de vie, ainsi

⁶⁵⁹ Pour le détail, se reporter au tableau situé en Annexe 3.

⁶⁶⁰ Hamon, Jobbé-Duval sont bretons ; Picou et Toulmouche sont nantais. Taluet est angevin.

que leurs réseaux amicaux et artistiques. Nous tenterons de suivre leur évolution intellectuelle, artistique et affective, au cours de ces quelques années passées à vivre et à travailler ensemble. Enfin, nous essayerons d'analyser les raisons qui les ont amenées, dans leur jeunesse, à tenter cette expérience communautaire.

2.2.1. Introduction : Question de vocabulaire

Une des premières difficultés d'une recherche sur les néo-grecs concerne l'indétermination de leur appellation, tant sur le type de groupe qu'ils constituent, que sur le qualificatif qui leur est associé. Le vocabulaire pour les désigner diffère en fonction de la personnalité de l'auteur (biographe, artiste, critique d'art), de la précision de son texte (compte-rendu critique, biographie détaillée, souvenirs ou anecdotes), de son opinion sur le groupe et des circonstances de l'écriture du texte (contemporanéité, écrit postérieur, témoignage de seconde main). Dans cette partie, nous n'aborderons pas la question du qualificatif, qui reviendra dans notre étude de la réception critique, pour se concentrer sur la question du type de groupe constitué par les néo-grecs.

Dans les textes sur les néo-grecs – contemporains des artistes ou postérieurs (à l'exception des commentaires récents qui ne font que reprendre les formulations du XIX^e et du début du XX^e siècle) – nous avons relevé dix appellations différentes pour désigner le groupe, à des occurrences assez variées⁶⁶¹ : groupe, école, cénacle, secte, cercle, colonie, communauté, constellation, phalanstère et pléiade.

Une première constatation s'impose : parmi ces appellations, aucune n'est exclusive aux néo-grecs. Elles qualifient de nombreux autres groupes d'artistes⁶⁶². Seconde constatation : certaines expressions, employées pour désigner d'autres groupes d'artistes, sont complètement absentes des écrits sur les néo-grecs. Ils ne sont jamais qualifiés de confrérie, de société, de salon, d'atelier, de club, d'association, de chapelle ou de coterie. Si certains de ces termes sont des synonymes des vocables de notre liste⁶⁶³, l'absence de d'autres appellations nous indique ce que le groupe n'était pas aux yeux des contemporains. En particulier, l'omission de société, confrérie, association et atelier nous renseigne sur le degré d'implication et d'organisation du groupe car ces quatre termes désignent des organisations plus hiérarchisées (atelier, confrérie) ou plus institutionnalisées (société, association). Comme exemples de telles organisations, on peut citer l'association de soutien mutuel de la rue des

⁶⁶¹ Plusieurs auteurs emploient la même appellation ; et un même auteur peut employer successivement – ou conjointement – plusieurs appellations. Se reporter au tableau en Annexe 4.

⁶⁶² Pour exemples, on parle ainsi d'école d'Ingres, de cénacle romantique, de secte des Barbus, de communauté des Nazaréens, de groupe des Impressionnistes, de colonie des peintres de Pont-Aven.

Le terme de « phalanstère » est souvent employé par les artistes pour « autodésigner » leur groupe d'amis artistes.

⁶⁶³ Par exemple, les termes *chapelle* et *coterie* sont employés comme synonymes de *secte* ; *club* et *salon* pour *cercle* et *cénacle*.

Amandiers Popincourt (1837-1839)⁶⁶⁴, la confrérie Préraphaélite ou encore la société cipollésienne des anciens Romains⁶⁶⁵. Bien connue grâce à l'importante correspondance entre les membres du groupe et leurs proches⁶⁶⁶, l'association de Geoffroy-Dechaume, Daubigny, Trimolet et Steinheil, rue des Amandiers Popincourt, était destinée à se soutenir mutuellement sur le plan financier afin de pouvoir travailler une année complète sur un projet artistique important, sans avoir à se disperser dans des travaux alimentaires⁶⁶⁷. La confrérie Préraphaélite exposait ses orientations artistiques dans des publications signées conjointement par les artistes du groupe. La société cipollésienne rassemblait d'anciens Romains qui se réunissaient en souvenir de leur heureux séjour dans la ville éternelle. Cette société secrète était structurée par un statut, un règlement et une liste précise des membres, qui recevaient des convocations aux réunions, organisées selon un certain nombre de rituels (soupe à l'oignon, hymne, épreuves pour les nouveaux membres et amendes pour les contrevenants).

Les néo-grecs ne sont ni un groupe hiérarchisé, ni une organisation institutionnalisée. Ils forment un groupe assez informel, ayant choisi à un moment donné de leur vie de vivre et de travailler ensemble, ce qui explique leur relative confidentialité.

Dernière constatation : toutes les appellations ne font pas référence au même groupe d'artistes. Le « groupe physique⁶⁶⁸ » des phalanstères néo-grecs et le « groupe stylistique⁶⁶⁹ » des néo-grecs ne se superposent pas complètement. Parmi les artistes vivant ensemble, tous

⁶⁶⁴ Chappey, F., « Une société philanthropique d'artistes: le groupe de la rue des Amandiers Popincourt (1837-1839) », *De Plâtre et d'Or. Geoffroy-Dechaume, sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, cat. expo. Musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq, L'Isle-Adam/ Château de la Roche-Guyon, Association "Les Amis de l'isle-adam/ Val d'Oise éditions, 1998, p.38-48.

Fidell-Beaufort, M., Bailly-Herzberg, J., *Daubigny*, Paris, Geoffroy-Dechaume, 1975, p.18-36.

⁶⁶⁵ Hubert, G., « Autour de la soupe à l'oignon. Le sculpteur Louis Petitot et la société cipollésienne. Lettres et dessins », *Archives de l'Art Français*, Paris, De Nobele, 1978, t.XXV, nouvelle période, p. 263-289.

⁶⁶⁶ Chappey, F., *Op. cit.*, p.40-42.

⁶⁶⁷ Fidell-Beaufort, M., Bailly-Herzberg, J., *Op.cit.*, p.36 :

« C'est alors, vers 1838, que l'amitié et la solidarité vont permettre à un groupe d'amis de s'épauler et de s'entraider dans la conquête du succès. Ce sont autour de Daubigny : Geoffroy-Dechaume, sculpteur sur métal et sur pierre [...] ; Louis Trimolet, dessinateur comique et vignettiste lui-même, peintre des miséreux quand il travaille pour lui-même ; Louis Steinheil, peintre verrier, spécialisé dans les cartons de vitraux. Enfin, bien qu'il n'ait pas été lié par les lois de l'association, il importe de citer Ernest Meissonier, leur camarade à tous. Étant imprégnés de la doctrine fouriériste, ils voyaient l'image d'un « phalanstère artistique » dominer leurs pensées. Daubigny, Geoffroy-Dechaume, Trimolet et Steinheil décidèrent de faire bourse commune et d'élire chaque année l'un d'eux pour qu'il tente sa chance au Salon. Durant le temps nécessaire à cette préparation, l'élu et sa famille sont pris en charge par les trois autres. »

⁶⁶⁸ Terme désignant le groupe d'artistes vivant ensemble.

⁶⁶⁹ Terme désignant le groupe d'artistes regroupés par les critiques d'art sous la même bannière stylistique.

n'adhèrent pas à l'esthétique néo-grecque – le groupe physique étant plus lié par les affinités personnelles que par les affinités stylistiques – tandis qu'inversement, beaucoup d'artistes qualifiés de *néo-grec* par la critique d'art n'appartiennent pas à la cellule communautaire des néo-grecs et n'entretiennent parfois que peu de rapports avec eux. Il est significatif que les appellations employées par les biographes et les artistes du groupe diffèrent très nettement de celles utilisées par les salonniers. Les premiers privilégient les termes de cercle, communauté et phalanstère, alors que les seconds préfèrent colonie, constellation, école, groupe, pléiade, secte ; tous s'accordant sur le vocable cénacle.

Les quatre formulations employées par les biographes et les artistes du groupe – communauté, phalanstère, cercle et cénacle – mettent en avant des liens personnels forts et volontaristes, ainsi que des intérêts et des buts communs : les artistes se sont eux-mêmes regroupés en communauté⁶⁷⁰. Ces termes insistent sur le lien physique entre les membres du groupe : ils partagent des affinités intellectuelles et stylistiques, mais sont surtout présents ensemble dans un même lieu. Ces quatre expressions recouvrent deux grands types de sociabilité caractéristiques du XIX^e siècle. La communauté et le phalanstère désignent des personnes vivant en collectivité, tandis que le cénacle et le cercle se rapportent à des réunions fermées de personnes réunies autour d'intérêts communs.

Les termes de communauté et phalanstère se réfèrent aux philosophies utopistes de la période romantique (Fouriérisme, Saint-simonisme). Pour Fourier, le phalanstère est une nouvelle organisation communautaire de la société, basée sur un habitat collectif et une mise en commun des moyens de production : il est à la fois lieu d'habitation et de travail d'une communauté associative. Cette idée de phalanstère lui est venue d'un constat pessimiste de l'évolution de la société industrielle et de la concentration des populations pauvres dans les grandes villes, qui privent les hommes de travail, de logement décent et de bonheur familial. L'organisation en phalanstère devait être la solution à cette triple aspiration vitale de l'homme et à son épanouissement dans un bonheur et un plaisir de vivre retrouvés⁶⁷¹. Très rapidement, la célébrité des théories fouriéristes, diffusées par son disciple Victor Considérant et l'École sociétaire qui prêchent la bonne parole dès la mort de Fourier en 1837, banalise l'emploi du vocabulaire, et le terme de phalanstère devient, par analogie, un lieu où vivent de nombreuses personnes ou familles, souvent regroupées autour d'aspirations ou d'intérêts communs, mettant parfois en commun leurs moyens de subsistance. L'utilisation de la dénomination de phalanstère entre rapidement dans le vocabulaire des artistes, souvent intéressés par les

⁶⁷⁰ À la différence de l'école stylistique qui est le fait d'un regroupement par les critiques d'art.

⁶⁷¹ Pour un résumé des théories fouriéristes, voir Moncan, P.(de), *Villes utopiques, villes rêvées*, Paris, Les Editions du Mécène, 2003, p. 90 – 121.

théories politiques avancées privilégiant la quête du bonheur et de la liberté et plaçant l'artiste à l'avant-garde de la société⁶⁷². L'expérience communautaire de la rue des Amandiers Popincourt est sans doute redevable au fouriérisme⁶⁷³ (le phalanstère se forme en 1837, année de la mort de Fourier à un moment où la célébrité de ses théories est à son point culminant).

De même, le cercle bohème réuni autour d'Henry Murger (les frères Bisson, les frères Desbrosses, Antoine Chintreuil, Léopold Tabar, Eugène Villain, Léon-Noël, Adrien Lelioux), la Société des buveurs d'eau (1840-1844)⁶⁷⁴, passe de groupe informel à une association constituée, dotée d'un nom, de statuts et d'un bureau, rue de La Tour d'Auvergne, dans la chambre d'Henry Murger. Les membres du groupe, d'origine provinciale, sans formation initiale, sans soutien familial et sans relations, se regroupent pour subsister et se voir reconnaître dans les milieux artistiques. Leur groupe tient à la fois du cénacle et du phalanstère, bien qu'ils ne vivent pas ensemble⁶⁷⁵. Chacun paie sa cotisation pour venir en aide aux plus nécessiteux, et on débat sur l'art et la littérature. Les travaux alimentaires sont autorisés à condition de ne pas délaissier ses recherches personnelles.

Pragmatiques et modestes, les membres de la Société des buveurs d'eau sont bien éloignés de la bohème bruyante, romantique et outrancière des Jeunes-France, véritables *va-t-en guerre* contre le bourgeois, pour la suprématie de l'Art sur les errances d'une société de plus en plus matérialiste⁶⁷⁶. La situation de Murger et de ses amis est plus précaire que celle des néo-grecs, mais les raisons du regroupement sont finalement assez semblables : la nécessité de vivre en commun pour subsister et pour réussir à se faire un nom ensemble dans un milieu artistique devenu hautement concurrentiel, sans y sacrifier sa liberté artistique.

Ces tentatives communautaires de conciliation d'idéaux artistiques et de nécessités économiques, transcendées par le contexte de développement des utopistes sociales, à l'approche de la révolution de 1848, aboutissent souvent assez rapidement à des échecs (c'est le cas de la société des Amandiers Popincourt et des Buveurs d'eau) car le manque d'appui et de moyens les empêche de transformer l'essai en réussite. À ce point de vue, les néo-grecs seront plus chanceux, en grande partie grâce à Gérôme, soutenu par Delaroche, et à son succès au Salon de 1847.

Pourtant, ces véritables expériences phalanstériennes restent minoritaires parmi les nombreuses expériences communautaires artistiques et littéraires des années 1830-1840, souvent réduites à une simple colocation d'artistes. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, le

⁶⁷² Sur ce sujet, voir Bénichou, P., *Le Temps des Prophètes*, *op.cit.* ; et McWilliam, N., *Rêves de bonheur*, *op.cit.*.

⁶⁷³ Chappey, F., *Op. cit.*, p.40.

⁶⁷⁴ Cogeval, G., Abélès, L., *La Vie de Bohème*, cat. expo. Paris, Musée d'Orsay, RMN, 1986, p.14-19.

⁶⁷⁵ Seigel, J., *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830 – 1930*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque des Histoires », 1991, p. 71.

⁶⁷⁶ Cogeval, G., Abélès, *Op.cit.*, p.4-7.

sculpteur Antoine Etex mentionne dans ses *Souvenirs d'un artiste* qu'il forma un « vrai phalanstère » avec Dulac et Péron lors de l'hiver 1823-1824, mais que la vie commune ne lui convenait pas et qu'il le quitta au bout de quelques mois⁶⁷⁷.

⁶⁷⁷ Etex, A., *Les souvenirs d'un artiste*, Paris, Dentu, s.d., p. 27.

2.2.2. Le Chalet (1847-1854), phalanstère Néo-grec ?

- La vie quotidienne au Chalet

Dès 1840-1841, dans l'atelier de Delaroche, se forme autour du charismatique Gérôme un groupe⁶⁷⁸ de jeunes artistes rassemblant Henri Picou, Jean-Louis Hamon, Gustave Boulanger, Jean Aubert, Eugène Damery, Alfred Gobert, Alfred Arago, Charles Landelle, Charles et Jean Jalabert, Adolphe Yvon et Charles Henri Amédée, Comte de Noé, le futur Cham⁶⁷⁹. La chambre de Gérôme au 24 rue de l'Ancienne Comédie sert alors de lieu de rassemblement (il a déjà le logement le plus vaste et le mieux chauffé) au groupe qui, au milieu de la fumée des pipes, discute, chante et dessine dans la bonne humeur.

À partir de 1842, le groupe tend à se scinder en deux groupes : Gérôme, Picou, Hamon, Boulanger, Gobert, Damery et sans doute Aubert commence à travailler régulièrement ensemble, dans une atmosphère d'entraide et d'émulation réciproques. Ils alternent alors le travail en atelier dans la chambre de Gérôme, qui, entre-temps, a emménagé dans un logement plus vaste rue de Sèvres, avec, aux beaux jours, des séances de travail sur le motif dans les environs de Paris⁶⁸⁰. Comme le rapporte Hamon dans ses souvenirs, l'ambiance y était studieuse et joyeuse, empreinte d'une aimable camaraderie :

« L'atelier de Gérôme était l'atelier commun. Le soir, nous y composions, ou bien, nous nous amusions à peu de frais ; on riait comme des fous pour peu de choses. Il venait des amis en masse. Gérôme a toujours eu un don de nature : il sait attirer à lui tout le monde ; il est obligeant, toujours gai, aimant la société ; bref, on aime à être avec lui pour mille raisons : entre autres, c'est un travailleur infatigable, il inspire l'amour du travail et du travail en chantant et en riant. Il était ainsi à cette époque et il est resté le même. Il était le centre d'un certain nombre d'individus qui aimaient l'art. Nous vivions ensemble, nous mangions ensemble. Dans ce temps, nous allions rarement au café, le café se prenait chez lui, où nous nous réunissions une dizaine pour travailler dans son petit atelier de la rue de Sèvres.⁶⁸¹ »

⁶⁷⁸ Pour de brèves biographies des artistes cités, se reporter aux Annexes 1 et 2.

⁶⁷⁹ Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 36.

Pour la bibliographie de chaque artiste, se reporter à la bibliographie générale.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 38-39.

⁶⁸¹ Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. 50-51 : dans sa transcription des souvenirs d'Hamon, Hoffmann commet une erreur en situant ce passage dans les années 1846-1847, au moment de l'installation en phalanstère, alors qu'Hamon cite très

Ces anecdotes d'Hamon sur la vie quotidienne de leur jeunesse confirment la place de chef de Gérôme qui fut très tôt l'élément-moteur du groupe, et montrent que, dès 1842, le travail en commun tendait à s'instituer en vie communautaire.

À son retour de Rome à l'automne 1844, Gérôme se réinstalle dans son atelier de la rue de Sèvres où il reprend les habitudes de vie commune avec ses amis de l'ancien atelier de Delaroche. En 1846, Gérôme, Picou, Hamon et les sculpteurs Alexandre Schoenewerk et Adolphe Eudes s'installent en communauté au 9 rue de Fleurus dans un immeuble transformé en ateliers. Tous deux issus de l'atelier de David d'Angers, les sculpteurs ont pu entrer en contact avec le groupe de l'atelier de Delaroche par l'intermédiaire de Gustave Boulanger : comme Schoenewerk, ce dernier avait fréquenté l'atelier de Pierre Jollivet au début de ses études.

Le premier lieu de résidence du phalanstère des néo-grecs est souvent passé sous silence par les biographes et l'on retrouve sa trace par le dépouillement des livrets de Salons qui mentionnent l'adresse des exposants. Nous ignorons la disposition intérieure de l'îlot en 1846. Le cadastre de Paris par îlot, dit Atlas Vasserot (1810-1836), conservé aux archives de la ville de Paris, nous précise les contours de la parcelle pour ce début du XIX^e siècle. Le quartier est encore très peu urbanisé et les parcelles plutôt grandes. Le n°9 de la rue de Fleurus est situé sur les îlots n°10 et 10bis du quartier du Luxembourg, dans l'ancien 11^e arrondissement⁶⁸² (fig.75). A la fin des années 1830, l'espace du n°9 est occupé par une grande cour centrale desservant quelques bâtiments, de petite surface, sur les quatre côtés de la parcelle. On ignore si cette disposition était encore d'actualité en 1846.

En revanche, nous pouvons assez facilement suivre l'évolution du nombre de membres du phalanstère, tout au moins pour les artistes exposant au Salon. Les livrets nous informent que le groupe de résidents s'agrandit rapidement : Gustave Boulanger, parti en 1845 pour un voyage de huit mois en Algérie, revient à Paris et s'installe au 9 rue de Fleurus au cours de l'année 1847-1848. Puis le petit groupe s'enrichit d'une autre personnalité, Alphonse Isambert, un ancien camarade de l'atelier de Delaroche. La même année, Pierre Andrieu, élève et collaborateur de Delacroix, et Auguste Adrien Jouanin, graveur, s'installent pour quelques mois au 9 rue de Fleurus. Les informations biographiques sur ces deux artistes ne nous permettent pas de déduire les liens d'amitié les unissant au groupe de Gérôme, ni de savoir

clairement le logement de Gérôme rue de Sèvres.

⁶⁸² Archives de la ville de Paris. Dossier des plans parcellaires de Paris et des communes annexes, cadastre de Paris par îlot, dit Atlas Vasserot (1810-1836), îlots n°10 et 10bis du quartier du Luxembourg, dans l'ancien 11^e arrondissement, F/31/93/10.

comment ils ont pu se rencontrer et être amenés à faire vie commune pendant quelques mois.

Il existe quelques témoignages sur ce premier phalanstère. Dans son *Journal*, le comédien de la Comédie-Française Edmond Got rapporte que, le 18 avril 1847, grâce à son ami Michel Carré, il se rend à l'atelier de Gérôme pour le féliciter de son tableau *Le Combat de coqs* :

« Et voilà comme, saisissant l'occasion, j'ai fait connaissance en même temps que de Gérôme, avec Boulanger, Hamon, Nason (*sic.*) et Picou, autres élèves de Delaroche, puis avec Schoenewerk, Eudes et Jacquemart, des sculpteurs qui habitent aussi rue de Fleurus. Un monde amusant et libre, plein de jeunesse et de coq-à-l'âne...⁶⁸³»

À notre première liste établie grâce aux livrets de Salon, Got ajoute au phalanstère la présence de Nazon et de Jacquemart. Il n'est pourtant pas sûr que ces deux artistes résident rue de Fleurus en 1847. Nazon ne commence à exposer au Salon qu'en 1848 et ne donne l'adresse du phalanstère qu'au cours de l'année 1850-1851 ; et Jacquemart déclare habiter au 57 rue du Cherche-Midi dès le Salon de 1847.

En 1849, le phalanstère déménage quelques immeubles plus loin au 27 rue de Fleurus⁶⁸⁴ (fig.76), bâtiment immortalisé par les témoignages des contemporains. La plupart des écrits sur le groupe font d'ailleurs commencer l'activité du phalanstère à partir de son installation à cette adresse. Moreau-Vauthier nous donne une description assez précise des lieux :

« Une longue bâtisse glacée de hauts vitrages se dressait au fond d'un jardin fermé sur la rue par un mur bas. Au rez-de-chaussée les ateliers des sculpteurs s'alignaient. On accédait au premier par un escalier étroit, raide, resserré entre deux murs nus. Les ateliers des peintres s'ouvraient là sur un couloir sombre, étroit, malaisé, qui ressemblait à un coin de coulisses de théâtre. Gérôme, Hamon, Picou, vivaient côte à côte, les portes ouvertes.⁶⁸⁵»

Selon les propos de Gérôme dans la *Préface* de la biographie d'Hamon par Hoffmann, les jeunes artistes concevaient leur lieu d'habitation comme un phalanstère d'artistes :

« La maison que nous habitons se composait d'ateliers de sculpteurs et de peintres,

⁶⁸³ Got, E., *Journal, 1822-1901*, publié par son fils Médéric Got, Paris, Plon, 3^e édition, 1910, t. 1, p. 217.

⁶⁸⁴ Cette adresse est aujourd'hui connue pour avoir été celle de Gertrude Stein de 1905 à 1922.

L'Atlas Vasserot, terminé en 1836, ne peut donner plus de précisions sur le 27 de la rue de Fleurus car le quartier n'était pas encore urbanisé à cette date. Par la suite, le plan parcellaire municipal de Paris (1871-1896) n'est pas assez précis pour déterminer l'organisation spatiale de l'îlot (Quartier Notre-Dame-des-Champs, feuille 18, PP/11917/F).

⁶⁸⁵ Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 88.

une espèce de phalanstère d'artistes.⁶⁸⁶»

Cette même année, Gustave Boulanger remporte le Grand Prix de Rome et part pour l'Italie. Il y restera jusqu'en 1856. Son départ est aussitôt comblé par l'arrivée de Louis-Frédéric Schützenberger, ancien camarade d'atelier, et par Ferdinand Taluet, un sculpteur issu de l'atelier de David d'Angers. En 1850, le phalanstère accueille une dernière personnalité, le peintre François Henri Nazon, lui aussi élève chez Delaroche et Gleyre.

Peu de témoignages contemporains nous renseignent sur l'organisation de la vie communautaire au 27 rue de Fleurus, rapidement rebaptisé *Le Chalet* par ses habitants et leurs invités car la bâtisse était construite en bois⁶⁸⁷. Le chalet aurait peut-être été récupéré après la guerre de 1870 et la Commune par le tenancier d'une petite brasserie située Boulevard Montparnasse, près du carrefour de l'Observatoire, pour créer un nouvel établissement, Le Café du Chalet, situé sur le Boulevard Saint-Michel. L'établissement, aussitôt apprécié pour son cadre bucolique, accueillit de nombreux artistes, parmi lesquels Ranvier, Français et Hamon⁶⁸⁸.

Sur la question de la vie quotidienne au Chalet, seul Hoffmann dans sa biographie d'Hamon, aborde la question de la gestion des corvées et des dépenses. Il en donne d'ailleurs un tableau plutôt idyllique, comme si leur amour de l'art avait suffi à aplanir toutes les difficultés matérielles et les tensions de la vie communautaire :

« Dans cette sorte de communauté des trois artistes, qui se trouvaient ensemble, 27, rue de Fleurus, il y eut une vie de camaraderie exceptionnelle : une tenue et un ordre admirables y régnaient ; les dépenses s'y faisaient en commun et chacun des artistes était de semaine à son tour. Il y avait des amendes qui servaient à payer le café le soir et les « extras ». Hamon, étant de semaine, avait infligé un jour une amende à Picou et avait inscrit sur le carnet : « Cinquante centimes pour un Jollivet qui traîne ». Jollivet était un des professeurs de Picou qui venait le voir de temps en temps à l'atelier, et Hamon, gêné dans son service de semaine, pour mettre en ordre l'atelier, avait trouvé qu'un soir il était resté trop longtemps.⁶⁸⁹»

⁶⁸⁶ Gerôme, J.-L., « Préface », Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. VIII.

⁶⁸⁷ Stranahan, C.H., *A history of French painting from its earliest to its latest practise, including an account of the French academy of painting, its salons, schools of instruction and regulations*, New York, C. Scribner's sons, 1888, p.329.

⁶⁸⁸ Lepage, A., « Le Café du Chalet », *Les cafés artistiques et littéraires de Paris*, Paris, M. Boursin, 1882, p. 111-112.

⁶⁸⁹ Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. 51-52. Quant à l'anecdote sur Picou et Jollivet rapportée par Hoffmann, elle est vraisemblablement erronée, car Jollivet était le professeur de Gustave Boulanger et non celui de Picou.

Au-delà de cette aimable vision d'une cohabitation sans nuage, les propos d'Hoffmann, repris dans les biographies sur Hamon et Gérôme, mettent en évidence le caractère réducteur des témoignages contemporains. Hoffmann parle d'une communauté de trois artistes, c'est-à-dire qu'il en exclut Gustave Boulanger, Nazon, les trois sculpteurs et les résidents de passage. L'exclusion de Boulanger est sans doute liée à son rapide départ pour Rome, et sa présence au phalanstère n'a pas été assez longue pour marquer l'esprit des contemporains. Pour les autres, on peut vraisemblablement expliquer l'amnésie des littérateurs et biographes du groupe par la volonté de donner une plus grande cohérence esthétique au phalanstère en le centrant sur les artistes néo-grecs.

L'image de la communauté d'artistes donnée par Hoffmann se résume à la mise en commun des dépenses de subsistance, et peut-être de loyer, et à un système de rotation des tâches ménagères. On ignore s'ils allaient jusqu'à assurer à tour de rôle la subsistance des uns et des autres pour permettre à certains d'entre eux de se libérer des tâches alimentaires pour travailler en vue du Salon, à l'instar du phalanstère de la rue des Amandiers Popincourt. Cet exemple devait pourtant être connu des habitants du *Chalet*, Schoenewerk, Eudes et Taluet étant tous trois élèves de David d'Angers, comme Trimolet, Geoffroy-Dechaume et Steinheil, membres du groupe des Amandiers Popincourt.

Le *Chalet* constituait le centre d'un réseau de sociabilité. Les témoignages sur les activités du phalanstère sont peu nombreux et parfois contradictoires. La principale source est la biographie de Picou par Emile Marchand qui nous renseigne sur les participants et l'ambiance de ces réunions. On trouve également quelques anecdotes dans le *Journal* d'Edmond Got, devenu un intime des artistes de l'atelier de Fleurus, et dans les écrits satiriques de Champfleury sur le groupe lors de sa revue du Salon de 1849⁶⁹⁰. On décèle aussi quelques allusions dans le roman de Moreau-Vauthier *Les Rapins*⁶⁹¹. A ces témoignages, il faut ajouter une importante déception : dans une note de son ouvrage-hommage, *Le Tombeau de Louis Ménard*, Edouard Champion, à la suite de la lettre de Gérôme reproduite dans la préface, informe son lecteur qu'il s'apprête à rédiger une histoire du cénacle littéraire de Gérôme et de ses confrères que Ménard fréquentait assidûment dans sa jeunesse⁶⁹². Malheureusement, nos recherches bibliographiques, restées infructueuses, laissent à penser que cette histoire ne fût jamais publiée.

Les résidents organisent des soirées festives et des réunions de travail qui se prolongent par

⁶⁹⁰ Champfleury, *Œuvres posthumes. Salons de 1846 à 1851*, Paris, 1894, p. 153-157.

⁶⁹¹ Moreau-Vauthier, C., *Les Rapins*, Paris, Flammarion, 1896.

⁶⁹² Champion, E., « Lettre de M. Gérôme », *Le Tombeau de Louis Ménard*, Paris, Champion, 1902, p. 16, note 1 :

« Grâce à des recherches persévérantes et heureuses nous avons pu reconstituer aussi fidèlement que possible, ce cénacle littéraire et nous en ferons l'histoire dans notre Essai sur Louis Ménard. »

des sorties en groupe dans la forêt de Barbizon ou par des causeries au café du Père Laffitte, bien connu des étudiants et des rapins car le tenancier a la générosité de faire crédit à ses clients dans la gêne financière passagère.

L'établissement était situé près de l'École des Beaux-arts, à l'angle des rues Saint-Benoît et Taranne. Il disparut lors des travaux d'élargissement du Boulevard Saint-Germain-des-Prés et fut remplacé par la statue de Diderot. Ce café était déjà le repaire du groupe de l'atelier de Delaroche avant leur installation en phalanstère. Lorsqu'ils travaillaient ensemble rue de Sèvres, Gérôme, Picou, Hamon et leurs compagnons d'atelier se rendaient fréquemment chez le Père Laffitte pour déjeuner, à crédit pour certains d'entre eux :

« On s'entr'éveillait le matin et on partait pour l'atelier ; on piochait, puis on allait déjeuner chez ce bon père Laffitte, qui faisaient crédit à ceux qui était bien malheureux comme moi [Hamon], et Picou, et bien d'autres ; puis on retournait à l'atelier.⁶⁹³»

Dans ses notes sur l'«école Gérôme», Champfleury en donne une description peu flatteuse, accentuée par son mépris pour la peinture de Gérôme et de ses acolytes :

« En 1844, il y avait, rue Sainte-Marguerite, un petit restaurant d'apparence douteuse, si douteuse qu'on aurait pu l'appeler hardiment *gargotte*. Le matin, les maçons du quartier venaient manger leur soupe et leur bœuf. Le soir, les maçons étaient remplacés par des jeunes gens à longs cheveux, qui accouraient comme des affamés, sans chapeau la moitié du temps, avec des vareuses tachées de couleurs ou salies de terre glaise.

Presque tous ces jeunes gens étaient pâles, blonds, d'une couleur fade. Comme il fut question de prolonger la place Saint-Sulpice, le rédacteur en chef de cette cuisine économique signifia à ses clients qu'il allait s'établir rue Saint-Benoît.

En 1847, en effet, la maison qui fait le coin de la rue Taranne et de la rue Saint-Benoît, cette maison où habita Diderot, attira tous les curieux du quartier.

C'étaient, à l'intérieur, des fresques antiques, des imitations de Pompéi, des femmes d'une tournure archaïque dont ne se rendent pas coupables les peintres ornemanistes qui peignent des cartouches à la porte des marchands de vin. [...] Ces jeunes peintres ne crurent mieux prouver leur reconnaissance envers le bœuf entrelardé et les pruneaux pour deux sous du père Laffitte qu'en faisant de leur pinceau un jardinier prudent qui sema des fleurs et des fruits antiques.⁶⁹⁴»

⁶⁹³ Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. 51.

⁶⁹⁴ Champfleury, « L'école Gérôme. Salon de 1849 », *Op. cit.*, p. 153-155.

Le café du Père Laffitte avait été décoré avec des œuvres néo-grecques par les artistes du cénacle, pour rembourser leur crédit et remercier le tenancier de sa générosité pendant leurs dures années étudiantes, mais aussi peut-être pour promouvoir leur peinture. Avec le succès du *Combat de coqs* de Gérôme, le café du Père Laffitte attira les curieux venus débusquer les premiers travaux du jeune groupe d'artistes. Ces œuvres décoratives ont malheureusement disparu et l'on ignore quels en étaient précisément les auteurs.

Champfleury cite quelques noms : Gérôme, Picou, Hamon, Isambert et Jobbé-Duval, résidents du *Chalet* et amis proches, auxquels il associe Lucy, Labrador et Burthe⁶⁹⁵. Ces derniers ont été enrôlés sous la bannière de l'école néo-grecque par les critiques d'art dès les années 1849-1853, mais leurs liens avec le *Chalet* ne sont pas avérés par d'autres témoignages. Il est malaisé de distinguer les intimes du phalanstère néo-grec des contours de l'école néo-grecque créée par la réception critique des Salons, tant les témoignages sur les activités du phalanstère sont avares d'indices. Les réseaux de sociabilité des artistes néo-grecs du phalanstère mêlent à la fois des liens d'amitié sans rapport avec leur chapelle artistique et des relations plus spécifiquement liées à l'ambition esthétique des peintres néo-grecs du phalanstère, formant un cercle intellectuel plus homogène.

Régulièrement, le cercle des invités et des relations s'élargit : les habitants du phalanstère organisent des soirées et des sorties collectives qui sont souvent l'occasion de renforcer les liens d'amitié nés entre les artistes pendant leur passage dans les ateliers de Delaroche et Gleyre. Moreau-Vauthier nous apprend que, deux ou trois fois par mois, les phalanstériens réunissent les « amis du dehors, Jadin, Toulmouche, Lambert, Gobert, Schutzenberger, etc.⁶⁹⁶ », dont certains comme Toulmouche, Gobert et Schützenberger intégreront plus tard la vie communautaire.

L'atmosphère qui régnait au *Chalet* n'échappe sans doute pas à quelques excentricités.

⁶⁹⁵ Léopold Burthe (1823-1860, originaire de la Nouvelle-Orléans), élève d'Amaury-Duval à partir de 1841. Il commença à exposer au Salon en 1844.

Edmond de Labrador (1821-v.1875). Issu d'une famille noble espagnole, peintre de compositions mythologiques, il expose au Salon de 1847 et 1848. Le Musée des Beaux-arts de Bordeaux conserve plusieurs portraits et œuvres de cet artiste. On sait peu de choses sur lui. Il est mentionné dans les registres de copistes du musée du Louvre à la date du 16 juillet 1840, comme élève de Callet (Archives des Musées nationaux, série *LL7). Pourtant, il a été l'élève d'Amaury-Duval, dans l'atelier de qui il s'est lié avec Léopold Burthe. Proche d'Hippolyte Bayard qui proposa sa candidature comme membre fondateur de la Société française de photographie en 1854, il a pratiqué le calotype (bien qu'on ne lui connaisse que deux épreuves). (*Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843-1860)*, cat. expo., Paris, BNF, Gallimard/BNF, 2010, p.285-286.)

L'artiste Louis Godefroy de Lucy (1820 - ?), cité par Champfleury, n'est signalé ni dans le Bénézit, ni dans le Thieme-Becker ; il apparaît dans les registres de copistes le 9 juin 1840 comme élève de Delaroche, âgé de 20 ans (Archives des Musées nationaux, série *LL7).

⁶⁹⁶ *Ibid.* Ce témoignage date sans doute des années 1847-1849, car, à partir de 1850, Schützenberger devient un résident permanent du phalanstère.

Moreau-Vauthier rapporte des souvenirs assez fantasmagoriques :

« Un vieil ami de Gérôme, son camarade d'enfance et de jeunesse, [...] qu'allant voir son ami Léon, rue de Fleurus, vers 1850, il dînait avec lui et ses amis Hamon, Toulmouche, Jadin, dans une courette-jardin où se promenaient en liberté toutes sortes d'animaux bizarres, perroquets, tortues, gazelles, flamants, chiens, etc.⁶⁹⁷ »

S'il semble peu probable qu'une gazelle ou un flamand aient réussi à arriver jusqu'à la rue de Fleurus et y survivre dans une courette, la possession d'animaux nombreux et exotiques apparaît régulièrement comme un signe distinctif du comportement original de certains artistes. Gérôme a longtemps possédé un singe nommé Jacques, tandis que dans *Manette Salomon*, Coriolis rapporte d'Orient un singe de compagnie, Vermillon. Un passage du roman des frères Goncourt suggère d'ailleurs que le Café de Fleurus était dans les années 1863-1866, le lieu de retrouvailles des anciens membres de la *Boîte à Thé* qui organisaient un *Dîner des grands hommes*, accompagnée d'une loterie, à laquelle leur héros Anatole gagne un petit cochon :

« Le café de Fleurus, dans la rue de ce nom, au coin du jardin du Luxembourg, était alors une espèce de cercle artistique fondé par Français, Achard, Nazon, Schutzenberger, Lambert, et quelques autres paysagistes, auxquels s'étaient joints des peintres de genre et d'histoire, Toulmouche, Hamon, Gérôme. Dans sa salle, décorée de peintures par les habitués et ornée d'une figure de la grande Victoire entourée de l'allégorie de ses amours, un dîner des vendredis s'étaient organisé sous le nom de Dîner des grands hommes. Le dîner, restreint d'abord à un petit nombre de peintres, puis ouvert à des médecins, à des internes d'hôpitaux, avait bientôt été égayé par la surprise d'une loterie, tirée à chaque dessert, et imposant au gagnant l'obligation de fournir un lot pour le dîner suivant. [...] Peu à peu la table s'agrandissait : elle arrivait à compter une cinquantaine de convives, lors du retour de la colonie pompéienne, après la fermeture de la *Boîte à Thé*, cet essai de phalanstère d'art, sur les terrains de la rue Notre-Dame-des-Champs, licencié, dispersé par le mariage, l'envolée des uns et des autres. Ce dîner, l'habitude de chaque soir, avait fait du café une sorte de club gai, spirituel, où la cordialité se respirait dans une réunion de camarades et de gens de talent.⁶⁹⁸ »

⁶⁹⁷ Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, note 1, p. 90.

Louis Godefroy Jadin (1805-1882), peintre animalier et paysagiste.

⁶⁹⁸ Goncourt, J. et E., *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996, p. 278-279.

Le Café de Fleurus, situé en bordure du Jardin du Luxembourg, était très fréquenté par les étudiants du Quartier Latin, les comédiens débutants du Théâtre Bobino et les artistes. Souvent confondu avec le Café du Père Laffitte dans les témoignages contemporains, ces deux lieux sont pourtant bien différents. Les néo-grecs étaient des habitués du lieu, tout comme Corot, Nazon, Français, Jules Breton, Harpignies, Baudry, etc., mais également les écrivains et critiques Edmond About et Henri Murger :

« En face de cet établissement [le café de Bobino], il y en avait un autre du même genre, mais plus sérieux, qui a survécu aux bouleversements du quartier et est encore fréquenté par un public d'artistes ; c'est la café de Fleurus. [...] Beaucoup d'artistes ayant conquis la célébrité ont fréquenté le café de Fleurus. C'étaient Corot, Gérôme, Nazon, Toulmouche, Français, Jules Breton, Achard, Harpignies, Baudry, Picot, Charles Garnier, architecte ; le sculpteur Falguière ; parmi les littérateurs, Henru Mürger, Edmond About [...] ; André Theuriet ; Albert Collignon [...].⁶⁹⁹ »

Hamon y réalisa une décoration sur panneaux de bois, *la Femme à la boule*, « sautant à la corde sur la sphère du monde⁷⁰⁰ », sauvée de la destruction grâce à la vente du décor du café le 7 avril 1874 à l'hôtel Drouot (fig.77), mais dont la localisation reste inconnue. Le catalogue de la vente nous permet de connaître le programme décoratif du café réalisé par les habitués du lieu mêlant paysages et scènes de genre de jeux et de loisirs⁷⁰¹ : Corot, *Idylle* ; Français, *Buisson près de la mer* ; Blin, *Matin d'automne* ; Hanoteau, *Vaches s'abreuvant* ; Brion, *L'Amateur de bière* ; Jules Breton, *Femme couchée sur l'herbe* ; Guérard, *La sieste bretonne* ; Harpignies, *Ecoliers* ; Lambert, *Intérieur*, et Hamon, *Danseuse à la corde*.

Aux beaux jours, une des destinations favorites du groupe d'artistes est la forêt de Fontainebleau. Comme le rapporte Edmond Got, les sorties de travail en plein air en forêt sont le prétexte à passer du bon temps hors de la vie parisienne :

« 31 août 1848 – Trois jours très gais à Marlotte, en dortoir dans l'auberge X..., avec Gérôme, Picou, Hamon, Boulanger, Nazon, etc... Michel Carré et Murger, puis quelques modèles femmes égarées par-ci par-là. Promenades en forêt, études peintes en plein air, à la Gorge-aux-Loups, à la Mare-aux-Fées, à Montigny, et des blagues à n'en plus finir !... Et l'on rit à franc gosier.⁷⁰² »

⁶⁹⁹ Lepage, A., « Le Café de Fleurus », *Op.cit.*, p. 108.

⁷⁰⁰ Du Cleuziou, H., « Jean-Louis Hamon », *La Bretagne artistique*, t. 1, 1880, p. 221.

⁷⁰¹ *12 tableaux modernes par Corot, Français, Blin, Hanoteau, Brion, J. Breton, Guérard, Harpignies, etc. : [vente] 7 avril 1874*, sl. sn, 1874.

⁷⁰² Got, E., *Op. cit.*, t. 1, p. 244.

Ces sorties se déroulent dans une ambiance de joyeuse bohème, même si le travail n'est pas exclu du programme des occupations de la journée. La présence de paysagistes – Nazon, Michel Carré, puis plus tard Rousseau, Millet et Charles Jacques quand le groupe choisira Barbizon plutôt que Marlotte comme lieu de pérégrinations⁷⁰³ – montre que les néo-grecs entretenaient des liens d'amitiés et de travail avec des artistes éloignés de leurs préoccupations esthétiques.

Toutefois, la participation la plus active du phalanstère à la vie artistique et mondaine de son époque se fait par l'organisation de soirées, de concerts et de bals donnés dans les ateliers du *Chalet*. Le succès de Gérôme au Salon de 1847 lui permet d'entrer en contact avec Théophile Gautier. L'artiste rapporte leur rencontre fortuite dans ses souvenirs :

« Gautier m'avait donc fait un très bel article. En ce moment, j'étais tout naturellement gamin et puis j'étais bien timide naturellement, n'est-ce pas : je n'étais pas allé voir Gautier et le remercier.

Mais les circonstances ne tardaient pas à le rapprocher du critique d'art.

Arsène Houssaye, directeur du journal *L'Artiste*, m'avait demandé un dessin du *Combat de coqs*. [...] Dès qu'il fut terminé je le portais chez Arsène Houssaye qui demeurait à l'hôtel de Chimay [...]. J'arrive, je remets mon dessin dans le bureau et j'attends Houssaye qui avait du monde. Un monsieur qui attendait aussi, regarde mon dessin :

« Tiens, le tableau de Gérôme ! Qui a dessiné cela ? » Je réponds : « C'est moi, monsieur. – Qui êtes-vous ? – Je suis Gérôme. – Et moi, Théophile Gautier. »

Je m'écriai : « Ma foi, monsieur, je suis bien content de vous rencontrer. Je n'ai pas osé vous remercier de votre article... Voulez-vous me permettre de vous offrir ce dessin ?⁷⁰⁴ »

À partir de cette date, Gérôme et Théophile Gautier entretenirent des rapports amicaux, dont témoigne le soutien du critique d'art et les quelques échanges épistolaires entre les deux hommes⁷⁰⁵.

Grâce à ce premier succès de Gérôme, le phalanstère devient un lieu animé et fréquenté par

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 253.

⁷⁰⁴ Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 86-87.

⁷⁰⁵ Gautier, T., *Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Paris, Librairie Droz, 1985-2000, 12 tomes.

On trouve assez peu de correspondances entre Gérôme et Gautier, bien que le ton des rares courriers soit amical. Du reste, on constate que, de tous les artistes du phalanstère néo-grec, c'est avec Gérôme que Gautier a le plus correspondu. Les rapports de l'écrivain avec les autres néo-grecs semblent plus distants (à l'exception de Gustave Boulanger, un des proches de Gérôme).

des personnalités importantes du monde des arts et des lettres :

« Quelquefois le cercle s'élargissait. On donnait des soirées, des concerts et des bals auxquels les invités assistaient plus nombreux. Les entretiens étaient sans gêne et cependant ne sentaient point le cabotinisme. Là se rencontraient, dans la plus attrayante des promiscuités, outre les maîtres de céans, tous ceux qui avaient un nom dans la littérature et les arts : Hamon, Boulanger, Théophile Gautier, Jules Sandeau, presque un compatriote pour Picou, puisque Sandeau avait épousé une Nantaise, Théodore de Banville, Murger, Nathalie du Théâtre-Français, Vidal, M^{me} Constant critique d'art, M^{me} Bertaux, directrice des Beaux-arts, section des femmes, Jules Barbier, Got [...].⁷⁰⁶»

La liste des invités réguliers du Chalet montre que les néo-grecs entretenaient des liens étroits avec des personnalités des générations romantiques de 1830 et 1848, de différentes sensibilités. Les gens de théâtre sont très présents au phalanstère. Sans doute introduits par Edmond Got, on y rencontre le librettiste Jules Barbier et la comédienne Nathalie, qui deviendra l'amie intime de Gustave Boulanger dans les années 1860. D'autre part, Marchand signale la présence d'Hélène Bertaux – peut-être introduit par les sculpteurs du phalanstère, bien qu'elle n'ait pas étudié dans l'atelier de David d'Angers – et de Vincent Vidal, un compagnon de l'atelier de Delaroche. Pour les phalanstériens et leurs invités, ces soirées se présentent comme une occasion de rencontres informelles et détendues entre personnalités artistiques, très éloignées des artifices de la vie mondaine du Tout-Paris, proche de la parodie des grandes soirées bourgeoises :

« À divers moments, la soirée était interrompue par l'arrivée de deux nègres chargés du service du buffet. Ce qui permettait à Théophile Gautier de raconter sans broncher qu'il y avait, rue de Fleurus, un luxe absolument oriental et que l'on y faisait tout en princes, lorsqu'en réalité les nègres n'étaient que de prosaïques modèles à la peau très brune et que chacun y allait modestement de ses cinq francs, pour couvrir les frais généraux de la fête.⁷⁰⁷»

L'avalanche de faux luxe oriental participe des blagues d'atelier dont les phalanstériens semblent très férus. Ils parodient le Bourgeois et ses aspirations aux signes extérieurs de richesse par le biais de mises en scène extravagantes : la vie élégante des bals, opéras et salons y est adaptée aux petits moyens de la vie d'artistes débutants et à l'ambiance bon enfant des ateliers. La présence de Gautier n'est sans doute pas étrangère à la tournure fantasque de

⁷⁰⁶ Marchand, E., *Op. cit.*, p. 58.

⁷⁰⁷ *Ibid*, p. 59.

certaines soirées. L'auteur du *Club des Hachichins*⁷⁰⁸ cherche peut-être à perpétuer la fantasmagorie des fêtes romantiques de sa jeunesse, avec la débauche de faux-luxe oriental et les mascarades.

Ce désir d'imitation et de parodie du Tout-Paris ne va pas sans quelques excentricités qui n'auront de cesse de se multiplier lors du déménagement du phalanstère à la *Boîte à Thé* à partir de 1855.

⁷⁰⁸ Gautier, T., « Le Club des Hachichins », *La Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} février 1846, p.520-535.

- ***Le goût pour l'antique : opportunisme ou prise de position artistique et/ou politique ?***

Paradoxalement, la plupart des écrits sur les résidents du *Chalet* n'évoquent guère les discussions esthétiques tenues lors de ces réunions, réunissant des artistes et des hommes de lettres. Les rares témoignages sont consignés dans l'article de Marchand sur Picou. Ces omissions relèvent sans doute des mêmes intentions que les exclusions déjà observées dans les témoignages sur les résidents du phalanstère : il s'agit, une nouvelle fois, de concentrer les activités esthétiques du phalanstère sur le seul trio néo-grec, Gérôme, Picou et Hamon, en excluant les influences de leurs amis sculpteurs, paysagistes ou poètes, et d'élever le phalanstère de la rue de Fleurus en temple de l'hellénisme et du renouveau de la peinture antique. Les biographes des individualités marquantes du groupe néo-grec ont peut-être également préféré autonomiser l'esthétique néo-grecque du renouveau hellénistique de la première génération poétique du Parnasse, donnant aux choix esthétiques des peintres néo-grecs un caractère plus inédit.

On peut également s'interroger sur la possible volonté des biographes, en particulier ceux de Gérôme, d'évincer les relations politiquement engagées auprès des républicains et des socialistes que ce dernier fréquentait à la fin des années 1840 ; au regard de la suite de sa carrière, favorisée par le Second empire et le marché de l'art, et des prises de position conservatrices de la fin de sa vie (comme les affaires Manet et Caillebotte), ses amitiés de jeunesse ne semblent guère à leur place dans le tableau. Gérôme lui-même va dans ce sens lorsqu'il confie à la fin de sa vie, à sa biographe américaine Fanny Hering, qu'il s'est peu impliqué dans les débats politiques de son temps, préférant se consacrer aux questions de l'art et de son administration⁷⁰⁹.

Picou évoque la constitution d'un cénacle préoccupé du renouveau de l'inspiration antique et dont le siège est l'appartement de la rue de Fleurus. Les personnalités marquantes et permanentes du groupe sont Picou, Gérôme, Hamon, Gustave Boulanger – avant son départ pour Rome – Nazon et Leconte de Lisle. La liste n'est vraisemblablement pas complète. Isambert et Schützenberger étaient sans doute présents à ces réunions, au regard du caractère néo-grec de leur production. Quant à Leconte de Lisle, les phalanstériens l'ont rencontré lors de leurs réunions chez Le Père Laffitte :

« [Leconte de Lisle] venait à l'atelier, dit Picou, avec les autres intimes, qui nous

⁷⁰⁹ Hering, F.F., *Gérôme, his life and works*, New York, Cassell Publ. Co, 1892, p.45.

l'avaient présenté comme un helléniste sérieux. Nous l'avions rencontré chez ce bon père Lafitte, restaurateur rue Sainte-Marguerite, où, jeunes que nous étions tous, nous avons le flair du lévrier pour découvrir les intelligences naissantes sympathiques à nos idées. Nous voulions la solidarité des idées, la grande famille, comme nous disions. Il y avait un choix à faire dans le tas. Tous n'étaient pas bons, mais en épurant les faux-frères, nous étions arrivés à former un petit noyau qui se portait bien et qui pouvait lutter.⁷¹⁰ »

Les « autres intimes » (Jacquemart ? Jobbé-Duval ?) ont présenté Leconte de Lisle comme un helléniste sérieux, ce qui s'accorde avec l'esthétique antiquisante des néo-grecs. Le poète leur enseigne sa connaissance approfondie de l'Antiquité :

« Leconte de Lisle, quand il était là, nous expliquait son panthéisme. C'était sa toquade. Il est vrai que, pour le moment, chacun avait la sienne dans cette fleur de jeunesse, et l'exubérance du poète augmentait par la vue prochaine d'une République qui nous éblouissait tous par ses promesses libérales. De temps en temps, Leconte de Lisle nous faisait un cours de grec et Hamon était littéralement *épaté* de ses révélations sur l'Antiquité. Dans un coin, Nazon, dans sa nonchalance habituelle, trouvait qu'il parlait comme Voltaire et comme Lamartine. Nazon, lui, était l'hébraïsant de la bande. Il avait fait sa théologie, et il nous enseignait à sa manière.⁷¹¹ »

Avec les discussions et leçons de Leconte de Lisle, les néo-grecs complètent une éducation littéraire parfois hésitante – ou complètement inexistante pour Hamon. À côté de l'enseignement artistique de Delaroche et Gleyre, les néo-grecs ont nourri leur peinture des connaissances érudites de Leconte de Lisle, qui leur permettent de récréer dans leurs œuvres des atmosphères poétiques, assez bien documentées sur le plan archéologique.

De plus, Leconte de Lisle, exubérant à « la vue prochaine d'une République », a été intégré au cénacle comme un partisan de leurs idées et de leur conception de la « grande famille » et de la « solidarité des idées ». Ces notions, plutôt d'aspiration socialiste, ne sont pas explicitement définies par Picou dans son texte et nous n'avons pas trouvé d'autre témoignage permettant d'éclaircir ses propos. La fin du texte rend les buts du cénacle encore plus opaques. Qu'est-ce que Picou entend par « former un petit noyau qui se portait bien et qui pouvait lutter » ? De quelle lutte s'agit-il ? D'une lutte politique, esthétique, ou les deux ? Le peintre est alors

⁷¹⁰ *Ibid*, p. 57.

⁷¹¹ *Ibidem*.

imprégné des « idées larges et généreuses⁷¹² » et il attend la République avec impatience. Il apparaît assez nettement que, pour ces jeunes artistes, les buts esthétiques et politiques se trouvent liés. Ils aspirent à ressusciter la démocratie athénienne, cité idéale où pourrait s'épanouir la République et les libertés individuelles, et berceau de la renaissance de l'hellénisme et de l'inspiration antique. Ces idées se nourrissent de l'élan né de la libération de la Grèce et du dynamisme des recherches antiquisantes, vivifiées par la diffusion des découvertes archéologiques récentes de Pompéi et Herculaneum⁷¹³.

Pendant cette période, Leconte de Lisle collabore à *La Phalange* et à *La Démocratie Pacifique*, journaux fouriéristes, auxquels il fournit des poèmes d'inspiration hellénistique ou sociale – tels *Hélène*, *Architecture*, *La Robe du Centaure*, *Epis* – et des nouvelles sur ses souvenirs des îles, et il appartient à un cénacle de républicains,

« mi-littéraire, mi-politique [...], où, à des écrivains et des artistes d'opinions très avancées, comme Ménard et Thalès Bernard, le peintre Jobbé-Duval, le sculpteur Jacquemart, se mêlaient des révolutionnaires comme de Flotte, des bohèmes comme Bermudez de Castro, gentilhomme espagnol de la noblesse la plus authentique, qui sera expulsé de France après 1848, ou Cressot [...].⁷¹⁴ »

Leconte de Lisle a fait connaissance avec De Flotte et Jobbé-Duval en Bretagne lors de son séjour à Rennes, puis les a rejoint à Paris pour débiter sérieusement sa carrière de poète tout en se mettant au service de la cause phalanstérienne.

Les liens entre les deux cénacles semblent assez simples à établir : Leconte de Lisle présente Ménard, qui devient plus tard un habitué des soirées de la *Boîte à Thé*. Jobbé-Duval, également ancien élève de Delaroche, est très tôt incorporé sous la bannière de l'école néo-grecque par les critiques. Habitué des soirées de la *Boîte à Thé*, il commence sans doute à fréquenter les membres du cénacle néo-grec rue de Fleurus. Quand à Jacquemart⁷¹⁵, on peut imaginer qu'il entre en contact avec le cénacle de la rue de Fleurus, soit par l'intermédiaire de Jobbé-Duval, son beau-frère, soit par ses camarades d'atelier chez David d'Angers, Eudes et Schoenewerk. Les deux cénacles se trouvent liés par des préoccupations communes : les aspirations républicaines, voire fouriéristes, et l'hellénisme et la volonté de participer à la

⁷¹² *Ibidem*.

⁷¹³ Publication en 1828 de l'ouvrage de l'architecte et archéologue François Mazois (1783-1826), *Les Ruines de Pompéi*. Cette publication, enrichie de très nombreuses gravures, récapitulait l'ensemble de ses travaux sur Pompéi.

⁷¹⁴ Esteve, E., *Leconte de Lisle. L'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin et Cie, v.1920, p. 65.

Pour les biographies, se reporter Annexe 2.

⁷¹⁵ Sa participation au cénacle républicain de Leconte de Lisle et Jobbé-Duval est toutefois remise en cause par Fernand Calmettes, qui ajoute qu'il « fallût à Mme Jobbé-Duval toute son influence séductrice pour maintenir l'harmonie » entre son bruyant mari et son bouillant frère » (Calmettes, F., *Leconte de Lisle et ses amis : un demi-siècle littéraire*, Paris, Librairie-imprimeries réunies, 1902, p. 42).

renaissance hellénique des années 1840.

Seule la voix d'Edmond Got tend à contredire les liens entre les deux cénacles. Dans son *Journal*, il commente les joyeuses journées passées en compagnie des phalanstériens de la rue de Fleurus, pour condamner quelques lignes plus loin le cénacle de Jacquemart, Jobbé-Duval et Leconte de Lisle pour « rougeole politique », tout en omettant de préciser les liens d'amitié personnels entretenus entre les membres des deux cénacles⁷¹⁶. Cette omission ne peut être le fruit de l'ignorance puisque Got est présenté comme un intime de la rue de Fleurus. Plus vraisemblablement, on peut soupçonner une inimitié avec un membre du cénacle républicain (peut-être Jobbé-Duval, qualifié de « bruyant beau-frère » de Jacquemart) ou une certaine mauvaise foi liée à l'évolution bourgeoise de son ami Gérôme. Toutefois, ce témoignage isolé, et sans doute partial, n'est pas suffisant pour remettre en cause les liens entre les deux groupes.

Le rapprochement entre hellénisme et radicalisme politique n'a rien de surprenant. Les Grecs sont encore à l'époque élevés en modèle de peuple libre et de grande nation des arts, inventeurs du Beau. L'utilisation des références antiques lors de la Révolution française constitue assurément un prestigieux précédent pour les membres du cénacle. Une des premières communautés d'artistes du XIX^e siècle est d'ailleurs née au sein de l'atelier de David. Les *Barbus*⁷¹⁷ se posaient comme un défi aux structures artistiques étatiques, tel l'Institut, et à leur maître David à qui ils reprochaient son manque de radicalisme politique et esthétique. Ils vivaient reclus, arborant des tenues vestimentaires « inspirées » de l'habillement des Grecs de la période archaïque. Leur peinture se voulait primitiviste, par un retour radical à l'art d'avant Phidias. Si leur tentative communautaire avorta rapidement, l'esprit qui avait animé cette expérience – défi à l'autorité, retour à une plus grande pureté esthétique, quête d'un idéal spirituel ou politique, fraternité masculine – se perpétua dans les communautés suivantes, tels que les Nazaréens ou les Préraphaélites.

Toutefois, chez les néo-grecs, le ton se fait moins solennel et tourne parfois chez certains membres à la pitrerie. Jules Laurens nous rapporte une anecdote sur le club révolutionnaire de l'École des Beaux-arts présidé par un certain artiste G. qui, selon toute vraisemblance, n'est autre que Gérôme :

« Rien de nouveau sous le soleil. L'époque révolutionnaire de 1848 fut fertile en formations de clubs de toutes sortes. Il n'aurait su y manquer certes celui de l'École des Beaux-arts. Le peintre G... en était président et dirigeait avec ardeur et cette

⁷¹⁶ Got, E., *Op. cit.*, t. 1, p. 244-245.

⁷¹⁷ Levitine, G., *Op.cit.*, 1978.

sorte de raideur militaire qui le caractérise physiquement, l'esprit plus ou moins convaincu mais particulièrement très bruyant de ses séances, d'ailleurs occupées de préférence, on le comprend, de questions artistiques, c'est-à-dire le plus souvent fantaisistes.

Un autre peintre, notre Hamon, était resté réfractaire à toute propagande politique, s'isolant de plus en plus, avec peut-être deux ou trois autres artistes consorts, Perraud, Ch... ou A..., autour du trictrac et des bocks quotidiens du café de Fleurus. Voici qu'un soir pourtant, gourmandé, abjuré de tous les côtés, il apparaît en pleine tribune du club, assez semblable en tout, avec son épaisse tignasse blonde dans les yeux et sa maladroite dégaine, au Satyre *à la fois divin et bestial* de Victor Hugo, qu'Hercule amène *par l'oreille* devant l'Olympe assemblé. On devait traiter « du costume » que porteraient les artistes sous le nouveau régime.

- C'est bien, lui avait dit M. le Président, avec une chaude poignée de main, tu te comportes enfin en citoyen : joignant l'action de ta personne à l'exemple de tes ouvrages, tu entres dans le mouvement !

« Messieurs, confrères, camarades ! Citoyens, veux-je dire, s'écrie alors l'orateur, dans la... haute question du costume se présente d'abord pour moi, pour tous, son sujet, son objet essentiel, dominant sa silhouette décisive, le couronnement de l'édifice : j'ai nommé la coiffure, la coiffure tombée, de nos temps, dans la plus grotesque et la plus incommode dégradation pittoresque. Or, après de longues études et réflexions, puisées dans l'intimité constante et religieusement admirative de l'antiquité et de la Renaissance, je viens purement et simplement vous proposer l'adoption sur toute la ligne du

Bonnet à poil... sans poils ! »

On entend encore aujourd'hui, dans les quartiers de l'Ecole des Beaux-arts, la formidable clameur de rire et de cris qui s'éleva, ébranla la salle du club et fit tout à coup tout crouler, les bancs les assistants, la tribune et l'existence même du club.⁷¹⁸ »

Membre de la Garde nationale⁷¹⁹, Gérôme est élu capitaine d'état-major à l'Ecole des Beaux-arts. La Garde nationale joua un rôle ambigu durant la révolution de 1848 : en théorie du côté de l'autorité, de nombreuses unités, dont les liens avec le commandement central étaient très

⁷¹⁸ Laurens, J., *Op. cit.*, p. 369-371.

La description de l'artiste G. correspond totalement aux caractéristiques physiques et psychologiques de Gérôme : chef de file, grand parleur, convaincu et toujours prêt à convaincre, parfois bruyamment (« particulièrement très bruyant »), avec « cette sorte de raideur militaire qui le caractérise physiquement » (Gérôme était connu pour la rigueur militaire de son organisation de travail et de son maintien physique).

⁷¹⁹ Haller, G., *Nos grands peintres*, 1899, p.17.

tenus, passèrent du côté des insurgés. La séance de débats racontée par Jules Laurens, qui ridiculise le couvre-chef traditionnel des grenadiers, laisse présumer que Gérôme n'a pas trop pris au sérieux son rôle de capitaine d'état-major. Une des biographes de Gérôme, Clara Cornelia Stranahan, rapporte qu'en 1848, l'artiste a pris la tête d'une délégation réclamant l'abolition du mariage⁷²⁰ (sa pétition n'a remporté que vingt-quatre voix, tous des artistes du *Chalet* !), sans que cette anecdote soit confirmée par une autre source. Ce type d'"engagement" politique correspond assez bien à l'ambiance potache des ateliers d'artistes et à la vie phalanstérienne de Gérôme.

Néanmoins, les plaisanteries de ces débats pseudo-artistico-politiques n'empêchaient pas certains d'être plus durablement et profondément impliqués dans l'action républicaine : c'est notamment le cas de Leconte de Lisle, de Picou ou de Jobbé-Duval, qui, pour ce dernier, fut autant politicien que peintre. Membre de la Société secrète des Saisons en 1839 avec Blanqui et Barbès, Jobbé-Duval⁷²¹ participa activement à la Révolution de 1848 en combattant sur les barricades. Pendant le Second empire, il fut membre du Comité Garibaldien pour l'unité italienne. Son rôle politique le plus important eut lieu pendant la Commune où il organisa la garde nationale depuis la mairie du XV^e arrondissement dont il devint le premier adjoint en 1870. Après l'installation de la Troisième République, il fut élu au Conseil municipal de la Ville de Paris en 1881 et 1884.

L'ambiance de ces réunions est donc aussi festive que sérieuse. La détente est de rigueur pendant les entr'actes de travail :

« [Leconte de Lisle] aimait à rire, et, quand nous allions le réveiller, pour prendre part à quelqu'un de nos joyeux banquets, il y venait de bonne grâce et c'était peut-être le plus gai et le plus charmant de nous tous, buvant, mangeant et racontant des histoires à pouffer de rire. Il voyait tout, observait tout, il se souvenait de tout, et il contait tout à la façon des enfants libres encore du joug d'une fausse éducation. Oh ! que de bonnes nuits d'été nous avons passées avec lui, à trois ou quatre, dans ma petite chambre de la nuit de Fleurus !⁷²² »

Mais il y règne également une atmosphère de concentration et de travail intenses :

« Bien loin d'être une cause d'oisiveté, les réunions de la rue de Fleurus étaient, au

⁷²⁰ Stranahan, C.C., *Op.cit.*, p.313 :

« He had, it is true, in 1848, headed a delegation to petition for the abolition of marriage; but he was then only twenty-four and belonging to the " Chalet," [...] »

⁷²¹ Héliot, E., *Felix-Armand Jobbé-Duval (1821-1889). Œuvres des collections publiques*, mémoire de maîtrise, sd M. Grivel, Université de Rennes-II, 1999.

⁷²² Marchand, E., *Op. cit.*, p. 58.

contraire, une sorte d'excitant au travail pour ceux qui les fréquentaient. Il n'en pouvait être autrement dans un tel milieu. Le Beau siégeait, pour ainsi dire, au-dessus de toutes ces intelligences ; donc il fallait le reproduire, et chacun, pour cela, se mettait à l'œuvre avec ardeur.⁷²³»

L'émulation récréait l'atmosphère d'aimable concurrence au sein des ateliers de Delaroche et Gleyre.

Le phalanstère de la rue de Fleurus est aussi un lieu de rencontres entre peintres et musiciens⁷²⁴. Membrée, Jacquard, Armingaud et Lalo viennent à l'atelier pour jouer de la musique de chambre ou chanter des chœurs, et ils y donnent même des concerts. Edmond Membrée (1820-1882) est alors un jeune compositeur valenciennois de musique de chambre, aux thèmes inspirés de l'Antiquité. Edouard Lalo⁷²⁵ (1823-1892) est à l'époque altiste dans le quatuor à cordes Armingaud et Jacquard, avant de connaître le succès avec sa *Symphonie espagnole* (1875), sa *Rhapsodie norvégienne* (vers 1878), son ballet *Namouna* (1882), qui enthousiasma Debussy, et son opéra *Le Roi d'Ys* (1888). Aujourd'hui mal connu du grand public, il eut pourtant un rôle important dans le renouvellement de la musique de chambre et la musique symphonique française, et « ouvrit la voie, à sa manière, par sa finesse d'inspiration et sa précision d'écriture, à l'art de Fauré, de Debussy [...]»⁷²⁶. Nous ne disposons que de très peu d'informations biographiques sur les quatre musiciens, et les témoignages sur les activités de leur jeunesse sont rares. Néanmoins, dans sa biographie d'Edmond Membrée, Léon Mention rapporte que la précocité du talent du jeune compositeur le fit vite remarquer de la bonne société parisienne :

« Les salons littéraires lui ouvrent ses portes. Il se fait entendre chez Jules Sandeau, devant Ponsard et Emile Augier. Il est de toutes les soirées musicales qui se donnent dans l'atelier de Gérôme. C'est là qu'on exécute pour la première fois sa musique de chambre, ses trios et sa cantate *Polyphème et Galatée*, très appréciée par Berlioz, et dont on louait l'orchestration vigoureuse et l'inspiration pure et fraîche comme une églogue de Virgile. De ces soirées chez Gérôme, Jules Sandeau nous a laissé une impression bien vivante: "Pendant qu'assis au piano, il [Membrée] nous tenait tous suspendus à ses lèvres, je voyais sa tête qui se détachait sur le joli tableau de la

⁷²³ *Ibid.*, p. 59.

⁷²⁴ Gérôme, J.-L., « Préface », Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. VIII.

⁷²⁵ Tiersot, J., Martens, F.H., « Edouard Lalo », *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, vol.11, n°1, janvier 1925, p. 8-35.

⁷²⁶ Lacas, P.-P., « LALO Edouard (1823-1892) », *Dictionnaire de la Musique. Les compositeurs*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1998, p. 434-435.

Naissance de Pindare. Je regardais en même temps cette tête douce et puissante, les Muses dansant autour du poète qui vient de naître, et je me disais que ce jeune homme avait dû voir, lui aussi, les Muses sourire à sa naissance, et qu'à coup sûr, l'Harmonie et la Mélodie s'étaient assises auprès de son berceau.⁷²⁷»

La scène décrite par Jules Sandeau se passe vraisemblablement autour de 1850 car le tableau de la *Naissance de Pindare* (fig.28) a été présenté au Salon de 1849 par Picou. Ce témoignage insiste sur le caractère inédit et novateur de l'art présenté rue de Fleurus, et révèle les amitiés naissantes ou durables entre les différents artistes. C'est sans doute par l'intermédiaire de Jules Sandeau que Gérôme rencontra Emile Augier qui allait devenir un de ses amis, et sur qui il prononcera un discours lors de l'inauguration de son monument commémoratif en 1895⁷²⁸. C'est également peut-être grâce à ces soirées que Membrée fait la connaissance d'Edmond Got avec qui il collaborera pour sa première grande œuvre musicale, *François Villon*. Le musicien semble avoir entretenu des liens d'amitié durables avec les néo-grecs puisqu'on connaît au moins deux portraits de Membrée par Gustave Boulanger (Portrait dessiné au piano) et Gérôme (Portrait avec des feuilles de lauriers)⁷²⁹ (fig.78-79), preuves de leur amitié. Pour celui de Gérôme, Mention évoque une anecdote sur la genèse de ce portrait :

« Sous le coup sans doute d'une de ces déceptions qu'il rencontrait à chaque pas, Membrée entra un jour en coup de vent dans l'atelier du peintre, son ami. En repoussant vigoureusement la porte, il ébranla la panoplie avec les attributs qui décorait la muraille et une couronne de laurier, se détachant de l'imposte, vint tomber de si étrange façon sur sa tête que Gérôme lui cria : « Ne bouge plus ! Je veux te prendre ainsi.⁷³⁰ »

Léon Mention nous plonge dans une atmosphère de renouveau de l'inspiration antique en précisant que la première de ses trios, mais surtout de sa cantate d'inspiration antique, *Polyphème et Galatée*, avait été jouée lors d'une soirée au phalanstère de Gérôme. La musique de Membrée apparaît comme le pendant de la peinture des néo-grecs : toutes deux sont animées d'une « inspiration pure et fraîche comme une églogue de Virgile », et les titres des œuvres musicales de Membrée ne sont pas sans rappeler celles des œuvres des néo-grecques,

⁷²⁷ Mention, L., *Un compositeur valenciennois : Edmond Membrée (1820-1882)*, Paris, Librairie Fischbacher, 1908, p. 10-11.

⁷²⁸ Gérôme, J.-L., *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration du monument à Emile Augier*, Institut de France, Académie Française, Paris, F. Didot et Cie, 1895.

⁷²⁹ Ces deux portraits sont reproduits dans la biographie de Léon Mention, respectivement entre les pages 10 et 11 pour celui de Boulanger (dessin actuellement non localisé), et en frontispice pour celui de Gérôme (œuvre non localisée et non mentionnée dans le catalogue raisonné de l'œuvre du peintre par Ackerman).

⁷³⁰ Mention, L., *Op. cit.*, p.74-75

en particulier Hamon, Picou, Toulmouche et Aubert. Quelques compositions de Membrée – *La Berceuse, L'Espérance, La Charité, Où sera le bonheur ?* – résonnent avec des titres d'œuvres néo-grecques : *La Comédie humaine, Les Orphelins, Ma sœur n'y est pas, La Sœur aînée* d'Hamon ; *Quand l'Amour arrive / Quand l'Amour s'en va, Le premier baiser* de Picou ; *Rêverie, Confidence, Jeunesse* d'Aubert ; *La Leçon, Premier pas, Le Baiser* de Toulmouche.

Mis en place au cours de l'année 1846-1847, le phalanstère néo-grec de la rue de Fleurus devient rapidement un lieu de rencontres artistiques réunissant peintres, sculpteurs, musiciens, littérateurs et comédiens. Soirées, bals et concerts perpétuent l'ambiance de la vie estudiantine et parodient les festivités du Tout-Paris. La renommée de ses soirées ne fait que s'amplifier au cours des années grâce au succès grandissant des membres de la communauté, et en particulier grâce à la personnalité charismatique de Gérôme.

Le bouillonnement artistique et l'ambiance pseudo-mondaine des soirées du phalanstère ne feront que s'intensifier au cours des années : les soirées du *Chalet* préfigurent, à moindre échelle, les réjouissances mondaines de la *Boîte à Thé*.

À côté de la vie du phalanstère proprement-dit, se met en place un cénacle plus restreint, centré sur des préoccupations esthétiques liées à la renaissance de l'inspiration antique, et politique avec l'approche de la révolution de 1848 et l'avènement de la République. Ce cénacle, qui rassemble des peintres et des poètes, est vraisemblablement à l'origine de l'école néo-grecque. Si le concept stylistique d'*école néo-grecque* est une invention des critiques d'art, il s'appuie sur l'existence d'une communauté d'artistes unis par de véritables liens d'amitié nés de leurs années d'études et réunis par des préoccupations esthétiques communes. Nourris des enseignements sur l'Antiquité de Leconte de Lisle, mais aussi de Banville et de Théophile Gautier, les peintres néo-grecs vont élaborer une esthétique picturale qui se voudra le pendant de la poésie parnassienne et participera au mouvement de *l'art pour l'art*.

Les discussions au sein du cénacle ont ainsi été déterminantes dans l'élaboration de principes esthétiques communs. Si les œuvres du café du Père Lafitte ont disparu, il existe, à notre connaissance, une seule œuvre encore conservée réalisée conjointement par les artistes du phalanstère néo-grec : le panneau des *Quatre Saisons*⁷³¹ (fig.80).

Ce tableau fut composé et dédié à leur ami Edmond Got, à l'occasion de son accession au rang de sociétaire de la Comédie-Française le 1^{er} juillet 1850, juste avant le départ de Gustave Boulanger pour la Villa Médicis. Sur un même panneau sont rassemblées quatre parties de toile peintes par les quatre membres fondateurs du groupe néo-grec – Picou, *Le Printemps*, Gérôme, *L'Été*, Boulanger, *L'Automne* et Hamon, *L'Hiver* – comme une déclaration stylistique

⁷³¹ L'œuvre demeurée chez les descendants de Got jusqu'à sa vente en 1976 chez Christie's, Londres.

commune. De plus, si chacun conserve sa manière, le panneau est homogénéisé par le coloris et le traitement stylistique et iconographique de la représentation. Cette œuvre expose les principes de la nouvelle esthétique néo-grecque tout en affirmant les particularismes stylistiques de chacun des membres du groupe.

Séparées les unes des autres par un cadre fictif, dans une disposition qui rappelle les panneaux décoratifs incorporés dans les lambris des appartements privés, les quatre toiles représentent les allégories des quatre saisons. Contrairement à l'usage, ces allégories ne sont pas représentées par des figures féminines portant les attributs ou par des scènes mythologiques. Les peintres ont choisi d'évoquer les saisons par le biais de scènes de genre à l'antique. Chez Picou, *Le Printemps* est personnifié par un jeune couple enlacé dans la pénombre dans un bosquet, parmi une couronne de fleurs. Gérôme a choisi le thème des baigneuses pour symboliser *l'Eté* : le premier plan est occupé par trois femmes nues allongées dans l'eau de la rivière. Celle qui se tient debout au centre rappelle Vénus sortant des eaux. Derrière elles, un autre groupe de baigneuses se reposent sur la prairie bordant la rivière. En dépit du contexte allégorique de la scène et de la référence implicite à la mythologie, les baigneuses sont entourées d'un paysage pittoresque de la campagne italienne. *L'Automne* de Gustave Boulanger est représenté par une famille en train de ramasser du raisin. L'homme, entouré d'un drapé rouge, est couché sur le flanc, tournant le dos au spectateur, tandis que la femme, nue, porte au-dessus de sa tête le panier plein de grappes que leur jeune garçon cherche à saisir, grimpé sur la pointe des pieds. La mise en scène de Gustave Boulanger est plus traditionnelle que celle de Picou et Gérôme puisqu'elle incorpore l'attribut traditionnel de *l'Automne*, la vigne. Enfin, *l'Hiver* de Hamon est symbolisé par une scène que nous interprétons comme une cérémonie de deuil ; le tableau s'inspire d'un chant de *La Charité* d'Edmond Membre⁷³². Au premier plan, placé au centre de la toile, Hamon a représenté un personnage de dos, vêtu d'un long manteau noir. Le costume et la silhouette longiligne de cet énigmatique protagoniste nous permettent d'identifier une femme. Celle-ci se tient debout au centre d'une assemblée de personnages dénudés, s'appuyant les uns aux autres, comme dans un état d'abattement. Elle porte un vase rempli d'objets de couleur rouge, sans doute des braises. Dans l'iconographie traditionnelle des Saisons, *l'Hiver* est parfois associé au feu et à la forge de Vulcain. L'impression de souffrance qui se dégage des personnages est amplifiée par le caractère mélancolique du paysage sous le soleil couchant : les arbres sont dénudés, des branches mortes traînent sur le sol (premier plan) et la terre a pris une indéfinissable teinte ocre – gris qui plonge l'arrière-plan dans la pénombre.

Au-delà des allégories des Saisons, on peut également interpréter cette œuvre comme une

⁷³² Quéquet, S., « Jean-Louis Hamon. Les néo-grecs et le goût pour l'antique dans les années 1850 », *48/14, revue du Musée d'Orsay*, Paris, RMN, n°26, printemps 2008, p. 17.

représentation des Heures de la journée et des Âges de la vie. Lorsque l'on observe les ciels de chacun des panneaux, on constate de légères modifications de coloris : sur les trois panneaux de Gérôme, Boulanger et Hamon, la couleur du ciel passe imperceptiblement d'un bleu éclatant, à un bleu teinté de mauve pour aboutir à un gris mêlé de jaune. Ces modifications peuvent s'interpréter comme le passage du soleil de midi, au soleil d'après-midi et enfin au crépuscule. Dans le panneau de Picou, la pénombre entourant les amoureux peut évoquer l'aube naissante. L'iconographie de chaque panneau peut être mise en relation avec les différents moments de la vie. Par exemple, les figures féminines centrales présentent un certain nombre de points communs. Dans les tableaux de Gérôme et Boulanger, on retrouve la même femme aux longs cheveux noirs sertis d'une couronne de fleurs. Mais la représentation allégorique des différents Âges de la Vie impose d'inverser le sens de lecture du panneau et de commencer par le tableau de Gérôme, afin de former un cercle. Cette scène serait alors la représentation de l'insouciance de la jeunesse, suivie de celle des premiers amours (Picou), puis d'une image de la vie de famille (Boulanger), pour aboutir à l'évocation de la mort (Hamon).

La description de ce panneau permet d'énoncer quelques grands principes de la peinture néo-grecque. Le style des *Quatre Saisons* se caractérise par un coloris lumineux et des effets de transparence très prononcés (en particulier sur le panneau de Hamon), dont on trouve déjà trace dans les œuvres de Gleyre qui ne supportait pas le bitume des œuvres romantiques. Travaillant leurs couleurs à l'huile de manière à rendre une impression proche de l'aquarelle, les néo-grecs ont rendu leurs toiles presque translucides, au point que, parfois, la composition du tableau tend à disparaître derrière un voile de transparence grise qui inquiète les critiques. À propos du tableau *A la Nature* de Picou (fig.81), présenté au Salon de 1850-1851, Théophile Gautier écrit :

« Il y a beaucoup d'élégance dans l'agencement de tous ces groupes, peut-être même de la coquetterie. Les types choisis sont fins et délicats comme tout ce que fait M. Picou. On y pourrait désirer plus de diversité, plus d'opposition. La nature quoique toujours une est variée. Sans préconiser le maçonnerie dont on fait aujourd'hui de terribles abus, on désirerait dans certaines portions du tableau une pâte plus solide et plus nourrie. M. Picou semble avoir pour système de couvrir à peine sa toile, il abuse du frottis et arrive en quelques endroits à faire du lavis à l'huile. Ces moyens donnent à sa peinture de la transparence et de la légèreté, mais en assureront-ils la durée ?⁷³³ »

La technique et le choix de gammes colorées (ocre et grise), particulièrement perceptibles

⁷³³ Gautier, T., « Salon de 1850-1851 », *La Presse*, 22 mars 1851.

dans la peinture d'Hamon et de Picou, sont comparés à la peinture antique par Gautier⁷³⁴, mais tiennent leur origine de l'activité de peintre de porcelaine pour la manufacture de Sèvres pratiquée par certains d'entre eux⁷³⁵.

D'un point de vue iconographique, ces représentations allégoriques présentent une certaine originalité car elles incorporent des éléments issus de la tradition (le nu allégorique, le paysage arcadien, quelques attributs) dans une mise en scène moderne héritée de la scène de genre, sur un mode léger et parfois ironique. Un des meilleurs exemples est l'œuvre de Jean-Louis Hamon, *Idylle : Ma sœur n'y est pas* (fig.82), qui charma les critiques et le public par le mélange d'éléments antiques et modernes :

« Ce qui donne surtout un piquant étrange aux compositions légères de M. Hamon, c'est ce mélange d'antique et de moderne, qui livre un vaste champ de recherche à l'observateur.⁷³⁶ »

Ce principe de transposition est une constante des œuvres néo-grecques et un héritage de l'enseignement de Delaroche. Celui-ci a su renouveler la peinture historique par une scénographie moderne proche du théâtre contemporain, tout en se référant aux schémas iconographiques traditionnels⁷³⁷. Ses œuvres sont loin de présenter des interprétations univoques, préférant révéler l'incertitude d'un dénouement ou d'un comportement⁷³⁸, rompant ainsi avec le didactisme des œuvres néoclassiques. Les néo-grecs vont reprendre ce mode de conception et multiplier les sens de lecture de leurs œuvres, jusqu'à parfois donner à leurs toiles un sens *hiéroglyphique*⁷³⁹. Certains néo-grecs – comme Hamon – jouent sur des

⁷³⁴ Gautier, T., « Salon de 1853 », *La Presse*, 25 juin 1853 :

« Il s'est servi pour le peindre d'une toile damassée dont le grain, à peine couvert par de légers glacis, imite assez le mat d'une muraille décorée à fresque. La gamme des tons adoptée par l'artiste est peut-être un peu pâle, mais elle se soutient avec une corrélation parfaite, et ne détonne jamais en une nuance fausse ou criarde. [...] Cette exécution tendre, ce flou de touche, cette morbidesse de couleur rendent à merveille les intentions de l'artiste. La couleur n'est pas, comme le croit trop souvent le public, un violent assemblage de rouge, de jaune, de bleu et de vert, mais une harmonie savamment soutenue, et pour nous la toile de M. Hamon, quoique terne comme une détrempe, est d'une couleur charmante. »

⁷³⁵ Hamon et Picou furent engagés à la manufacture de Sèvres en 1849. Hamon cessa sa collaboration en 1857.

Sur les activités en matière d'arts décoratifs des néo-grecs, se référer aux travaux de Sébastien Quéquet.

Quéquet, S., *Op. cit.*, p.19 et note 37 et *Entre beaux-arts et arts décoratifs : la collaboration des artistes peintres avec les manufactures de céramique en France entre 1851 et 1889 (manufacture de Sèvres, atelier de Théodore Deck)*, thèse en cours sd Rémi Labrusse, Université d'Amiens.

⁷³⁶ Vignon, C., *Exposition universelle de 1855. Beaux-arts*, Paris, Librairie Auguste Fontaine, 1855, p. 234-235.

⁷³⁷ Bann, S., « Une nouvelle vision de l'histoire », 1999, p.54-57.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 46-53.

⁷³⁹ Ce terme a été employé par plusieurs critiques à propos de certaines œuvres de Hamon – *La Comédie Humaine* (Salon de 1852 ; Paris, Musée d'Orsay) ou *L'Escamoteur, Quart d'heure de Rabelais* (Salon de 1861 ; Nantes, Musée des Beaux-arts) – dont les sujets leur paraissaient complexes, voire obscurs.

échanges littéraires avec les poètes du Parnasse. Gustave Planche⁷⁴⁰, dans sa revue de l'Exposition Universelle de 1855, rapporte que le tableau d'Hamon, *Le Troupeau de l'Amour* (fig.83) dans lequel Eros flagelle avec son arc un groupe de malheureux, aurait inspiré à Leconte de Lisle son poème *Les Damnés*⁷⁴¹ :

« [...]

Plus nombreux que les flots amoncelés aux grèves,

Dans un noir tourbillon de haine et de douleurs,

Tous ces suppliciés des impossibles rêves

Roulaient, comme la mer, les yeux brûlés de pleurs.

Et sombre, le front nu, les ailes flamboyantes,

Les flagellant encore de désirs furieux,

Derrière le troupeau des âmes défaillantes

Volait le vieil Amour, le premier né des dieux. [...] »

Hamon est même cité dans un poème de Théodore de Banville, *Marchands de crayons*, du recueil des *Odes funambulesques* :

« Puis voici la cohorte insigne

Des artistes, cerveaux en fleurs ;

Hamon, gracieux comme un cygne,

Galimard qui cherche la ligne,

Préault qui trouve la couleur !⁷⁴² »

Les aspirations esthétiques des peintres néo-grecs et des poètes du Parnasse se rejoignent sur de nombreux points. Les emprunts de motifs et les hommages réciproques montrent la sincérité de leurs liens intellectuels et amicaux.

Ce désir de résurrection du passé antique trouva sa forme la plus achevée dans une entreprise architecturale quelque peu excentrique, à l'histoire aussi brève que mouvementée : le Palais

⁷⁴⁰ Planche, G., « Exposition des Beaux-arts. L'École française », *Revue des Deux-Mondes*, 15 septembre 1855, p.1154-1155 :

« Le sujet de ce tableau a fourni à M. Leconte de Lisle une pièce de vers qui ne s'accorde pas tout à fait avec l'œuvre de Hamon, mais en expliquent très bien la pensée : je veux parler des *Damnés de l'Amour*. »

⁷⁴¹ Leconte de Lisle, C., « Les Damnés », *Poèmes barbares*, Paris, Gallimard, 1985, p.203.

⁷⁴² Banville, T. de, « Marchands de crayons », *Odes funambulesques*, Paris, A. Lemerre, 1874, p. 191.

pompéien du Prince Napoléon⁷⁴³.

Architecture entièrement dédiée à la comédienne Rachel par son admirateur et amant le prince Napoléon-Joseph, cousin germain de Napoléon III et frère de la princesse Mathilde, le palais pompéien⁷⁴⁴ – ou maison pompéienne – fut élevé entre 1855 et 1860 avenue Montaigne, à l'emplacement du pavillon des beaux-arts de l'Exposition universelle de 1855. Cette initiative fit suite à une première commande pour Rachel du prince à l'architecte Hittorff, l'auteur d'un célèbre ouvrage sur l'architecture polychrome chez les Grecs, d'une maquette en réduction d'un temps grec dédié aux Muses, particulièrement à Melpomène, pour sa maîtresse Rachel. Ingres réalisa pour cette maquette de temple dédié à la tragédie grecque, présentée au Salon de 1859, une peinture sur cuivre représentant *La Naissance de la dernière Muse* (fig.84)⁷⁴⁵, autre variation sur un thème voisin de *L'Apothéose d'Homère*.

Passionné et séduit par ce petit temple polychrome, le prince Napoléon décide de commander une maison pompéienne à Hittorff pour conserver sa collection de peintures et d'antiques et donner des fêtes. Si l'architecte commence à élaborer des dessins sur le projet⁷⁴⁶, il l'abandonne rapidement, faute de temps. La réalisation est ensuite confiée à Rougevin qui abandonne également le projet, suite à la mort de la typhoïde de son fils Auguste parti faire des relevés à Pompéi pour le chantier ; et revient, enfin, sur la suggestion d'Hittorff, à Alfred-Nicolas Normand, grand connaisseur de l'architecture antique et de Pompéi, à partir de février 1856 (fig.85-86-87). Le gros œuvre est achevé en 1858 au moment de la mort de Rachel.

Le palais est une copie très libre d'une demeure pompéienne (fig.88-89), dans le genre de la villa de Diomède, de la maison de Pansa ou de celle du Poète tragique, dans lesquelles les pièces principales s'ouvrent sur un atrium complet, avec son *impluvium* et son *compluvium*. Les décors intérieurs et le mobilier sont également réalisés par Normand avec l'aide de l'ornemaniste Charles Rossignaux, dans le troisième style illusionniste de Pompéi :

« M. Rossignaux est parvenu, en suivant les indications du prince, à créer un

⁷⁴³ Cette architecture est aujourd'hui connue principalement par un album de photographies de Pierre-Ambroise Richebourg, conservé à la BNF et au musée Carnavalet.

Aubenas, S. (sd.), *Des photographies pour l'Empereur. Les Albums de Napoléon III*, cat. expo., Paris, BNF, 2004, p. 172-175.

⁷⁴⁴ Sur ce sujet, voir :

Gautier, T., Houssaye, A., Coligny, C., *Le palais pompéien de l'avenue Montaigne : études sur la maison gréco-romaine, ancienne résidence du prince Napoléon*, Paris, 1866.

Dejean de La Batie, M.-C., « La Maison pompéienne du Prince Napoléon, avenue Montaigne », *GBA*, avril 1976, p. 127-134.

Gary, M.-N. (de), « Deux dessins pour la Maison pompéienne du Prince Napoléon », *Cahiers de l'Union centrale des arts décoratifs*, n°1, fév. 1978, p.8-10.

⁷⁴⁵ Schlenoff, N., *Ingres, ses sources littéraires*, PUF, 1956, p. 298-300.

Picard-Cajan, P., « L'illusion grecque », *Ingres et l'Antique, op. cit.*, 2006, p. 193-195.

⁷⁴⁶ Dessins aujourd'hui conservés dans les archives Hittorff au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne.

meubler complet d'un style neuf et sévère, parfaitement approprié à nos usages, tel enfin que les Romains l'auraient compris s'ils avaient vécu plus longtemps chez nous.⁷⁴⁷ »

Les peintures qui ornent l'atrium et le salon, représentent une suite de groupes symbolistes peints sur les panneaux et sont de la main de Sébastien Cornu, peintre très proche des Bonaparte. Ce dernier a imité assez fidèlement les peintures découvertes à Pompéi, sans un esprit de reconstitution illusionniste. Des bustes de la famille Bonaparte entouraient le bassin et un buste de Napoléon I^{er} en marbre blanc, sous les traits d'un César divinisé, trônait sur une sorte d'autel, entre les deux colonnes du fond.

Gérôme a participé au chantier en réalisant trois peintures pour le salon, aux couleurs rouge antique avec des plinthes noires et un décor ornemental gréco-pompéien de fantaisies légères. Le prince avait quelques années auparavant acquis *L'Intérieur grec* de l'artiste, présenté au Salon de 1850-1851 ; la maison pompéienne peut être perçue comme un désir de faire revivre cette Antiquité ressuscitée mise en scène par les néo-grecs. Le peintre a représenté Homère aveugle guidé par un jeune Ionien, encadré par deux panneaux symbolisant *L'Illiade* (fig. 90), sous les traits d'un Achille en armure, et *l'Odyssee* (fig. 91), sous ceux d'une jeune femme regardant au loin, s'appuyant sur une rame, son voile gonflé par le vent :

« Gérôme, l'antique par excellence, a eu tout naturellement les honneurs du salon. On y admire de lui trois peintures, qui, selon son opinion, sont peut-être les plus belles choses qu'il ait signées. La peinture centrale représente Homère aveugle, conduit par un jeune Ionien. Cette grande figure du poète des poètes est au repos, le front tout resplendissant des rayons de la pensée. L'enfant qui s'appuie sur Homère, est une adorable création où la fleur de jeunesse est répandue. Dans les deux pendentifs qui accompagnent si heureusement ce chef-d'œuvre, le peintre a voulu symboliser *l'Illiade* et *l'Odyssee*, ceux deux filles d'Homère, immortelles comme lui.⁷⁴⁸ »

Avec leur frontalité, leur planéité et leurs tonalités sourdes, les peintures de Gérôme mélangent les codes des peintures de vases antiques et ceux de la peinture à l'encaustique, renforçant cette impression de résurrection du passé antique.

Son inauguration, le 14 février 1860, donne lieu à une fête retentissante, en présence de l'Empereur et l'Impératrice, où l'on joua dans l'atrium le prologue de Théophile Gautier sur Diomède et *Le Joueur de Flûte* d'Emile Augier, ami de Gautier et des néo-grecs, dramaturge à

⁷⁴⁷ Gautier, T., Houssaye, A., Coligny, *Op. cit.*, p.19.

⁷⁴⁸ Gautier, T., Houssaye, A., Coligny, C., *Op.cit.*, p. 21.

succès de l'École du Bon sens qui avait remis l'Antiquité à la mode dans le théâtre, en particulier grâce au talent de Rachel⁷⁴⁹. Gustave Boulanger a immortalisé cette soirée dans une œuvre présentée au Salon de 1861, *Répétition du Joueur de Flûte et de La Femme de Diomède chez S.A.I. Le prince Napoléon, dans l'atrium de sa maison avenue Montaigne* (fig.8) :

« L'intérieur gréco-romain reproduit sur cette petite toile, le décor, la statue, sont comme on le sait de l'antique et du meilleur ; quant à ces comédiens si fidèlement travestis ; quant à ce poète à la lèvre ironique et fine, qui démasque d'un propos vif, concis, étincelant d'esprit, les effrontés de Paris ou les effrontés de Rome, nul ne peut dire qu'ils soient mal à leur place entre ces murailles peintes, où Clinias a pu porter ses lèvres au bord de la coupe où dormait la fatale ciguë. Madeleine Brohan et Marie Favart n'avaient qu'à être copiées pour représenter de belles grecques ; Got, Geffroy et Samson, comme le témoignent leurs masques pris sur le vif, auraient eu autant d'esprit qu'il en fallait pour faire leur chemin à Rome.⁷⁵⁰ »

L'œuvre est appréciée des commentateurs car elle détaille les qualités ornementales de la maison pompéienne et se joue de l'ambiguïté entre une représentation théâtrale située dans l'Antiquité et une scène reconstituant une scène de vie quotidienne à Pompéi. Les spectateurs peuvent également y admirer quelques célébrités de l'époque, dont Théophile Gautier qui félicite l'artiste pour la qualité de son œuvre, tout en évoquant à mots voilés sa présence dans la scène :

« Les fêtes ne laissent ordinairement pas de trace ; *la répétition du Joueur de Flûte et de la Femme de Diomède dans l'atrium de la maison pompéienne du Prince Napoléon*, conservera le souvenir d'un spectacle charmant. L'artiste a peuplé cet intérieur gréco-romain si fidèlement reproduit de figures qu'on pourrait croire au premier coup d'œil enlevées aux panneaux de la maison du poète tragique, si, en s'approchant, on ne retrouvait des visages de connaissance à ces comédiens et à ces comédiennes costumés comme s'ils allaient jouer du Ménandre ou du Plaute. Peut-être même ce poète drapé d'un manteau, qui suit sur un papyrus la récitation d'une actrice, s'habille-t-il parfois d'un habit bleu à palmes vertes, et se fait-il applaudir rue Richelieu comme il eût été applaudi au théâtre de Bacchus à Athènes. Eu quoi ! voici Madeleine Brohan, Marie Favart, et Got, et Samson, et Geoffroy. Ils y sont tous antiques et modernes à la fois, gardant leur personnalité sous le déguisement. M.G. Boulanger a su fondre ensemble, avec un esprit rare et

⁷⁴⁹ Sur ce sujet, se reporter partie supra *La « réaction classique » du début des années 1840.*

⁷⁵⁰ Banville, T. de, *Salon de 1861*, Lyon, 1861, p.22-24.

une convenance parfaite, ces deux éléments inconciliables en apparence : le présent et le passé, Paris et Pompéi, avant l'éruption du Vésuve !

Tous les détails d'architecture sont touchés d'une façon nette, légère, précise, sans que le côté pittoresque ait à souffrir du côté archéologique, et il en résulte une harmonie bien difficile à obtenir dans une décoration polychrome. Les personnages ont le style et le caractère voulus, et rarement pastiche antique fut mieux réussi.⁷⁵¹ »

Le tableau de Boulanger, mise en abîme de l'architecture qu'il représente et de l'art dont il s'inspire, est lui-même un pastiche – certes réussi – d'une architecture historiciste pastiche et fantasmagorique, tout aussi réussie, et une parodie de l'art néo-grec et de ses sources, principalement ingresques – Madeleine Brohan par exemple reprend la pose de la Stratonice d'Ingres.

Délaissée très rapidement par le prince Napoléon après la mort de Rachel, puis son mariage avec la très catholique Clothilde de Savoie en 1859, la maison pompéienne est vendue en mars 1866, alors que le prince Napoléon de plus en plus en froid avec l'Empereur quitte la France, à un groupe d'acheteurs, dont le Comte de Quinsonas, propriétaire de la maison "gothique" voisine, et Arsène Houssaye, qui transforme pour quelques temps le palais en musée ; puis, elle est finalement détruite en 1891 pour y construire un hôtel.

Malgré une existence fort brève, la maison pompéienne demeura longtemps dans les mémoires comme une reconstitution réussie du passé antique. Sa conception, sa réalisation et son usage rassemblèrent les artistes de la *réaction classique* autour d'un même projet, concrétisant leur fantasme commun de résurrection du passé antique : les architectes découvreurs de la polychromie antique, Hittorff et Normand ; le chef de l'école néo-grecque, Gérôme, et son acolyte Gustave Boulanger (sous le patronage indirect d'Ingres) ; le critique, instigateur du mouvement, Théophile Gautier ; et enfin les auteurs du renouveau de l'inspiration antique dans le théâtre, Emile Augier, Edmond Got et les acteurs de la Comédie-Française.

La courte existence de la maison pompéienne est finalement à l'image de cette *réaction classique* : elle marqua durablement les esprits mais n'eut qu'un bref moment de gloire et de productivité, avant de s'essouffler rapidement. De toutes les composantes de ce renouveau antique dans les arts, les néo-grecs furent de loin les plus prolixes et la vie de leur école fut, en fin de compte, plutôt longue au regard de celle de François Ponsard et Emile Augier.

⁷⁵¹ Gautier, T., « Boulanger (Gustave) », *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, 1861, p.69-71.

- ***Pourquoi une communauté d'artistes ? Hypothèses sur les circonstances de la création du Chalet***

À la question « pourquoi avoir choisi la vie communautaire ? », nous pourrions simplement répondre : moins cher, plus rassurant et plus stimulant que la vie et le travail solitaires. Si ces trois raisons ont pu présider à ce choix de vie, il reste à éclaircir la teneur des rapports entre les membres du phalanstère : amitié solide et sereine, rapport dominant/dominé, jalousies, ambiguïté sexuelle ? à quel point s'appréciaient-ils pour décider de vivre ensemble ?

Les biographies de Hamon, Gérôme, Picou et Boulanger révèlent que ces jeunes artistes se trouvent, à la fin de leurs études en 1846, dans des situations inconfortables. Nous ne possédons pas suffisamment d'informations sur les autres artistes du phalanstère, mais il est fort probable que leurs situations respectives étaient assez semblables. L'idée de former un phalanstère révèle de leur part un désir de sécurité affective et matérielle. Les témoignages insistent sur la modestie de leurs conditions de vie, et la rue de Fleurus se situait dans un quartier habité principalement par des étudiants désargentés et des ouvriers.

Le sensible Hamon sombre de jour en jour dans une misère toujours plus noire. Ses parents sont dans l'évidente incapacité de l'aider financièrement, et son département vient de lui supprimer sa bourse à la suite de son échec au concours pour le prix de Rome de 1845. Il se résout à faire de menus travaux alimentaires en peignant des images saintes pour les imagiers de Saint-Sulpice ; et Gleyre paie discrètement sa cotisation à l'atelier pour qu'il puisse continuer à venir y travailler⁷⁵². Gérôme doit de nouveau faire face à une crise de confiance née de son nouvel échec au Prix de Rome. De même, en dépit de son talent précoce, Picou vient lui aussi plusieurs fois d'échouer au Prix de Rome et voit s'éloigner ses chances d'étudier en Italie. Comme ses camarades, il vivote grâce à de petits travaux de peinture décorative ou à des commandes d'images pieuses. Gustave Boulanger est de retour d'un long voyage en Algérie. Apparemment sans problème d'argent, il alterne déjà dès cette époque voyages et séjours en France. En l'absence de forts liens familiaux (orphelin, son oncle l'a confié dès 16 ans à Jollivet pour son apprentissage), cette existence nomade est sans doute un moyen de compenser une vie affective assez déficiente par l'enthousiasme du voyage.

Deux traits principaux se dégagent de leurs situations respectives en 1846 : tous traversent une crise de confiance, soit dans leur travail, soit dans leur vie affective (voire les deux), tandis qu'ils voient leurs moyens de subsistance diminués progressivement (sauf Boulanger), leur enlevant toute chance de se construire rapidement une carrière. Aucun n'a encore remporté

⁷⁵² Hoffmann, E., *Op. cit.*, p. 49.

le prix de Rome, ce qui leur rend plus difficile la reconnaissance officielle puisqu'ils ne bénéficient pas de la publicité faite autour des lauréats. Contraints de gaspiller leur temps et leur énergie dans des travaux fastidieux, peu rémunérateurs et sans créativité, aucun n'a encore eu l'occasion de tenter sa chance au Salon. Tout juste sortis de leurs années d'apprentissage, ils se trouvent dans la délicate position de jeunes gens prêts à entrer dans le monde du travail, mais désemparés et anxieux à l'idée d'y échouer. Ne se sentant plus protégés par le cocon de l'atelier, ils ne se voient vraisemblablement pas sauter directement le pas vers l'indépendance totale. Dans de telles conditions, le phalanstère semble une transition idéale entre un univers étudiant, certes parfois cruel et violent, mais rassurant par la camaraderie qui pouvait y régner, et un marché de l'art individualiste et acquis aux valeurs capitalistes. L'idée de lutter pour se faire un nom au Salon paraît assurément moins angoissante lorsqu'on s'y prépare en groupe. De plus, à l'émulation intellectuelle et au confort psychologique, la vie communautaire apporte des avantages financiers non négligeables : un loyer et des charges de subsistance partagés, et l'assurance qu'un compagnon vous épaulera en cas de revers de fortune.

Aussi critique qu'elle puisse apparaître, leur situation n'a rien d'exceptionnel : les étudiants des écoles et facultés du Quartier Latin connaissent les mêmes difficultés que les jeunes artistes des ateliers privés et de l'École des Beaux-arts.

La tendance au regroupement et à la vie communautaire est également présente parmi la Jeunesse des Ecoles. Souvent originaires de la province (parmi les membres du phalanstère, seuls Isambert et Schoenewerk sont nés à Paris), ils expérimentent assez durement la solitude et la perte de repères sociaux dans la capitale. Si les étudiants du Quartier Latin ont tendance à faire jouer la solidarité géographique⁷⁵³, les étudiants en art développent plutôt des affinités au sein des ateliers. Ainsi, le *Chalet* regroupe exclusivement des artistes issus des ateliers de Delaroche/ Gleyre et de David d'Angers.

La vie communautaire (ou la tendance à vivre les uns chez les autres) s'inscrit dans la tradition de la vie d'étudiant et de la Bohème⁷⁵⁴. Cet univers masculin autorise une grande liberté de mœurs. Délivrés du carcan familial et des contraintes sociales liées à la vie en province, et pas encore assujettis au régime matrimonial, ces jeunes hommes sont livrés à eux-mêmes et ne se privent pas d'amusement (sorties au théâtre, au café, au bal aux bras de jeunes maîtresses souvent issues de milieux populaires ; jeux et discussions au café, etc.). Libre de leurs mouvements et de leurs actions, le groupe leur permet toutefois de vivre dans une atmosphère rassurante et de se reconstruire une « nouvelle famille ». Pour les membres du

⁷⁵³ Caron, J.-C., *Généralisations romantiques. Les étudiants de Paris et le Quartier Latin (1814-1851)*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 132-136.

⁷⁵⁴ Voir Murger, H., *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Lévy, 1849.

Chalet, la dimension affective et psychologique a sans doute fait partie des facteurs de choix de la vie communautaire.

La vie communautaire présente également d'indéniables avantages professionnels. Pour des artistes liés par les mêmes préoccupations esthétiques, le travail en commun stimule l'émulation et accélère la réflexion. Les discussions esthétiques au sein du phalanstère et du cénacle néo-grecs ont été déterminantes pour l'élaboration de principes esthétiques communs et d'un style relativement homogène.

Le choix du phalanstère a peut-être été à l'origine d'une stratégie commerciale. Pour des artistes inconnus, apparaître comme un groupe augmente les chances de se faire repérer par la critique et offre une meilleure visibilité sur le marché. Ceci reste une hypothèse : pour les critiques, les phalanstériens n'ont jamais constitué un groupe stylistique ; ils différaient trop par leur médium (sculpture et peinture) et leurs orientations thématiques (peintres d'histoire et de genre à l'antique et paysagistes). Le groupe néo-grec, défini par la critique, est plus large et plus spécifique que le groupe du *Chalet* : il exclut les sculpteurs, Nazon et les autres artistes de passage, mais englobe entre autres, pour les années 1847-1850, Jobbé-Duval, Auguste Gendron ou encore Burthe qui ne font pas partie du phalanstère. Le groupe des néo-grecs n'a jamais appuyé les commentaires des critiques par des déclarations esthétiques communes. En 1847, Gérôme expose seul ; et jusqu'au Salon de 1850-1851, les autres néo-grecs exposent des œuvres stylistiquement et thématiquement très disparates. S'ils ont eu l'idée de se présenter comme un groupe stylistique pour augmenter leur visibilité au Salon, ils n'ont pu le faire que de manière détournée, en s'appuyant sur des critiques acquis à leur esthétique comme Théophile Gautier ou Claude Vignon.

Enfin, la vie communautaire a pu apparaître, en plein contexte révolutionnaire, comme un idéal de vie politique et social. Force est de constater que la pleine activité du *Chalet* correspond à la période de la Seconde république. Les affinités existant entre le cénacle néo-grec et le cénacle républicain de Jobbé-Duval et Leconte de Lisle confortent l'idée d'une communauté d'artistes acquise aux idées politiques radicales de l'époque.

La cohabitation, même entreprise sur une solide amitié, demeure une expérience périlleuse dont l'équilibre exige de la part de ses membres des compromis et des renoncements. Sur ce sujet, nos sources sont lacunaires. Nous ne pouvons qu'élaborer des hypothèses à partir de multiples documents, n'abordant souvent qu'allusivement la question des rapports entre les phalanstériens.

Une seule certitude : Gérôme est le chef du groupe. Il est sans doute à l'origine du phalanstère et reste après le déménagement à la *Boîte à Thé* la personnalité qui attire le Tout-Paris.

Gustave Boulanger est peu présent dans la vie du phalanstère : parti très vite pour Rome, il

alterne dès son retour en 1856 les voyages à l'étranger (Orient, Espagne ou Italie) avec des séjours sur Paris, et, de surcroît, il ne retourne pas s'installer au phalanstère. Mais il est un des meilleurs amis de Gérôme : ils se fréquentent beaucoup après la fin de l'expérience communautaire, à l'occasion des réunions des « anciens » du phalanstère au café de Fleurus, chez le Père Laffitte ou en dehors. Après 1863, Gérôme lui confie régulièrement la direction de son atelier à l'École des Beaux-arts lors de ses voyages en Orient. À l'exception de ses liens d'amitié avec Gérôme, on ignore les rapports qu'il entretenait avec les autres membres du groupe.

Picou et Hamon sont sans doute assez proches : grâce à leurs liens privilégiés avec Gleyre, ils ont souvent eu l'occasion de travailler ensemble.

Du côté des personnalités discrètes, on trouve les peintres Alphonse Isambert, François Henri Nazon et Louis Frédéric Schützenberger, ainsi que les sculpteurs issus de l'atelier de David d'Angers. Le premier n'est jamais mentionné dans les souvenirs des uns et des autres sur le phalanstère. Les seules mentions de cet artiste aux côtés des néo-grecs se trouvent dans les comptes rendus critiques des Salons : bien qu'il ait résidé au *Chalet*, il apparaît comme un artiste de la « constellation néo-grecque » et non comme un membre à part entière du cénacle néo-grec. Le second, Nazon, est parfois mentionné dans les réunions du cénacle, mais apparaît davantage comme un invité habitué des lieux que comme un résident du phalanstère. Schützenberger a participé au phalanstère de 1850 jusqu'au début des années 1870, et il est souvent considéré par les critiques comme un artiste majeur du groupe des néo-grecs. Son absence des souvenirs sur la communauté ne s'explique pas vraiment. Enfin, les trois sculpteurs – Schoenewerk, Eudes et Taluet – sont réduits au rang de personnalités « périphériques » : parfois cités comme résidents du phalanstère, ils semblent exclus des réunions du cénacle et des soirées du *Chalet*. Leurs liens avec les autres membres du phalanstère restent mal connus : leur installation au 27 rue de Fleurus participait-elle d'une véritable envie de vivre une expérience communautaire, ou, ont-ils simplement profité des ateliers de sculpteurs mis à leur disposition par les peintres ? Au regard de leur production artistique, ils devaient participer pleinement aux activités et aux discussions esthétiques du phalanstère. Les sculptures à sujets mythologiques de Schoenewerk et Eudes dégagent une grâce anacréontique que l'on retrouve dans les peintures néo-grecques. Gérôme est, dès cette époque, féru de sculpture : il travaille avec les sculpteurs animaliers Jacquemart et Frémiet au Jardin des Plantes pour l'élaboration de son *Combat de coqs* ; et se lance dans ce médium à la fin des années 1860.

Une fois de plus, les biographes se concentrent sur les rapports du triangle Gérôme – Hamon – Picou ; et leurs rapports apparaissent parfois tendus.

On peut noter la résurgence de tensions lors de l'évocation de souvenirs de jeunesse. Gérôme, qui fut souvent sollicité pour rédiger ses mémoires ou pour préfacier les biographies de ses anciens camarades, se souvient toujours avec plaisir des années passées en compagnie d'Hamon, dont il honore souvent le talent ; mais, il montre, au contraire, une dureté vis-à-vis de la personnalité et de la carrière de Picou qui, selon lui, gâcha ses dons artistiques :

« Le second [Picou], organisation admirable au physique et au moral, esprit Raphaëlesque, facilité d'invention et d'exécution vraiment extraordinaires, s'éteignit dans un bain d'alcool. Il n'est plus que l'ombre de lui-même.⁷⁵⁵ »

Ces critiques paraissent réciproques puisque, selon Ackerman⁷⁵⁶, Picou disait de Gérôme qu'il ne supportait pas les critiques et qu'il avait un caractère hautain et dédaigneux. Il est toutefois le seul à rapporter ce trait. Jean Aubert, dans une communication pour la biographie de Moreau-Vauthier, rapporte au contraire que les critiques ne froissaient jamais Gérôme et qu'il lui arrivait même d'approuver les commentaires de ses camarades, sans s'en émouvoir particulièrement⁷⁵⁷.

En l'absence de nouveaux documents, nous ne pourrions jamais évaluer les liens d'amitié entre les membres du phalanstère. À l'exception de Gérôme et Boulanger, amis intimes bien au-delà l'expérience communautaire, les autres membres du groupe vont peu se retrouver après la dissolution du phalanstère. En dehors des soirées du *Dîner des grands hommes* régulièrement organisées au café de Fleurus ou chez le Père Laffitte, les biographies ne mentionnent ni retrouvailles ni contacts épisodiques entre les anciens membres de la communauté. Il semble que leur amitié ait plus été une franche camaraderie de jeunesse qu'un attachement profond et durable.

Parmi les raisons du choix de la communauté d'artistes, Gerald Ackermann évoque la possibilité de liens amoureux, ou au moins sexuels, entre les membres du groupe.

Ses arguments pour corroborer l'atmosphère homosexuelle du *Chalet* reposent sur quelques courriers de Gérôme, des allusions ambiguës de certains biographes et une interprétation de la production artistique de Gérôme à cette époque.

Ackerman a eu connaissance d'une série de courriers⁷⁵⁸ envoyés par Gérôme à un ancien condisciple de l'atelier de Delaroche, le nantais Philibert Doré-Graslin. Certains passages décrivant les mœurs du phalanstère peuvent pourtant être autant interprétés comme des

⁷⁵⁵ Gérôme, J.-L., *Op. cit.*, 1874, p. 7.

⁷⁵⁶ Ackerman, G.M., *Op. cit.*, 2000, p. 18 (le problème est qu'il ne cite pas ses sources).

⁷⁵⁷ Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 39-40.

⁷⁵⁸ Ces courriers sont conservés au Getty Center For the History of Art and Humanities (Los Angeles).

Cites dans Ackerman, G.M., *Op. cit.*, 1987, p.190-192.

allusions homosexuelles que comme des signes de chahut. Gérôme, dans une lettre datée du 31 mars 1862, annonce à son ancien condisciple que sa chambre est prête et qu'ils [lui et les membres du phalanstère ou lui et sa future femme, Marie Goupil, auprès de laquelle il est déjà engagé ?] l'attendent, tout en ajoutant à la fin du courrier : « Mais je ne vous tiendrai plus compagnie la nuit, s'entend ». Ce courrier était accompagné d'une carte de visite⁷⁵⁹ avec une note légèrement licencieuse puisque l'on y voit Gérôme de dos, tenant son chapeau devant son postérieur avec une légende : « C'est la première fois qu'on a imaginé de faire de son chapeau un bouclier. » Allusion ambiguë sur les habitudes des membres des phalanstères néo-grecs ou simple blague d'atelier ? De même, dans une lettre suivante datée d'avril 1863, il s'adresse à son ami Philibert d'une curieuse manière en l'appelant « Ma vieille chérie ».

Ackerman cite également le comportement quelque peu excessif d'Hamon envers Gérôme. Décrit par Moreau-Vauthier comme un être « très affectif, très sensible et très expansif, [Hamon] reprochait souvent à Gérôme son manque d'effusion⁷⁶⁰ ». Jean Aubert rapporte qu'Hamon harcelait Gérôme en lui répétant : « Tu ne m'aimes pas ! non ! tu ne m'aimes pas ! ». Mais, ce dernier, peu enclin à la tendresse, lui ripostait durement en le traitant d'imbécile⁷⁶¹. On peut toujours arguer que les propos d'Hamon correspondent à son caractère anxieux et peu sûr de lui-même ; mais l'ambiguïté du vocabulaire employé peut également laisser entendre qu'Hamon attendait de Gérôme davantage que de la simple camaraderie.

Enfin, Ackerman complète son argumentation par l'orientation de la production artistique de Gérôme à cette même époque. Il signale que le thème du combat de coqs était souvent considéré, dans l'Antiquité, comme un thème homoérotique⁷⁶². Le choix de ce sujet était-il lié à leurs plaisanteries homoérotiques ? Il en va de même de son intérêt pour le thème d'Anacréon et l'Amour. On trouve également dans la production de Gérôme un tableau⁷⁶³ assez inhabituel, représentant Michel-Ange âgé et aveugle dans son atelier guidé vers le *Torse du Belvédère* par un jeune et bel apprenti, au postérieur rebondi et aux jambes fuselées. Cette scène fait référence à une anecdote inventée par Joachim von Sandrart au XVII^e siècle⁷⁶⁴. Pour Ackerman, ce petit tableau, par l'allusion aux inclinations de Michel-Ange qui entretenait de profonds attachements pour nombre d'hommes de son entourage, serait un trait d'esprit sur les mœurs du phalanstère⁷⁶⁵. Cette interprétation est réfutée par Allan Doyle dans un récent

⁷⁵⁹ Carte de visite de Gérôme, 1862, adressée à Doré-Graslin, Los Angeles, The Archives of the History of Art, The Getty Center for the History of Art and the Humanities), publiée dans Ackerman, G.M., *Op. cit.*, 1987, p.191, fig. 79.

⁷⁶⁰ Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 39.

⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁷⁶² Ackerman, G.M., *Op. cit.*, 1987, p.174.

⁷⁶³ *Michel-Ange*, HsT, 1849, 52,1 x 36 cm, New York, Dahesh museum

⁷⁶⁴ Doyle, A., « Groping the Antique. *Michelangelo* and the Erotics of Tradition », *Reconsidering Gérôme*, 2010, p.8.

⁷⁶⁵ Ackerman, G.M., *Op. cit.*, 1987, p. 173-174 et p. 187-188.

essai⁷⁶⁶. Ce dernier interprète au contraire ce tableau comme une critique de l'héritage homoérotique du néoclassicisme de David.

D'autres faits peuvent aller dans le sens d'une éventuelle homosexualité, latente ou avérée, de certains membres du groupe et d'une atmosphère de plaisanteries homoérotiques au sein des phalanstères néo-grecs. Si blagues d'atelier il y a, elles devaient sans doute railler Hamon et Picou. Hamon est décrit comme un jeune homme sensible, resté célibataire jusqu'à ce que ses amis le poussent à se marier pour avoir une compagne prête à veiller sur sa santé déclinante⁷⁶⁷. Picou était dans sa jeunesse d'une rare beauté, et resta célibataire toute sa vie, sans qu'on lui connaisse de liaisons féminines. Son biographe, Emile Marchand, rapporte que Picou refusa la Légion d'honneur, à la fois parce que Gleyre ne l'avait jamais reçu, qu'on lui demandait de prêter serment à l'Empire alors qu'il était ouvertement républicain, mais aussi parce qu'on lui demandait de se marier⁷⁶⁸. Curieuse exigence, évidemment invérifiable, pour se voir remettre une décoration officielle ! L'hypothèse de l'homosexualité de Picou se trouve étayée par la colocation qu'il entretint pendant presque dix ans avec « un ex-prince quelque peu exotique, comme il en pullule là-bas, et qui avait séduit l'artiste avec ses manières distinguées et par sa parole facile⁷⁶⁹ ».

Mais, comme l'admet Ackerman, en dépit des très nombreuses allusions sur l'ambiguïté des relations amicales du groupe, aucune n'est assez explicite pour confirmer l'idée que ces jeunes artistes aient été plus que des garçons s'amusant de blagues potaches.

Les indices d'atmosphère homoérotique sont tenus, et seul le cas de Picou paraît plus évident. Les propos de Gérôme relèvent largement de la blague d'atelier. Les demandes affectives d'Hamon sont sans doute plutôt liées à son anxiété. Le choix de thèmes anacréontiques découle de leur positionnement artistique en faveur d'une vision renouvelée de l'Antiquité, liée à l'héritage de Prud'hon et Girodet plus qu'à celui de David. Notre connaissance des œuvres produites à la même époque par les autres phalanstériens – hormis celles présentées au Salon – est limitée et ne permet pas de repérer d'éventuels jeux homoérotiques dans les thèmes traités. De même, si l'œuvre de Jean Broc, *La Mort de Hyacinthe*⁷⁷⁰, est aujourd'hui considéré comme une icône homosexuelle, elle était à l'époque l'expression de la beauté idéale pour les Barbus, *Le Combat de coqs* de Gérôme n'a, à notre connaissance, jamais été ouvertement considéré comme porteur d'une signification homosexuelle, ni par ses contemporains, ni par des commentateurs postérieurs.

⁷⁶⁶ Doyle, A., *Op. cit.*, p.7-21.

⁷⁶⁷ Hoffmann, E., *Op. cit.*, p.106.

⁷⁶⁸ Marchand, E., *Op. cit.*, p. 206.

⁷⁶⁹ *Ibid*, p. 202.

⁷⁷⁰ Huile sur toile, 1801, 175 x 120 cm, Poitiers, musée Sainte-Croix.

Il ne faut également pas perdre de vue que les artistes de cette époque évoluaient dans des milieux exclusivement masculins, à l'exception des modèles féminins, souvent traités avec mépris et vulgarité. Cette homo-sociabilité, affermie par la vie communautaire, se trouve sans doute à l'origine de comportements totalement intégrés comme des pratiques hétérosexuelles à l'époque bien qu'ils soient aujourd'hui perçus comme des comportements homosexuels. L'atmosphère strictement masculine a sûrement favorisée l'expression de signes d'attachement et de tendresse entre les membres d'une même communauté, sans qu'il y soit décelé des allusions homosexuelles. On trouve par exemple de réels signes d'attachement entre les membres de la secte des Barbus qui se donnaient le « baiser fraternel » avant de se coucher, ou dans l'atelier de David, qui n'hésitait pas à montrer un profond attachement et une certaine tendresse envers certains de ses élèves, tel Drouais⁷⁷¹. Plus tard, pendant l'époque romantique, les jeunes gens cultivent des « amitiés particulières ». Comme l'explique Colin Spencer,

« le romantisme et l'idéologie de l'amitié vont croissant au cours du siècle ; les relations intimes et sentimentales produisent des poèmes et des lettres où rien ne semble trahir la moindre conscience de possibles prolongements sexuels. Tout se passe comme si la conception de l'amour romantique avait débordé sur l'amitié masculine, apparemment sans dimension sexuelle ; nous savons pourtant qu'une telle absence de contenu charnel est à la fois irraisonnable et improbable.⁷⁷²»

À une époque de raffermissement de l'idéologie patriarcale, la promotion des liens masculins devient un moyen de renforcer l'exclusion des femmes de la sphère publique et de conforter les hommes dans leur position dominante⁷⁷³, en dépit de l'ambiguïté sexuelle et de ses cruelles conséquences pénales.

Peu bavards sur la nature et la force des liens unissant les membres du phalanstère, les biographes sont également peu enclins à expliciter les raisons qui ont présidé à ce choix de vie communautaire. Par analogie avec les pratiques des étudiants du Quartier Latin et par déduction à partir de leurs propres vécus, nous parvenons à éclaircir quelques-unes de leurs motivations.

Pris en tenailles par leur croissant manque d'argent et le désir de réussir rapidement à s'imposer sur la scène artistique, la vie communautaire leur permet de se soutenir

⁷⁷¹ Crow, T., *L'Atelier de David. Emulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1995.

Levitine, G., *Op. cit.*, 1978.

⁷⁷² Spencer, C., *Histoire de l'homosexualité de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1998, p. 292.

⁷⁷³ Morowitz, L., Vaughan, W., (s.d.), *Artistic brotherhoods in the nineteenth century*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 18-19.

mutuellement tant sur le plan financier que psychologique. Le travail en commun a renforcé la cohésion esthétique de leurs pratiques artistiques, et est à l'origine de l'émergence d'une peinture néo-grecque. Même si l'idée d'apparaître comme un groupe aux yeux de la critique pour établir une stratégie commerciale reste une hypothèse, l'existence du cénacle néo-grec a sans conteste facilité la visibilité des peintres néo-grecs sur la scène artistique. Enfin, l'idée de s'établir en phalanstère a peut-être été motivée par des conceptions socialistes ou fouriéristes en vogue dans les années précédant la révolution de 1848.

Réponse à des angoisses psychologiques et matérielles, et/ou idéal social et politique, la vie en phalanstère a permis à ces jeunes artistes de réussir leur passage de l'atelier au Salon. Sans doute transcendé par l'atmosphère quelque peu euphorique de la Seconde République, la cohésion du groupe se délite inévitablement avec les premiers succès individuels au Salon au début du Second empire.

2.2.3. Derniers développements et fin de l'expérience communautaire : La Boîte à Thé (1855-1863)

- La fin du premier phalanstère, Le Chalet, et le début de la seconde communauté d'artistes de La Boîte à Thé

L'année 1852 constitue un tournant dans l'histoire du phalanstère de la rue de Fleurus. Elle marque à la fois l'avènement du Second Empire, la fin des rêves de liberté sociale, intellectuelle et artistique nés avec la Seconde République, mais aussi les premiers départs du phalanstère et le début de la valse des pensionnaires occasionnels.

Entre 1850 et 1855, on compte cinq départs définitifs du *Chalet* et la venue de cinq résidents temporaires⁷⁷⁴.

Gustave Boulanger part pour la Villa Médicis en 1850. Il y restera jusqu'en 1856, date de son retour à Paris et de son installation au 57 rue de La Rochefoucauld. En 1852, Nazon déménage pour une nouvelle résidence d'artistes au 53 rue Notre-Dame des Champs, à quelques mètres de la future *Boîte à Thé*, où l'on retrouve, entre autres, Gustave Brion, François Bonvin et Elie Delaunay. Hamon déclare résider au 7 rue du Regard dans le livret du Salon de cette même année. Ferdinand Taluet emménage au 22 rue du Regard en 1853. Picou quitte Paris pour s'installer à la campagne, dans le village de Chailly-en-Bierre, en bordure de la forêt de Fontainebleau.

À ces départs, s'ajoutent les allers et venues de résidents occasionnels. À partir de 1852, les artistes s'installant au phalanstère n'y restent que peu de temps : il semble que le *Chalet* soit devenu une sorte de halte pour des artistes à la recherche d'un logement. Le sculpteur Hippolyte Bonnardel séjourne quelques mois au phalanstère, juste après l'obtention de son prix de Rome en 1851, avant de partir pour la Villa Médicis. De la même manière, le graveur Adolphe Pierre Riffaut et les peintres Léon Rousseau et Alphonse-François Le Hénaff sont déclarés résidents du 27 rue de Fleurus dans les livrets des Salons de 1853 et 1855. Enfin, en 1855, William Bouguereau séjourne quelques mois au *Chalet* avant de s'installer dans sa résidence de la rue Notre-Dame des Champs.

Le *Chalet* cesse d'être un phalanstère pour devenir une simple résidence d'artistes, offrant de nombreux ateliers aux artistes de passage en mal de logement. Les néo-grecs de la rue de

⁷⁷⁴ Pour des informations biographiques sur ces artistes, se reporter Annexe 2.

Fleurus – Gérôme, Hamon, Picou, Boulanger, Schützenberger – ont tous déménagé (seul Isambert restera au 27 rue de Fleurus jusqu'à la fin de sa carrière). Certains ont définitivement abandonné la vie en phalanstère, tandis que Gérôme et Schützenberger ont porté leurs valises quelques rues plus loin, chez leur jeune camarade néo-grec Auguste Toulmouche, au 70bis rue Notre-Dame des Champs.

Les raisons des départs successifs des principaux animateurs du Chalet ne sont pas toujours connues. On ignore les motivations qui ont poussé Nazon, Taluet et Hamon à s'installer ailleurs. Picou semble avoir fui Paris : a-t-il été impliqué auprès des militants républicains et socialistes, lors des insurrections de février ou de juin 1848 ? Le nom de Picou n'apparaît pas sur la liste des inculpés des insurrections de juin 1848⁷⁷⁵. Les livrets des Salons entre 1852 et 1859 indiquent cependant qu'il a beaucoup déménagé, toujours à la campagne et sans jamais beaucoup se rendre sur Paris, ce qui est assez surprenant pour un artiste dont la carrière est loin d'être assise à cette époque :

« Comme on pressentait que l'Empire était proche, Henry Picou, pour éviter la politique, dont il eut toujours horreur, se retira dans les environs de Fontainebleau. On pourrait même dire qu'il passa toute la période impériale dans le département de la Seine et dans celui de Seine-et-Marne. Chailly-en-Bierre, Fontainebleau, Marlotte, un hameau en pleine forêt, la Varenne-Saint-Hilaire, Nogent-sur-Marne, Joinville-le-Pont, etc., le reçurent tour à tour. Il ne venait guère à Paris que pour ses affaires et pour les travaux de décorations dont il avait l'exécution. « Ce gremlin de Picou, disait Delaroche, on ne peut pas mettre la main dessus. Il fuit comme un oiseau.⁷⁷⁶ »

Fuir la politique en fuyant la capitale ne paraît pas une explication très convaincante : Picou n'ayant jamais été paysagiste (sa production est restée néo-grecque toute sa vie), son besoin de travail sur le motif n'est pas une explication très crédible pour expliquer ce déménagement en lisière de forêt.

Comme nous l'avons précédemment expliqué, les rapports de Picou à son maître Gleyre semblent avoir autant été artistiques que politiques ; le jeune homme paraît avoir adhérer aux idéaux républicains de Gleyre et à son opposition au bonapartisme. Son itinérance autour de la capitale, dans les forêts de Fontainebleau et de Barbizon, pourrait être liée à un activisme politique suffisant pour que le peintre craigne d'être inquiété par la police politique de Napoléon III. Son « horreur » de la politique était peut-être en réalité une désillusion face au très rapide remplacement de la Seconde république par un régime autoritaire, pessimisme

⁷⁷⁵ Liste publiée dans Georgel, C., *Op. cit.*, p.223-225.

⁷⁷⁶ Marchand, E., *Op. cit.*, p. 197.

partagé par toute une génération d'artistes, en particulier la première génération poétique du Parnasse⁷⁷⁷.

Picou a d'ailleurs été un jour arrêté alors qu'il travaillait sur le motif en forêt de Fontainebleau :

« Cependant, une fois, Picou fut arrêté. Bien qu'il se fût écrié : « L'Empire, c'est la paix ! » il ne faudrait pas se figurer que Napoléon III dormit toujours du sommeil du juste. Lorsqu'il venait, pour se reposer, sous les ombrages de Fontainebleau, l'Empereur n'omettait pas de faire battre le pays par les gendarmes, avec ordre d'arrêter tous ceux qui paraissaient suspects. On exécuta cet ordre avec un zèle au-dessus de tout éloge. Un jour que notre peintre errait dans la forêt, il vit la gendarmerie se diriger vers lui, - tellement bizarre a été, est et sera toujours la tenue des artistes. On lui demanda ses papiers. Pour toute réponse, Picou se fit conduire par ces Messieurs non pas au poste, mais à l'auberge la plus voisine, et là il s'en tira très adroitement, en payant à boire à la maréchaussée.⁷⁷⁸ »

Une nouvelle fois, l'explication de Marchand sur l'arrestation de Picou ne s'avère pas très convaincante. Arrêter un artiste à cause de son étrange allure ne paraît pas un mobile raisonnable, même pour une maréchaussée zélée, surtout en forêt de Fontainebleau, lieu de prédilection des artistes désirant travailler sur le motif.

Le jeune artiste faisait-il partie d'un groupe de républicains (aux côtés de Leconte de Lisle et de Jobbé-Duval ?) suffisamment actifs pour être classés parmi les agitateurs potentiels par le régime impérial, alors en pleine période autoritaire ? Cela expliquerait sa soudaine fuite à la campagne. Le texte de Marchand est émaillé d'indices sur l'anti-bonapartisme de Picou, comme ses propos sur la figure la République du concours de 1848 et sur une commande avortée du gouvernement de Napoléon III :

« Indépendamment de ses succès au Salon, il obtint, au concours, en 1848, le prix pour une *Figure symbolique de la République*. Cette *Figure symbolique* n'eut pourtant pas un heureux sort. Elle fut prise entre deux extrêmes. Napoléon la fit séquestrer, en arrivant au pouvoir, et elle fut brûlée à l'Hôtel de Ville, pendant la Commune en 1871.

La réputation du peintre commençait à s'établir. Il était désigné pour une commande de l'Etat. On parla même de lui faire exécuter une grande toile. Le sujet était *La Paix*. C'était sans doute la représentation de la fameuse formule que l'on allait bientôt

⁷⁷⁷ Cassagne, A., *La théorie de l'Art pour l'art en France chez les derniers Romantiques et les premiers Réalistes*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1997, p. 122-124.

⁷⁷⁸ Marchand, E., *Op. cit.*, p. 198.

entendre : l'Empire, c'est la Paix. Quand Henry Picou présenta son projet au ministère, le prince Président, dont la sympathie pour les idées libérales que professait l'artiste était très limitée, lui fit répondre que c'était Gérôme qui était chargé de l'exécution du tableau.⁷⁷⁹ »

Cet épisode peut laisser entendre que les liens entre les anciens phalanstériens s'étaient quelque peu tendus et que les allégeances politiques de certains, comme Gérôme qui profita des commandes du nouveau régime, entraînèrent des frictions au sein du petit groupe autrefois très soudé.

Pourtant, Picou continuait de recevoir ses camarades du phalanstère. Ils organisaient même des soirées et des sorties en forêt depuis le refuge de Picou ; leurs rapports restaient apparemment amicaux :

« Tout à l'heure, nous avons dit que rien ne manquait au logis de l'artiste. Aussi les amis ne tardèrent pas à venir rendre visite au fugitif de la rue de Fleurus, dans son nouvel et délicieux Eden. Ils furent reçus à bras ouverts et ils trouvèrent chez lui bonne cuisine et bon gîte. Là vinrent tous les intimes : Hamon, Gérôme, Got, Edmond Membrée, le musiciens, et Léon Battu. [...]

Quand toute la bande était là, quelles inoubliables journées on passait à travers la forêt ! Comme il faisait bon au milieu de cette atmosphère saine et large ! Comme on préférerait toute cette admirable verdure au ruolz parisien ! Quels pavés ou quels tapis auraient pu valoir l'immense nappe de feuilles ou de gazon que l'on avait sous les pieds !⁷⁸⁰ »

Ces témoignages indiquent ce sont sans doute des problèmes avec la police du nouveau régime qui ont fait de Picou un "fugitif", même si les détails des ennuis du jeune artiste restent obscurs.

Le déclin du phalanstère peut également s'expliquer par l'évolution psychologique des artistes. Ils ne sont plus étudiants. La plupart deviennent des artistes accomplis et reconnus par les milieux artistiques. L'avènement du Second Empire a définitivement enseveli les rêves d'action sociale et de liberté nés de l'euphorie de la Révolution de 1848⁷⁸¹. Les rares artistes qui s'étaient aventurés dans les doctrines de l'art social se replient bientôt sur l'art pur. Même Courbet, après avoir soulevé tant de polémiques avec des premières œuvres fortement

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p.58.

⁷⁸⁰ *Ibidem.*

⁷⁸¹ Cassagne, A., *Op.cit.*, p. 103.

politisées, revient vers des thèmes sans connotation politique apparente. Au découragement né de la sanglante répression des journées de juin, s'ajoutent une méfiance accrue envers les idées socialistes et démocratiques et une peur de la condamnation. Le repli sur l'art devient une sorte de consolation : puisque l'art ne peut influencer l'action et la morale politiques, au moins doit-elle satisfaire sa propre morale interne, en luttant contre le matérialisme et l'indignité de l'art commercial. L'idée de vie communautaire ne cadre plus avec les aspirations de nombre d'entre eux qui préfèrent continuer leur route en solitaire.

Constitués en école stylistique par les critiques d'art, les néo-grecs n'ont plus la nécessité de constituer physiquement un groupe pour exister sur la scène artistique. Le phalanstère a répondu à leurs attentes, et ils n'ont désormais plus besoin de vivre ensemble pour s'assumer et s'épanouir.

Si le contexte politique a certainement joué un rôle dans le déclin du phalanstère de la rue de Fleurus, avec la mise à l'index des idées socialistes et communautaires, l'émergence des individualités a été un facteur plus déterminant. Les années 1848-1852 correspondent à l'émergence des néo-grecs sur la scène artistique. Ils commencent à s'imposer comme une nouvelle école artistique, que l'on oppose à l'école réaliste. Mais la constitution d'une école implique nécessairement l'élaboration d'une certaine hiérarchie entre les membres, avec pour conséquence des tensions et des jalousies entre les artistes. En dépit de l'absence de témoignages sur l'atmosphère du phalanstère à cette époque, le succès rapide de certains a certainement engendré des rivalités et des envies.

Prenons le cas de Gérôme. Il obtient son premier succès en 1847, alors qu'il participait pour la première fois au Salon, et y gagne une médaille de troisième classe. L'année suivante, il réitère son succès avec *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, acheté par l'Etat pour le musée des Augustins de Toulouse⁷⁸². Il participe au concours pour la figure de la République en 1848 en se classant dix-huitième⁷⁸³ (seul vingt esquisses avaient été préalablement sélectionnées par le jury qui avait demandé la réalisation finale de l'œuvre aux vingt finalistes) ; son tableau est acquis par la ville de Paris pour 12 000 francs⁷⁸⁴. En 1849, sa *Vue de Paestum* est saluée par la critique pour sa fraîcheur d'exécution. Enfin, en 1850, il provoque son premier scandale avec son *Intérieur grec*, tableau jugé indécent et insolent par de nombreux critiques. En quelques années, Gérôme a solidement assis sa carrière.

⁷⁸² Son tableau fut acheté 1800 francs le 2 juillet 1848 (Georgel, C., *Op. cit.*, p.42.).

⁷⁸³ Boime, A., « The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic », *The Art Bulletin*, New York, College Art Association of America, n°53, mars 1971, p.77 et p.83.

Chaudonneret, M.-C., *La Figure de la République. Le concours de 1848*. Paris, RMN, coll. « Notes et Documents des musées de France », 1987, p. 28 et p.116.

⁷⁸⁴ Longtemps exposé à la mairie de Montmartre, il est aujourd'hui conservé à la mairie des Lilas à Paris.

Or, alors que Gérôme voit tout lui réussir et se trouve placé à la tête de l'école néo-grecque, Hamon, Isambert, Schützenberger et Picou ne parviennent pas à créer l'événement. Isambert et Schützenberger restent à l'époque souvent ignorés de la plupart des critiques. Picou, jugé comme un artiste prometteur avec quelques beaux succès au Salon (il remporte une médaille de seconde classe en 1848 pour *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus*) mais également dans les concours (il fût second au concours du Prix de Rome en 1853⁷⁸⁵, et dans les vingt finalistes du concours pour la Figure de la République⁷⁸⁶), se trouve toujours relégué au rang de second, derrière Gérôme. Hamon voit sa carrière prendre de l'ampleur qu'à partir du Salon de 1852 avec l'exposition de sa *Comédie humaine*, œuvre longuement commentée par les critiques qui affectèrent souvent de ne rien y comprendre ; puis, connaît enfin son premier succès critique et public en 1853 avec son tableau *Idylle, Ma sœur n'y est pas*, succès qu'il ne parviendra jamais à réitérer.

Ces quelques exemples laissent envisager une dégradation des rapports au sein du phalanstère. Il est probable que l'éclatante réussite de Gérôme ait été reçue avec quelques pincements au cœur par les plus malchanceux du groupe. Même si le succès de ce dernier a permis aux néo-grecs d'accéder plus rapidement à une reconnaissance publique et critique, les personnalités artistiques les plus faibles se sont rapidement trouvées cataloguées comme « suiveurs » ou « imitateurs ». Le succès des néo-grecs a également éclipsé du phalanstère les autres artistes qui n'adhéraient pas à l'esthétique de la nouvelle école.

Pourtant, l'année 1855 va voir se constituer un nouveau lieu de vie communautaire au 70bis rue Notre-Dame des Champs. Accueillant des personnalités artistiques très diverses, cette résidence se conçoit davantage comme une cité d'artistes, même si le terme de "phalanstère" persiste dans les souvenirs des artistes, sans doute par habitude ou nostalgie de ces années de vie étudiante.

⁷⁸⁵ Grunchev, P., *Op. cit.*, t.II, p.199-206.

Cf. partie supra *Les Néo-grecs, l'École des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences*.

⁷⁸⁶ Boime, A., *Op. cit.*, 1971, p.81 : Picou apparaît en seconde position sur la liste finale, derrière Flandrin (Archives nationales F²¹ 496). Localisation de l'œuvre inconnue.

- ***Nouveaux lieux, nouveaux artistes***

En 1854, le père d'Auguste Toulmouche investit dans un terrain sur la rive gauche de Paris, rue Notre-Dame-des-Champs, à quelques pas de la rue de Fleurus⁷⁸⁷. À l'époque, le quartier est peu urbanisé et plutôt insalubre. Situé au sud du Quartier Latin, il accueille des étudiants, des artistes désargentés et des populations ouvrières. Moreau-Vauthier nous offre une description assez pittoresque du paysage urbain de la rue au début des années 1850 :

« Aujourd'hui, la rue Notre-Dame-des-Champs a perdu sa physionomie primitive. Pour ceux qui la connaissent depuis longtemps, que d'hôtes disparus évoquent ses murailles. [...] Il y a plus de quarante ans, cette rue avec ses longs murs de jardins, avec son ruisseau unique filant au milieu d'une chaussée mal pavée, avec ses trottoirs de terre battue frangés d'herbe, ses réverbères espacés qui clignotaient la nuit comme de pâles étoiles, méritait encore mieux son nom. Les bourgeois l'ignoraient ou en parlaient en termes hésitants comme une région lointaine, mal connue, très probablement dangereuse dès la tombée du jour ; les artistes seuls et les bonnes sœurs y vivaient côte à côte, très éloignés, il semble, et pourtant très proches, les uns adorant l'Auteur, les autres adorant son œuvre.⁷⁸⁸ »

La construction de la résidence du 70bis rue Notre-Dame des Champs s'inscrit dans le développement de ce quartier artistique. Les terrains bon marché et souvent encore en friche offrent à quelques artistes fortunés, et surtout aux promoteurs immobiliers, la possibilité de construire de vastes bâtisses, pouvant accueillir des ateliers d'artistes avec de grands espaces et de larges verrières. À la fois proche de l'animation du Quartier Latin, de l'Ecole des Beaux-arts et des faubourgs de Paris, ce quartier présente de nombreux avantages pour les artistes. Au numéro 53 de la même rue, un immeuble de rapport abrite plusieurs ateliers à partir de 1852-1853, occupés, entre autres, par le sculpteur et critique d'art Louis Auvray, les peintres François Bonvin, Gustave Brion et le nantais Elie Delaunay. Les numéros 54 et 85 indiquent respectivement les ateliers d'Alfred de Curzon et de Froment-Delormel, deux artistes stylistiquement proches des néo-grecs sur lesquels nous reviendrons.

Au cours des années 1860, le quartier s'embourgeoise, et certains artistes reconnus s'y font construire de vastes demeures, comme William Bouguereau qui occupe le 75 rue Notre-Dame

⁷⁸⁷ Le Cadre, J.-M., *Auguste Toulmouche (1829-1890), peintre de la bourgeoisie : catalogue des oeuvres d'Auguste Toulmouche : diffusion et réception de son oeuvre au temps de l'Impressionnisme, suivi de sa correspondance et de divers documents*, mémoire de maîtrise, Université de Rennes-II, 1995, t.1, p. 25.

⁷⁸⁸ Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 125-127.

des Champs à partir de 1868.

Toulmouche père s’y fait construire une maison, assez modeste, et érige juste derrière un immeuble de rapport de sept étages, abritant des ateliers. Ce bâtiment est aujourd’hui détruit, mais les contemporains ont laissé quelques descriptions du lieu. Construit sur une grande parcelle⁷⁸⁹ (fig.92), les artistes avaient à leur disposition, en plus de leur atelier, des petits jardins :

« La petite maison de M. Toulmouche père se présentait d’abord devant un carré de verdure. À gauche, une allée étroite et longue conduisait aux ateliers à travers des jardins. Les murs extérieurs de ces ateliers, peints à la détrempe et ornés de boiseries découpées en lambrequins, donnaient à la construction, un air de grande boîte. Au sommet, à droite et à gauche du vitrage ouvert sur l’atelier de Gérôme, s’offraient deux pans de mur capables de tenter de jeunes peintres. Les locataires de la maison y figurèrent deux éclatantes Chinoises dans leurs robes de rêve, plantées comme des fées sur des appuis de fenêtre. Deux muses, deux marraines allaient veiller sur les ateliers. La *Boîte à Thé* était baptisée.⁷⁹⁰»

Le plan du cadastre du Paris de la seconde moitié du XIX^e siècle correspond, dans l’ensemble, à la description donnée par Moreau-Vauthier. Les ateliers d’artistes, nombreux, étaient répartis sur trois bâtiments distincts, reliés par un jardinet ou une cour. La parcelle avait également une entrée sur le passage Stanislas.

Surnommée *La Boîte à Thé* en raison des chinoiseries de son décor extérieur, la nouvelle communauté d’artistes se met en place progressivement au cours des années 1855-1857 avec l’installation des locataires les plus sédentaires, Gérôme, Toulmouche, Schützenberger, Brion et Lambert. Nous suivons l’évolution du groupe grâce aux livrets des Salons. Les dates fournies dans notre démonstration sont celles de l’exposition parisienne : la chronologie qui en résulte reste relative. Ces données peuvent être incomplètes car elles ne prennent pas en compte les artistes n’exposant pas au Salon ou ayant résidé trop peu de temps à la *Boîte à Thé* pour inscrire cette adresse dans le livret.

Installé dès 1854 dans son nouvel atelier, Auguste Toulmouche invite rapidement des amis à venir emménager dans la cité d’artistes construites par son père. Quelques anciens du *Chalet*

⁷⁸⁹ Le plan parcellaire municipal de Paris (1871-1896) indique que la parcelle du 70 rue ND des Champs était particulièrement vaste, avec de nombreux bâtiments à l’intérieur, mais le plan ne comporte pas assez de détails pour déterminer l’organisation spatiale de la parcelle (Quartier Notre-Dame-des-Champs, feuille 18, PP/11917/E).

⁷⁹⁰ Moreau-Vauthier, C., *Ibidem*.

répondent à l'appel ; et bientôt, le 70bis rue Notre-Dame-des-Champs accueille Gérôme, Schützenberger et Nazon dans ses locaux neufs. Dans le même temps, le groupe s'enrichit de deux nouvelles personnalités, jusqu'à présent non mentionnées dans les témoignages des activités du *Chalet* : les peintres Gustave Brion et Eugène Lambert.

Bien que ces deux artistes soient absents des sources à notre disposition, il est probable qu'ils aient été des connaissances, voire des familiers des phalanstériens de la rue de Fleurus. Brion est originaire d'Alsace comme Schützenberger et Eugène Lambert est un ancien élève de Delaroche.

Le groupe s'agrandit progressivement au cours des années suivantes. Nazon quitte la communauté dès 1856-1857 pour s'installer dans un autre immeuble d'artistes, au 53 de la même rue. Son départ est comblé deux ans plus tard par le passage d'Auguste Verchères de Reffyre, peintre strasbourgeois aujourd'hui tombé dans l'oubli⁷⁹¹. En 1861, la *Boîte à Thé* accueille un nouveau résident de passage : Alexandre Lauwich. Ancien élève de Gleyre, il n'intègre pas durablement la communauté et repart dès 1863.

Les premières années de l'existence de la *Boîte à Thé* sont marquées par le relâchement des liens personnels et artistiques entre les anciens phalanstériens du *Chalet*. Si les anciens du *Chalet* continuent pour un temps de partager des sorties en forêt de Fontainebleau, en se rendant chez Picou, ou organisent des soirées pour se retrouver, le départ de la rue de Fleurus signe la fin de l'aventure artistique des néo-grecs en tant que communauté d'artistes.

La seconde moitié des années 1850 voit les premières infidélités au style néo-grec. À l'Exposition Universelle de 1855, la présentation du *Siècle d'Auguste* de Gérôme – en dépit de son insuccès – ouvre la voie à une nouvelle orientation de sa peinture. Ce dernier abandonne la veine anacréontique pour se consacrer à la scène de genre contemporaine, pittoresque (*Sortie de bal masqué*, Salon de 1857) ou orientaliste (*La Prière chez un chef Arnaute*, Salon de 1857). Lors du Salon de 1857, il n'expose aucune peinture néo-grecque. Il ne renonce pas aux sujets antiques, mais privilégie les scènes de genre historiques réalistes, en insistant sur leur caractère archéologique (*Ave, César imperator, morituri te salutant*, Salon de 1859) ou s'attache à quelques grands personnages historiques, en renouvelant la dramaturgie de la peinture d'histoire (*César*, Salon de 1859).

Schützenberger alterne, à partir de 1855, les scènes de genre rurales, inspirées de son Alsace natale, et les peintures de style néo-grec, qui deviennent toutefois minoritaires au fur et à mesure des années. Par exemple, au Salon de 1861, il n'expose pas moins de six scènes de genre pour une seule peinture néo-grecque, intitulée *Terpsichores*. Talent hétéroclite,

⁷⁹¹ Cet artiste n'est mentionné ni dans le Bénézit, ni dans le Thieme-Becker.

Schützenberger aborde les différents types de scène de genre avec une réelle aisance⁷⁹² : scène de chasse, scène agricole, scène pittoresque de la rurale alsacienne ou italienne, idylle champêtre. Il n'est donc pas « un néo-grec de pure race⁷⁹³ », mais participe tout de même à la perpétuation du style en devenant un de ses meilleurs représentants :

« L'école des Pompéistes à laquelle appartenait M. Hamon est du reste à la débandade et son vrai chef aujourd'hui, si tant est qu'elle en est un, nous paraît être M. Schutzenberger, qui a un très vif et très réel talent.⁷⁹⁴ »

Toulmouche se détourne dès le début des années 1860 du style néo-grec pour se consacrer à la scène de genre mondaine, pour laquelle il invente l'image de la "Parisienne" qui fera sa célébrité⁷⁹⁵. Ses premières scènes d'intérieurs mondains sont très proches de ses peintures néo-grecques ; on y retrouve les mêmes physionomies et les mêmes mises en scène. Aux yeux de nombreux critiques peu enthousiastes devant les avancées du Réalisme, c'est cette grâce qui le "sauve" des errances de l'école moderne :

« M. Toulmouche n'est pas resté complètement fidèle à la bannière ; on ne le voit plus à Corinthe ou à Pompéi. Cependant, s'il ne s'éloigne guère de Paris, c'est que les femmes les plus jolies, les enfants les plus charmants de Babylone l'ont choisi pour leur peintre ordinaire. Dans cette gracieuse spécialité, M. Toulmouche réussit fort bien, et ses antécédents néo-grecs le servent à merveille en l'empêchant de se perdre, comme tant d'autres, au milieu des exigences modernes.⁷⁹⁶ »

Sa pratique exclusive de la scène de genre et du portrait mondain l'enferme rapidement dans la formule iconographique de la "Parisienne", lui amenant de nombreux reproches sur son manque d'imagination et de renouvellement (les *Toulmoucheries*), ainsi que le sobriquet de *Peintre des boudoirs* ; mais garantissant son rapide succès auprès de la bonne société parisienne.

Pour ces trois artistes, le départ du *Chalet* annonce aussi la fin du style néo-grec, ou au moins

⁷⁹² « Celui [le talent] de M. Schutzenberger s'accommode de tout ; paysage, marine, scènes rustiques, il aborde tous les genres. » (Lagrange, L., « Salon de 1861 », *Gazette des Beaux-arts*, t. X, p. 339.)

« L'Arcadie ne lui réussit pas moins bien que l'Alsace, sa patrie naturelle et la patrie de son talent. » (Gautier, T., *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, 1861, p. 326.)

« M. Schutzenberger paraît avoir une étonnante variété dans l'esprit et l'imagination, car il a exposé une série de tableaux tout différents. » (Thoré-Burger, « Salon de 1861 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol. 1, p. 155.)

⁷⁹³ Merson, O., *La peinture en France. Exposition de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 192-195.

⁷⁹⁴ Du Camp, M., *Les Beaux-arts au Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859, p. 59.

⁷⁹⁵ Le Cadre, J.-M., *Op. cit.*, t.1, p.64.

⁷⁹⁶ Merson, O., *Ibidem*.

sa pratique intermittente. À la différence d'Hamon et de Picou qui feront évoluer leur manière au sein du genre néo-grec, les carrières respectives de Gérôme, Schützenberger et Toulmouche montrent que l'expérience artistique néo-grecque leur a surtout permis de développer un style et une iconographie personnels, parfois très éloignés des principes esthétiques de leurs débuts néo-grecs.

- **La Boîte à Thé : Amitiés, mondanités et activités artistiques**

Les témoignages sur la vie quotidienne de la *Boîte à Thé* sont plus nombreux que pour le *Chalet*, mais pas plus détaillés. Les remarques les plus récurrentes portent sur les fêtes grandiloquentes organisées par les membres de la résidence. On les retrouve dans les souvenirs de Jules Breton, dans les pages des *Coulisses artistiques* de Véron⁷⁹⁷ et dans la biographie de Gérôme par Moreau-Vauthier.

Avec l’emménagement de Gérôme, la vie communautaire du *Chalet* s’est transposée à la *Boîte à Thé* :

« Au pied des ateliers, en été, le jardin avec sa basse-cour bruyante, ses animaux curieux, son bassin où frémissait un jet d’eau, se blottissait verdoyant, frais et charmant. Durant le repos, les modèles venaient y respirer et promener dans le feuillage la clarté nacrée de leur nudité ou l’éclat de leurs costumes. Aux heures des repas, dans la belle saison, la table réunissait autour de sa nappe blanche tous les artistes de la maison auxquels se joignaient toujours quelques amis. On vivait en phalanstère comme rue de Fleurus. Le menu était simple ; chacun payait son écot. Et, jusque dans la nuit, à la lueur des lanternes vénitiennes accrochées dans les arbres, on parlait des maîtres et du grand art, ou bien l’on jetait aux étoiles des chants qui montaient dans le clapotement des guitares et du jet d’eau, par-dessus la cime des arbres où les deux chinoises planaient, souriantes.⁷⁹⁸ »

Les repas continuent d’être pris en commun, mais rien ne nous précise que les tâches ménagères sont encore partagées. Ayant assurément amélioré leur niveau de vie depuis leurs années d’études, les artistes disposent sans doute d’un minimum de domesticité pour veiller à l’intendance. Les dépenses alimentaires sont partagées équitablement entre les locataires comme au *Chalet*. Ces quelques lignes laissent imaginer que la vie à la *Boîte à Thé* est assez semblable au quotidien de la rue de Fleurus, avec davantage de confort matériel. Néanmoins, si le récit de Moreau-Vauthier donne l’impression d’une vie matériellement plus facile, il donne également quelques indices sur le caractère plus excentrique de la vie rue Notre-Dame des Champs, comme la déambulation des modèles nus ou en costume dans le jardin. Le biographe rapporte des anecdotes particulièrement cocasses sur Jacques, le singe de Gérôme :

⁷⁹⁷ Breton, J., *La vie d’un artiste*, Paris, Leumerre, 1890.

Véron, P., *Les Coulisses artistiques*, Paris, E. Dentu, 1876.

⁷⁹⁸ Moreau-Vauthier, C., *Op. cit.*, p. 134.

« Les anciens amis de la *Boîte à Thé* me reprocheraient mon oubli, si je ne parlais pas de Jacques, le singe de Gérôme. Aux heures des repas, Jacques prenait place à table, en habit et cravate blanche comme un invité de marque ou un simple maître d'hôtel. Dès qu'il se permettait la moindre inconvenance, Jacques était chassé de table, déshabillé, fouetté et revêtu d'un costume de chiffonnier sous lequel, plein de honte, il allait se cacher dans les coins.

Jacques qui avait été dressé à déshabiller les modèles, s'en acquittait parfois avec un zèle intempestif. Melle Hamon, la sœur du peintre, le vit un jour se précipiter sous ses jupes et entreprendre de lui enlever ses jarretières. La pauvre fille qui était fort dévote, poussa des cris de terreur et de confusion. On accourut. Jacques apprit à ses dépens qu'il ne faut pas confondre toutes les jarretières.⁷⁹⁹»

Cette anecdote laisse deviner les mœurs assez légères des ateliers et, les manières peu conventionnelles du singe Jacques apparaissent à l'image de celles des locataires, toujours à l'affût d'une plaisanterie, comme le montre l'épisode suivant :

« Un soir, les peintres de la *Boîte à Thé* avaient réuni autour de leur table, Hébert, Baudry et Cabanel [...]. La *Presse* les avait tout récemment consacrés à sa manière, c'est-à-dire en les discutant, et un critique les avait gratifiés d'un article très mordant intitulé *Artistes à décourager*. [...] M. Hébert qui m'a conté cette soirée, me disait combien il avait été personnellement choyé par ses hôtes, combien il avait été, en particulier, touché de l'attention, qui par allusion à ses sujets préférés, avait fait composer un petit orchestre de ces pifferari italiens qu'il peignait avec tant de succès. Très sensible à toutes ces amabilités, d'autant plus précieuses qu'elles venaient de collègues, de rivaux, le jeune maître s'épanouissait d'aise quand Gérôme s'approche en compagnie d'un inconnu.

« Mon cher, dit à Hébert le peintre du *Prisonnier*, je te présente M. X critique d'art. »
C'était l'auteur de l'article *Artistes à décourager* !

Hébert tressaillit. [...] La soirée se poursuivit sans nouvel incident, mais Hébert ne goûtait plus autant l'accueil de ses camarades et la musique des pifferari. Impatienté de rencontrer sans cesse le regard rogue du journaliste, il finit par se retirer.

Quelques jours après, chez la princesse Mathilde, Hébert racontait son aventure. La princesse en riait beaucoup. Hébert, intrigué, regardait Gustave Boulanger qui en riait aussi. « Etes-vous sûr, lui dit Boulanger, êtes-vous sûr que c'était M. X ? ». Un comparse avait joué le rôle du critique. Gérôme était malicieux, mais il n'était pas

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 145-146.

méchant.⁸⁰⁰»

La mystification, dont Hébert eut à subir les frais, relève de la blague d'atelier, assidûment pratiquée par Gérôme et ses acolytes depuis leurs années d'étudiant.

Les fêtes organisées par la *Boîte à Thé* sont restées célèbres pour de nombreux contemporains. Joyeuses, fantaisistes et grandiloquentes sont les principaux adjectifs employés par les témoins pour qualifier les soirées du *phalanstère* qui accueillait le Tout-Paris – Got, Berlioz, Rossini, le quatuor d'Armengaud, Rachel, les Brohan, madame Plessis, George Sand, la princesse Mathilde, Jules Sandeau, Emile Augier, Michel Carré, Tourgueneff, etc⁸⁰¹.

En dehors des dîners musicaux – qui tournent parfois au canular –, les artistes organisent des représentations théâtrales comiques :

« La mode était aux charades. L'atelier de Gérôme servait de salle pour les représentations. Got, Lambert, Henri Monnier figuraient des scènes d'un drolatique souvent très libre mais toujours plein de bonhomie. On construisit même au fond de l'atelier un colossal guignol auquel tous les artistes de la maison collaborèrent. On sculptait des têtes de bois, on les coloriait, on peignait les décors... Les représentations de ce grand guignol éveillèrent la curiosité de tout Paris. Les invités comptaient parmi les personnalités les plus connues des arts et des lettres ; quelques célébrités féminines y figuraient : Rachel, sa sœur Sarah Félix, George Sand, dont le fils Maurice, était un ami intime de Lambert.⁸⁰²»

Avec leur gigantesque Guignol – peut-être une inspiration réciproque entre ces représentations et la composition de *La Comédie humaine* d'Hamon – les artistes de la *Boîte à Thé* perpétuent les représentations parodiques organisées au *Chalet*. Nous ne disposons que peu de renseignements sur ce qui y était joué, mais nous pouvons échafauder quelques hypothèses. La liste des invités donnée par Moreau-Vauthier regroupe des personnalités artistiques connues, comme Edmond Got et Rachel, deux acteurs célèbres de la Comédie Française, George Sand et Henri Monnier. Proche de la génération romantique de Balzac et

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 137-139.

⁸⁰¹ Laugel, A., « Louis Schützenberger. Biographies alsaciennes n°10 », *Revue alsacienne illustrée*, Strasbourg, F. Staat, [1900], p.2 :

« l'atelier de Gérôme servait de salon et dans ce salon vinrent défiler toutes les célébrités de Paris : Got y donnait des représentations de marionnettes ; Berlioz, Rossini, le quatuor d'Armengaud venaient y faire de la musique ; Rachel, les Brohan, madame Plessis, George Sand, la princesse Mathilde, Jules Sandeau, Emile Augier, Michel Carré, Tourgueneff étaient les hôtes assidus de la maison. »

⁸⁰² *Ibid.*, p. 136-137.

Gautier, celui-ci s'est fait un nom dans la caricature, avant de connaître le succès en 1852 en créant pour l'Odéon, *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme*. Absent de cette liste des invités, mais habitué des lieux, Louis Ménard participait activement aux soirées de la *Boîte à Thé*⁸⁰³. Quant aux artistes présents – Auguste Hébert, Paul Baudry, Alexandre Cabanel, Jean Aubert, Auguste-Barthélémy Glaize, auxquels il faut sans doute ajouter Hamon, Gustave Boulanger, Jobbé-Duval et tous les anciens habitués du Chalet – ce sont des artistes académiques éclectiques. On ne trouve parmi eux aucun artiste aujourd'hui qualifié de *moderniste*. Les invités du *phalanstère* sont donc des personnalités appartenant à un certain *establishment* artistique, mais pas encore aux milieux artistiques officiels (aucun des artistes ou des hommes de lettres n'est alors élu à l'Institut). Quelques-uns sont même d'anciens activistes ou sympathisants républicains, comme George Sand, Louis Ménard ou Jobbé-Duval. Devant un tel public, finalement assez homogène sur le plan social et intellectuel, que pouvaient-ils jouer ? Au tournant des années 1850, les phalanstériens du *Chalet* avaient imaginé une parodie du réalisme (les néo-grecs étaient alors considérés comme les adversaires de Courbet et des réalistes). Ridiculisait-ils le *bourgeois*, à la manière des saynètes de Monnier, par nostalgie de leur jeunesse bohème ? Peut-être.

Très peu de récits sur le contenu de ces farces nous sont parvenus ; la plupart sont très fantaisistes, comme ce feuilleton publié par Louis Leroy dans *Le Charivari* à l'occasion du Salon de 1859 et intitulé *Une fête vénitienne à la Villa Gérôme*⁸⁰⁴. Leroy imagine la venue de Léon Cléry, transformé en critique vampire pour l'occasion, chez Gérôme rue Notre-Dame-des-Champs, qui tente d'agresser les invités les uns à la suite des autres. Les noms cités dans le feuilleton sont nombreux – Gérôme, Isambert, Cabanel, Lambert, Léon Glaize, Toulmouche, Gustave Boulanger, Foussier – et attestent des amitiés artistiques de Gérôme, entre camarades néo-grecs, Prix de Rome et membres de l'Institut, et enfin peintres de genre. Lors de cette soirée quelque peu fantastique, on y retrouve le quatuor Armingaud avec Jacquard, Lalo et Laprét, travesti en musiciens italiens pour cette soirée vénitienne, ainsi que Membré :

« *Gérôme* – Messieurs, j'ai fait venir à grands frais d'Italie quatre artistes célèbres : MM. Armingaudini, Jacquardini, Laloti et Laprétiti. Ces musiciens très chics vont nous faire un peu de musique de chambre pour charmer nos instants. (Murmures approbateurs.)

Des quatuors d'Haydn et de Beethoven sont enlevés à sa satisfaction générale. [...] Edmond [Membré] se met au piano, et par un oubli des plus simples convenances, sans penser aux égards qu'il doit à une société d'élite, il ôte son

⁸⁰³ Champion, E., *Op. cit.*, p. 15-16.

⁸⁰⁴ Leroy, L., « Le Charivari au Salon de 1859. Une fête vénitienne à la Villa Gérôme », *Le Charivari*, 28 mai 1859.

habit et se met au travail en bras de chemise. [...]»⁸⁰⁵ »

Le critique Jules Claretie rapporte également une facétie imaginée par Edmond Got mettant en scène :

« [...] non pas un petit lever, non pas même un coucher, mais – comment dire – un jour de purge du grand roi [...] avec tous les courtisans inclinés devant l’urne majestueuse et pleine qu’un Monsieur Purgon (c’était Got en personne) rapportait solennellement de la chambre de Louis XIV. Scène étourdissante et follement burlesque.»⁸⁰⁶ »

Si Got parodiait ses propres rôles comiques, on est en droit d’imaginer que ses compagnons faisaient de même et tournaient en dérision leurs pratiques artistiques, en reprenant dans leurs moqueries les attaques de leurs adversaires.

Les quelques lignes citées jusqu’à présent présentent une vision quelque peu idyllique de la vie à la *Boîte à Thé*. Enfin libérés des problèmes pécuniaires et reconnus sur la scène artistique, ces artistes paraissent travailler dans la bonne humeur et l’atmosphère de confiance réciproque d’une franche camaraderie, en organisant des fêtes pour se divertir. Néanmoins, même si la vie est plus facile qu’au début de leurs carrières, il convient de rester prudent sur les témoignages rapportés par Moreau-Vauthier. On remarque que tous les souvenirs sont focalisés sur la personne de Gérôme (puisque’il s’agit de sa biographie) ; or, à l’époque, Gérôme est celui qui a le mieux réussi et est au centre de toutes les attentions, même si Toulmouche, Brion et Lambert ne sont plus des inconnus. Brion s’est fait connaître comme peintre de scènes de genre rurales, et son tableau, *Récolte des pommes de terre pendant l’inondation du Rhin en 1852*, a rencontré un certain succès au Salon de 1853⁸⁰⁷. Eugène Lambert obtient son premier succès en 1857 avec son tableau *Chat et perroquet*.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

Le quatuor Armingaud avait pour ambition de promouvoir les œuvres des maîtres allemands, d’où les compositions jouées d’Haydn et de Beethoven.

⁸⁰⁶ Claretie, J., « La vie à Paris d’un petit Empereur et d’un grand peintre », *Le Temps*, 15 janvier 1904.

⁸⁰⁷ Il obtint une médaille de seconde classe et son tableau fut acheté en 1858 par le musée des Beaux-arts de Nantes.

- *La fin de l'expérience communautaire*

La date de 1863 marque un tournant dans l'histoire de la *Boîte à Thé* et dans celle, plus générale, des néo-grecs. Cette année-là, Gérôme épouse Marie Goupil, la fille du marchand d'art Adolphe Goupil. À partir de cette date, celui-ci emménage avec sa jeune femme dans une grande résidence au 6 rue de Bruxelles, au coin de la place de Clichy : il change de rive pour passer de la rive gauche des artistes bohèmes et des rapins à la rive droite des artistes de l'*establishment*. Cette union longue et heureuse sur le plan familial va également permettre à Gérôme de développer des liens d'affaires très étroits avec son beau-père⁸⁰⁸, ce qui lui vaudra les remarques ironiques des salonniers sur le caractère pécuniaire de ses motivations artistiques⁸⁰⁹. La réforme de l'École des Beaux-arts⁸¹⁰ crée trois ateliers de peinture, et une des directions est confiée à Gérôme en 1864 : c'est le début de sa longue carrière officielle. Il candidate également à l'Institut en 1860, mais ne sera élu académicien qu'en 1865. Enfin, le Salon de 1863 confirme le tournant esthétique de l'artiste qui abandonne définitivement les sujets néo-grecs pour les scènes orientalistes et la peinture d'histoire archéologique.

Avec le départ de Gérôme, la *Boîte à Thé* cesse d'être un lieu mondain à la mode et une communauté pour devenir simplement une résidence aménagée pour les artistes. Cette évolution est présagée par certains habitués du *phalanstère*, tel Edmond Got, qui remarque avec mélancolie que le mariage de Gérôme marque la fin d'une époque :

« Gérôme vient aussi de se marier hier, et le lien principal du phalanstère Notre-Dame-des-Champs était ainsi rompu, tout le faisceau ne tardera guère à s'éparpiller, c'est probable.

Je resterai donc seul dans mon coin [...].⁸¹¹»

À partir de cette date, se succèdent de nombreux artistes, souvent peu connus, qui ne semblent pas créer de liens forts entre eux. De 1863 à 1870, à côté de Brion, Lambert,

⁸⁰⁸ Sur ce sujet des liens entre Gérôme et son beau-père Goupil, se reporter au catalogue de l'exposition du musée Goupil : Lafont-Couturier, H., *Gérôme & Goupil : Art et Entreprise*, cat. expo, Bordeaux, Musée Goupil, Paris, RMN, 2000.

⁸⁰⁹ À ce propos, Zola est particulièrement acide envers Gérôme :

« Evidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre. »

(Zola, E., « Nos peintres au Champ-de-Mars », *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p.184.)

⁸¹⁰ Sur ce sujet, se reporter à l'ouvrage d'Alain Bonnet (*Op.cit.*, 2006).

⁸¹¹ Got, E., *Op. cit.*, vol. II, p. 30.

Schützenberger et Toulmouche, la résidence accueille au moins huit nouveaux artistes.

Dès 1863, le sculpteur Augustin Moreau-Vauthier – le père du biographe de Gérôme – s’installe durablement à la *Boîte à Thé* (il est encore indiqué résident en 1870). L’année suivante, un autre sculpteur, le Comte Henri de Vauréal, y prend ses quartiers. Puis en 1865, le livret du Salon indique que quatre nouveaux artistes y ont élu domicile : Hippolyte de la Charlerie⁸¹² – un peintre de genre et d’histoire belge, aujourd’hui tombé dans l’oubli – les peintres Léon Dussart, Louis-Claude Mouchot et Abel Orry. À ce groupe, vient s’ajouter, en 1866, le sculpteur Emile Philippe Scailliet, élève d’Augustin Moreau-Vauthier. Enfin, en 1870, le peintre-illustrateur Charles Olivier de Penne est déclaré résident du 70bis rue Notre-Dame des Champs.

Sur ces huit artistes, seuls trois sont encore présents en 1870 : Mouchot, Penne et Moreau-Vauthier. Cette valse des locataires ne favorise guère la perpétuation de la vie communautaire des années 1850. Seuls les anciens membres de la *Boîte à Thé* – Brion, Lambert, Schützenberger et Toulmouche – maintiennent peut-être l’atmosphère de phalanstère d’artistes, mais nous n’en avons aucun témoignage. Les rares récits sur le mode de vie de cette cité d’artistes se concentrent sur la personnalité de Gérôme qui apparaît comme le principal animateur de la communauté, continuant, dans un cadre plus spacieux et avec une audience plus large, les blagues et autres divertissements inaugurés au *Chalet*.

De 1855 à 1870, les habitants de la *Boîte à Thé* apparaissent comme un groupe très hétérogène. Hormis Gérôme, Schützenberger et Toulmouche qui sont liés par leurs affinités esthétiques (même si leur prédilection pour le style néo-grec s’amointrit au fil des années), les autres résidents semblent n’avoir en commun que quelques années d’études chez certains maîtres. Lambert et Dussard ont tous deux été élèves de Delaroche, comme les néo-grecs avec lesquels ils avaient peut-être développé des liens d’amitié. Lauwich était chez Gleyre, mais nous ignorons s’il y a rencontré certains de ces colocataires de la *Boîte à Thé*. Moreau-Vauthier et Vauréal étudiaient chez le sculpteur Toussaint, où ils ont dû faire connaissance. Mais, nous n’avons aucun renseignement sur leurs liens avec les premiers locataires de la cité d’artistes. Scailliet a été vraisemblablement invité à venir y résider par son maître Moreau-Vauthier. Quant aux peintres Abel Orry, Louis Mouchot et Olivier de Penne, nous n’avons aucune indication sur leurs possibles relations avec les membres de la résidence. Tous trois paysagistes de formation, ils ont peut-être fait connaissance au cours de sorties en forêt de Fontainebleau, et y ont éventuellement rencontré les phalanstériens du *Chalet* et leurs amis. Cette absence de liens forts entre les habitants de la *Boîte à Thé* révèle le caractère conjoncturel de cette cité d’artistes. Si les liens d’amitié et l’ambiance festive perdurent, entre

⁸¹² Le livret du Salon de 1866 le déclare peintre de genre et d’histoire, et indique qu’il est né à Mons en Belgique. Mais, il n’est aujourd’hui référencé ni dans le Bénézit, ni dans le Thieme-Becker.

1855 et 1863, grâce à la présence de Gérôme, qui attire ses nombreux amis avec des fêtes excentriques, les années 1860 annoncent la fin de l'expérience communautaire, avec un repli des résidents sur leurs activités et leurs cercles personnels. Le début de la Troisième république verra d'ailleurs le départ du fondateur de la résidence, Auguste Toulmouche. Ce dernier se marie en décembre 1861 avec Marie Lecadre, fille d'une famille de négociants nantais. Les Toulmouche s'installent en 1871 à l'Abbaye de Blanche-Couronne dans la périphérie nantaise, qui va devenir un lieu de villégiature accueillant les amis artistes du couple, tels José Maria de Heredia, Paul Baudry ou encore Elie Delaunay⁸¹³.

À la différence du *Chalet*, qui était vécu par ses membres comme un phalanstère et où régnait une atmosphère d'émulation et d'échanges artistiques intenses, les liens unissant les habitants du 70bis rue Notre-Dame-des-Champs, plus ténus, s'étiolent avec le départ de Gérôme, pour devenir une simple résidence aménagée en ateliers d'artistes.

⁸¹³ Lecadre, J.-M., *Op. cit.*, t.1, p. 33-34.

2.2.4. Conclusion : Le Chalet et la Boîte à Thé, phalanstères ou résidences d'artistes ?

Le XIX^e siècle a vu se développer nombre de communautés d'artistes, aux diverses typologies, depuis la première communauté identifiable des Barbus, nés dans l'atelier de David en réaction contre son autorité et pour radicaliser son esthétique, jusqu'aux groupuscules symbolistes et décadents de la fin du XIX^e siècle. La plupart de ces communautés partage un ensemble de caractéristiques qui fondent leur spécificité : leur élitisme, voire leur sectarisme ; l'exclusivité masculine ; les rites d'initiation ou au moins des pratiques ritualisées et secrètes ; la tendance au manifeste littéraire ; leur désir de vie égalitariste⁸¹⁴.

Les phalanstères néo-grecs sont loin de concilier l'ensemble de ces caractéristiques. Les artistes, certes tous masculins, partagent leurs frais de subsistance, mais rien n'indique que le soutien financier aille au-delà (rien d'explicitement comparable au groupe de la rue des Amandiers Popincourt). Ils n'ont jamais rédigé d'écrits publics proclamant leurs intentions artistiques et l'on ne leur connaît pas de correspondances. Quant à la question des rites initiatiques, les seuls éléments mis en évidence sur les mœurs des phalanstères sont des plaisanteries homoérotiques, tenant sans doute davantage de la blague d'atelier que de pratiques ouvertement homosexuelles. En revanche, le Chalet a répondu à un besoin de sécurité sociale, dans un contexte psychologique et économique difficile pour ces jeunes artistes juste sortis de leurs années d'apprentissage et encore en marge du marché de l'art. De la même manière, la fin du Chalet correspond à l'émergence des individualités artistiques et aux premiers succès publics qui délitent inévitablement les liens communautaires au profit de carrières individuelles.

Le Chalet et la Boîte à Thé sont des communautés d'esprit antagoniste : le premier phalanstère fut conçu à la fois comme un lieu de convivialité et de vie communautaire mais aussi comme un creuset esthétique ; la résidence du 70 bis rue Notre-Dame-des-Champs fût simplement un lieu de vie commune et un centre de mondanités. En réalité, seul le Chalet mérite le nom de phalanstère.

Il semble également presque abusif de qualifier le Chalet de communauté d'artistes, selon la définition proposée par Laura Morowitz et William Vaughan⁸¹⁵, au sens d'un groupe artistique cohérent et organisé ; la relative hétérogénéité des phalanstériens incite davantage à qualifier leur groupe de communauté artistique informelle, ce qui explique sa relative confidentialité.

⁸¹⁴ Morowitz, L., Vaughan, W., (s.d.), *Op. cit.*, p. 1-31.

⁸¹⁵ Morowitz, L., Vaughan, W., (s.d.), *Ibidem*.

Néanmoins, si communauté artistique néo-grecque il y a, elle est sans doute à chercher du côté de ce que nous avons qualifié de cénacle néo-grec. Les membres de ce groupe ne partagent pas tous le même lieu de vie, mais ils se retrouvent dans la défense d'idées et d'aspirations communes, et ce malgré des médiums différents (peinture, littérature, musique). Leur cénacle est constitué de membres choisis (les propos de Picou sur « la grande famille » et la méfiance envers les « faux-frères » sont révélateurs de ce désir de former une assemblée sélectionnée et cohérente), et il existe des liens formels et intellectuels entre leurs œuvres⁸¹⁶. Les années 1846-1849 sont marquées par une relative confidentialité du groupe, avec l'émergence progressive de Gérôme, puis Picou et Hamon. Arrivant en ordre dispersé au Salon, les peintres n'apparaissent pas encore aux yeux de la critique et du public comme un véritable groupe. Leur seule production commune, le panneau des *Quatre Saisons* pour Edmond Got en 1850, est une œuvre destinée à une personne privée et a été réalisée par seulement quatre membres du cénacle. Même si cette œuvre peut se concevoir comme une démonstration de l'esthétique néo-grecque, elle n'a pas valeur de manifeste car elle ne fut jamais exposée dans une manifestation publique, ni même commentée dans la presse artistique comme une œuvre fondatrice pour le groupe.

Dans les années 1850-1855, la présence massive au Salon d'artistes adoptant l'esthétique néo-grecque, va favoriser leur découverte et leur mise en valeur en tant qu'école par la critique, permettant au groupe de se positionner sur le marché de l'art. Pourtant, nous verrons que c'est au moment où le groupe apparaît le plus clairement aux yeux de la critique que les premières désaffections interviennent, avec la révélation de particularismes individuels.

Néanmoins, le groupe, puis l'école, néo-grecs mis en avant par les critiques se limitent aux peintres ; il n'est jamais question ni des poètes qui vont constituer leur propre groupe du Parnasse, ni des musiciens. Cette fragmentation du cénacle originel, demeuré relativement confidentiel, s'explique par l'absence de démonstration publique commune. Le cénacle néo-grec reste une communauté artistique inaboutie : les liens entre les artistes ne sont vraisemblablement pas assez forts pour passer du stade de la réunion de café, aussi sérieuses que puissent être leurs conversations esthétiques, à la constitution d'une association intellectuelle plus formalisée. Le manque de témoignages sur la nature des relations entre eux ne permet malheureusement guère d'aller au-delà des hypothèses.

⁸¹⁶ Cf. partie supra *Le goût pour l'antique : opportunisme ou prise de position artistique et/ou politique ?*

3. L'INVENTION D'UNE ÉCOLE STYLISTIQUE PAR LA CRITIQUE (1850-1873)

Parallèlement à l'histoire des communautés d'artistes du *Chalet* et de la *Boîte à Thé*, s'élabore la réception critique des œuvres néo-grecques présentées au Salon. Après le succès du *Combat de coqs* de Gérôme au Salon de 1847, les autres néo-grecs commencent à exposer, d'abord en ordre dispersé pour les Salons de 1848 et 1849 ; puis en plus grand nombre à partir du Salon de 1850-1851.

Les analogies entre leurs tableaux amènent les salonniers à les regrouper sous diverses appellations et à les présenter comme une nouvelle petite école stylistique, sous les vocables d'« école néo-grecque », d'« école étrusque » ou encore d'« école pompéienne », en référence à leurs influences picturales.

À ce petit groupe stylistiquement homogène bénéficiant d'une réception critique cohérente viennent rapidement s'agglomérer des artistes très différents les uns des autres. Ce ralliement semble en grande partie le résultat de l'intervention des critiques eux-mêmes. Au cours des années 1850-1860, les salonniers incorporent épisodiquement au groupe originel des néo-grecs des artistes n'appartenant pas au cénacle mais dont les thèmes (sujets antiques familiers, reconstitutions archéologiques, allégories fantaisistes) et le style (facture porcelainée, monochromie, planéité des compositions) se rapprochent de l'esthétique pratiquée par le groupe de Gérôme. Le schéma en Annexe 7⁸¹⁷ montre l'organisation de cette "constellation néo-grecque" aux frontières mouvantes, recomposée au gré des discours critiques.

Parmi ces artistes, on trouve des amis du groupe de Gérôme, n'habitant pas le phalanstère de la rue de Fleurus mais le fréquentant régulièrement, et partageant les mêmes principes esthétiques (ayant même peut-être directement participé à leur élaboration) : Jean-Ernest Aubert, Eugène Damery, deux premiers Prix de Rome (le premier en gravure en 1844, le second en peinture d'histoire en 1844), et Félix Jobbé-Duval. Leurs œuvres sont tellement proches de celles des phalanstériens qu'ils ont été immédiatement intégrés au groupe, même s'ils n'ont jamais vécu sous le même toit.

Par la suite, les critiques ont assimilé aux néo-grecs un grand nombre de Prix de Rome comme William Bouguereau, Alfred de Curzon, Jules-Eugène Lenepveu, Félix Joseph Barrias, Alexandre

⁸¹⁷ Nous n'y avons inscrit que les noms des artistes les plus souvent assimilés aux néo-grecs. Cette liste n'est donc pas exhaustive.

Cabanel, Emile Lévy et même Jules-Elie Delaunay⁸¹⁸ ; des Ingristes, tels Amaury-Duval, Victor Mottez, ou Léopold Burthe, ainsi que de nombreux artistes, peintres d'histoire et de genre, comme Auguste Gendron, Alfred Foulougue, Auguste-Barthélémy Glaize, Victor Ranvier ou Victor-Eugène Froment-Delormel, puis plus tardivement Hector Leroux et Pierre-Léon Glaize, le fils d'Auguste-Barthélémy, de la même génération que la « seconde génération néo-grecque » des élèves de Gérôme et Boulanger⁸¹⁹. Ces artistes s'intéressent à des thématiques communes à celles de l'école Gérôme (scène de genre antique, peinture anacréontique et genre historique antique). A ce principal critère thématique, les critiques ont parfois fait des rapprochements stylistiques avec l'Ecole Gérôme. Mais ce « style » est difficile à déterminer puisque – comme nous le verrons ultérieurement – les caractéristiques néo-grecques des œuvres peuvent se révéler imprécises.

En fin de compte, le groupe des artistes qualifiés de « néo-grec » (ou un des nombreux termes équivalents) par les salonniers est nettement plus important que le phalanstère artistique créé par Gérôme et ses camarades d'atelier. Mais ce groupe est mouvant, tous les critiques ne rassemblent pas sous l'étiquette néo-grecque les mêmes artistes. Par exemple, William Bouguereau peut se retrouver à la fois classé parmi les néo-grecs pour certaines œuvres et avec les Prix de Rome pour d'autres. Tous ces artistes peuvent constituer un seul et même groupe pour certains commentateurs et, au contraire, être séparés en plusieurs chapelles artistiques par d'autres. Les Prix de Rome et les peintres d'histoire pratiquant des thématiques néo-grecques sont parfois qualifiés de « néo-romains » et placés dans une catégorie différente, considérée comme supérieure, tandis que les peintres de genre sont appelés « néo-grecs »⁸²⁰.

Les multiples noms donnés aux néo-grecs ont été un obstacle évident à la constitution d'une catégorie stylistique cohérente.

Progressivement, devant le succès de ces œuvres, toujours plus nombreuses au Salon, les

⁸¹⁸ W. Bouguereau : Prix de Rome en 1850.

A. de Curzon : 2^e Prix de Rome du paysage historique en 1849.

J. E. Lenepveu : Prix de Rome en 1847.

F. J. Barrias : Prix de Rome en 1844.

A. Cabanel : Prix de Rome en 1845.

E. Lévy : Prix de Rome en 1854.

J. E. Delaunay : Prix de Rome en 1856.

⁸¹⁹ Peltre, C., « Des mishellènes aux néo-grecs », *Op. cit.*, 1997, p. 193.

⁸²⁰ C'est le cas chez Théophile Thoré qui tout en assimilant les artistes à une même renaissance païenne qu'il condamne les divise en deux catégories :

« Il ne serait pas impossible que les néo-Romains et les néo-Grecs disparussent bientôt devant les sauvages et les rustiques. » (Thoré, T., « Salon de 1863 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol.1, p.376).

critiques inventent de nouvelles classifications pour témoigner de cet engouement des artistes pour l'esthétique néo-grecque : on passe ainsi du terme d'« école » à celui de « genre », puis à celui de « style », chaque formule marquant une amplification du mouvement.

Le discours critique permet de suivre les transformations des caractéristiques stylistiques des œuvres et l'émergence de divergences stylistiques entre les principaux membres du groupe (Gérôme, Hamon et Picou).

Enrôlés sous la bannière d'un rajeunissement du classicisme par les défenseurs des saines doctrines académiques et surtout par les féroces opposants au réalisme, les néo-grecs bénéficient dans un premier temps d'une réception critique plutôt favorable de la part du camp *classique*, avec des soutiens de poids comme Théophile Gautier, Claude Vignon, Louis Peisse, mais sont en revanche perçus comme une école dangereuse par les soutiens de la nouvelle peinture réaliste (Clément de Ris, Champfleury, Mantz).

L'Exposition Universelle de 1855 constitue cependant un tournant pour l'école néo-grecque. Avec la présentation de son monumental *Siècle d'Auguste* (fig.61), Gérôme entend dorénavant faire cavalier seul et briguer un statut de peintre d'histoire et une véritable reconnaissance officielle par des commandes prestigieuses. Par ailleurs, son incursion réussie dans le domaine de la peinture ethnographique va lui ouvrir de nouveaux horizons et lui permettent de renouveler l'intérêt de son public par des sujets inédits.

Hamon se retrouve à la tête du groupe qui peine pourtant à conserver la cohésion et la fraîcheur d'inventivité des débuts. Claude Vignon, un des indéfectibles soutiens des néo-grecs, analyse la scission entre les membres du groupe : elle distingue « la science de la ligne » de la « poésie de la ligne » ; le premier groupe, à l'idéalisme un peu sec et adepte d'une certaine érudition, est mené par Gérôme, tandis que le second, tout entier tourné vers la fantaisie et la poésie, procède directement de Gleyre, et est mené par Hamon.

Mais en dehors de ces deux chefs de file, le groupe manque de talent : Picou, Jobbé-Duval et Toulmouche sont très en deçà des promesses qu'ils avaient suscitées à leurs débuts et végètent dans une pâle imitation des premiers.

Les partisans des néo-grecs sont désormais plus mesurés, en particulier Théophile Gautier qui, suite à la désaffection de Gérôme, critique assez sévèrement ses anciens protégés pour leur ambition peu élevée et leur peinture de boudoir. La plupart des critiques sont en attente d'un renouvellement thématique du genre néo-grec, accusé de dériver vers un néo-rococo mignard et abêtifiant, et d'une reprise en main stylistique par les artistes dont l'exécution laisse de plus en plus à désirer.

Au cours des années 1860, les critiques se désintéressent des néo-grecs et les fustigent pour le peu de renouvellement de leurs thèmes et la médiocrité de leur style. Même Gérôme est

accusé de rechercher systématiquement la caricature et la licence dans son traitement des sujets antiques : en 1861, la réception critique de *Phryné devant l'aréopage* marque l'apogée de ces accusations.

En dépit de leur talent, rarement remis en cause, les salonniers se lamentent sur l'affaiblissement de leur production, qui, de gracieuse, est devenue mièvre. Alors accusés de se laisser aller à la facilité en cherchant à plaire au goût médiocre du public, les néo-grecs se trouvent délaissés par la critique, lasse de les voir incessamment refaire les mêmes tableaux.

Par ailleurs, les années 1860 voient l'élargissement toujours plus conséquent des suiveurs du petit noyau originel de néo-grecs, entraînant une dilution progressive des caractéristiques néo-grecques des œuvres. Les néo-grecs deviennent le noyau d'artistes autour duquel les salonniers amalgament tous ceux qui peignent des sujets antiques dans une veine plus ou moins archéologique, omettant de distinguer les peintres de genre des peintres d'histoire, et sans se soucier des caractéristiques stylistiques spécifiques des peintures néo-grecques, telles qu'elles avaient été définies à partir des œuvres présentées au Salon dans les années 1847-1855.

Le rassemblement de toutes les peintures à sujets antiques sous une même bannière atteste sans doute que les différences entre peinture de genre à l'antique et peinture d'histoire antique ne sont plus assez significatives pour justifier, aux yeux des critiques, la création de deux groupes d'artistes distincts ; à moins que la confusion entre peinture d'histoire et de genre n'ait été provoquée par les néo-grecs eux-mêmes.

3.1. Les néo-grecs devant la critique, une quête d'identité (1850-1853)

3.1.1. Un groupe aux multiples étiquettes

Après les premières apparitions de l'école Gérôme aux Salons de 1848 et 1849, les trois expositions suivantes (1850-1851, 1852 et 1853) viennent confirmer la place grandissante de ces artistes sur la scène nationale, grâce à la présentation d'œuvres importantes telles que *L'Intérieur grec* de Gérôme (1851) ; *La Comédie humaine* (1852) et *Ma sœur n'y est pas* (1853) d'Hamon (fig.41 et 82) ou encore *A la Nature* de Picou (1850) (fig. 81), etc. On y retrouve les mêmes personnalités, avec une réception critique en développement dans les feuillets sur le Salon mais également dans les salons caricaturaux – autre signe de l'intérêt des salonniers et du public pour ces artistes.

Paradoxalement, alors que leur réception critique s'installe durablement dans les colonnes des journaux, l'esthétique des néo-grecs va être en grande partie définie par ses détracteurs. Ces derniers analysent précisément les caractéristiques des productions de la petite école, à la différence de la plupart des défenseurs de Gérôme et de ses amis qui se répandent en éloges sans aller au-delà de commentaires sibyllins. On aboutit ainsi à une définition *en négatif* de l'esthétique néo-grecque qui, si elle circonscrit les caractéristiques de ce nouveau retour à l'antique, porte évidemment en germe les éléments de sa future disgrâce.

Pour le Salon de 1850-1851, sur les vingt-trois comptes rendus consultés⁸²¹, seize analysent les œuvres d'au moins un artiste du groupe, et les comptes rendus sont parfois très développés (Calonne, Du Pays, Gautier, Haussard, La Fizelière, Vignon). Sur ces seize auteurs, seuls cinq⁸²² ne les catégorisent pas en école, soit parce qu'ils ne commentent que les œuvres d'un ou deux artistes – le plus souvent Gérôme et Picou – soit parce qu'il s'agit de caricature individuelle des œuvres comme dans *Le Charivari* qui publie une satire (fig.93) de *L'Intérieur grec* de Gérôme. Les Salons suivants confirment la tendance d'une réception critique de plus en plus importante. En 1852, sur les vingt-six comptes rendus consultés⁸²³, seul Aubineau, le critique

⁸²¹ Cf. Bibliographie.

⁸²² Bazin dans *La Revue des Beaux-arts* (Gérôme), Delécluze dans *Le Journal des Débats* (Picou, Gérôme), Pillet dans *Le Moniteur universel* (Gérôme) et Sabatier dans *La Démocratie pacifique* (Gendron, Picou).

⁸²³ Cf. Bibliographie

de *L'Univers* (journal où l'on ne traite presque qu'exclusivement de peinture religieuse) n'aborde pas un artiste du groupe. Gautier et Vignon sont toujours les champions de la petite école et développent de longues analyses ; ils sont rejoints par Louis Enault, Louis Clément de Ris, Louis Peisse, Charles Tillot et Augustin Du Pays qui leur consacrent un épisode complet de feuilleton, tandis que les autres ne leur consacrent qu'un ou deux paragraphes. Toutefois, les comptes rendus du Salon de 1852 sont moins centrés sur la problématique du groupe ; les salonniers se concentrent sur les œuvres des différents artistes qu'ils analysent longuement les unes à la suite des autres sans particulièrement insister sur leur parenté ; les appellations qualifiant les productions du groupe se font alors moins nombreuses et moins précises⁸²⁴. L'absence d'œuvre importante de Gérôme, qui n'expose qu'une vue d'architecture, *Paestum* (fig. 59) – pourtant saluée par la critique – et la présentation de *La Comédie humaine* d'Hamon, œuvre longuement commentée, mais n'entretenant que de lointains rapports avec *Le Combat de coqs* ou *l'Intérieur grec* de Gérôme, brouillent aux yeux des commentateurs la cohésion du groupe et illustrent une nouvelle fois le leadership de Gérôme dont la présence sur les murs du Salon conditionne l'existence même de la nouvelle école.

En 1853, sur les trente comptes rendus consultés⁸²⁵, vingt-et-un critiques traitent des œuvres néo-grecques (les neuf commentateurs n'en abordant aucune sont des salonniers mineurs⁸²⁶). Le groupe est devenu un élément incontournable de la scène artistique, bénéficiant d'une réception critique substantielle. Gérôme, Hamon et Picou – trio de tête de l'école – sont des artistes particulièrement attendus des critiques. Après un Salon de 1852 consacré à l'analyse approfondie des œuvres exposées, nombre de comptes rendus de 1853 dressent un premier bilan de l'évolution des jeunes artistes et de leur place dans l'école française. Les appellations du groupe se recentrent sur quelques termes dont celui de « néo-grec » qui s'impose alors dans de nombreux commentaires.

Les critiques font consensus sur quelques points ; ils regroupent presque toujours les mêmes artistes au sein de la petite école : Gérôme, Picou, Gendron, Gleyre, Jobbé-Duval, Hamon, Isambert, Burthe, Jalabert pour ne citer que les principaux⁸²⁷. A l'exception de Burthe, élève d'Amaury-Duval, les autres sont tous issus des ateliers de Delaroche et/ou Gleyre. Leurs productions respectives les définissent comme des peintres de genre. Même Jalabert, qui échoua de peu au Prix de Rome mais suivi tout de même un enseignement de Romain grâce à

⁸²⁴ Cf. Bibliographie

⁸²⁵ Cf. Bibliographie

⁸²⁶ Aubineau dans *L'Univers*, Courtois, Gelée, Lahure et Moussy dans *La Revue des Beaux-arts*, Delord dans *Le Charivari* (mais les néo-grecs y sont caricaturés par Cham dans sa *Promenade au Salon*), Du Chalard et Grégoire dans *La Gazette des Beaux-arts*, Lenormant dans *Le Correspondant*.

⁸²⁷ Pour la liste des artistes néo-grecs recensés par les critiques, se reporter Annexe 3.

son maître Delaroche⁸²⁸, s'est laissé tenter par le genre historique et anacréontique, après un début remarqué au Salon de 1847 avec sa peinture d'histoire *Virgile, Horace et Varius chez Mécène*. En 1853, il présente *Les Nymphes écoutant les chants d'Orphée* (fig. 94), œuvre recommandée « par une composition ingénieuse, un fin sentiment poétique, un effet mystérieux et une grande délicatesse de pinceau.⁸²⁹ », et clairement influencée par l'exemple des néo-grecs, ses anciens condisciples d'atelier.

Les salonniers placent la petite chapelle sous le patronage d'Ingres, plus rarement de Gleyre qui se trouve parfois inclus au sein du groupe sans respect de la hiérarchie maître/ élève :

« Ingres, notre grand maître, conserve soigneusement les sages et vrais principes de l'école antique [...]. Toute une jeune colonie d'artistes de talent et d'avenir s'est groupée en phalange serrée pour défendre ces sages doctrines : [...] ce petit cénacle est aujourd'hui bien rassurant pour l'avenir de l'art, et nous aimons beaucoup *l'école étrusque* [...].

MM. Gleyre, Picou, Gérôme, Jobbé-Duval, Hamon, Burthe, etc., sont les personnalités les plus marquantes de ce cénacle ; la plupart ont, cette année, envoyé au Salon des œuvres justement remarquées et dignes de l'être. Plaçons en tête les tableaux de M. Gérôme.⁸³⁰ »

Une nouvelle fois, le discours critique sur la nouvelle école marque la prééminence de Gérôme sur son second maître, relégué au rang de suiveur⁸³¹.

En revanche, les appellations du groupe sont très variées et manifestent la sympathie ou l'antipathie des critiques à l'égard de Gérôme et de ses acolytes, tout en pointant les références associées à leur esthétique. Entre 1847 et 1853, nous avons recensé, parmi les textes critiques consultés, vingt-cinq appellations⁸³² différentes auxquelles il faut ajouter les multiples mentions d'école, secte et autre chapelle sans qualificatif particulier.

Ainsi le terme « néo-grec », pourtant passé à la postérité, est loin de faire l'unanimité parmi les critiques d'art, du moins avant l'Exposition universelle.

Dès 1847, Champfleury est le premier critique à qualifier le groupe de Gérôme d'« école » en

⁸²⁸ Sur ce sujet, se reporter partie supra *L'année 1843 : Gérôme en Italie*.

⁸²⁹ Gautier, T., « Salon de 1853 », *La Presse*, 28 juin 1853.

⁸³⁰ Vignon, C., « L'École de M. Ingres – les Etrusques – MM. Gérôme, Jobbé-Duval, Gendron, Hamon et Picou », *Salon de 1850-1851*, Paris, Dentu, 1851, p. 116-117.

⁸³¹ Sur cette question, se reporter à la partie supra *École Gérôme ou élèves de Gleyre ? Un groupe en formation*.

⁸³² Nous avons comptabilisé comme une seule appellation les noms composés à partir du même terme. Par exemple, les termes de « néo-grecs », « école Néo-grecque » ou « cénacle néo-grec » sont considérés comme une seule et même appellation.

Pour le recensement complet, se reporter au tableau en Annexe 4.

l'affublant des sobriquets ironiques d'« Ecole Gérôme » et d'« Ecole du Calque »⁸³³ ; par la suite il faut attendre le Salon de 1852 pour voir apparaître les termes d'« école pseudo-néo-grecque » et « de fausse école néo-grecque » sous la plume acerbe d'Alphonse de Calonne :

« Que l'exemple de M. Gérôme ne soit pas perdu pour nos jeunes artistes. Ils sont plusieurs qui appartiennent à cette fausse école néo-grecque, ils sont plusieurs qui croient avoir sucé l'antiquité avec le lait de leur nourrice. [...]

L'école pseudo-néo-grecque compte, parmi ses adeptes, quelques jeunes gens de talent. MM. Picou, Hamon, Gendron, Guermann-Bohn, etc. C'est à eux que nos conseils s'adressent ; qu'ils y prennent garde, ils courent droit à l'abîme, ce dernier surtout. [...]»⁸³⁴ »

L'année suivante, il qualifie les sujets traités par ces artistes de « néo-grec »⁸³⁵ entérinant l'usage du terme, repris en 1853 par nombre de ses collègues – Clément de Ris, Du Pays, Gautier, Henriet et Vignon. Les autres formules d'« école rétrospective » (Du Pays et Mantz), de « spiritualistes » (Gautier), de « secte/ école/ constellation étrusque » (La Fizelière et Vignon) et de « pompéistes » (Du Camp) n'ont rencontré qu'un succès limité. Après 1855, on constate en effet un resserrement des appellations employées⁸³⁶ autour de trois qualificatifs principaux – néo-grecs, pompéistes et pseudo-grecs/ pseudo-classiques/ pseudo-antiques – les deux derniers étant toutefois employés presque exclusivement par Maxime Du Camp pour « pompéistes » et Alphonse de Calonne, Théophile Thoré pour « pseudo-grecs/ pseudo-antiques »⁸³⁷.

Etonnamment, Théophile Gautier, pourtant considéré comme l'inventeur des néo-grecs, ne commence à employer le terme « néo-grec » qu'à partir de 1853, et ne se fixe sur l'expression qu'à partir de 1859. Antérieurement, il les qualifie d'« école des délicats » (1849), de « petite colonie de peintres voilés et clair de lune » (1850-1851), de « groupe idéal des prud'honiens inflexibles » (1850-1851), de « spiritualistes si tendres » (1850-1851), d'« étrusques » (1852) et enfin de « précieux ridicules de la peinture » (1853). Ces termes, poétiques ou ironiques, témoignent de la spiritualité de Gautier, adepte des longues descriptions et des envolées lyriques, mais contredisent la position d'ardent défenseur du groupe que l'on associe souvent

⁸³³ Sur ce sujet, se reporter à la partie supra « L'École du calque » : à propos des textes critiques de Champfleury sur la formation des néo-grecs.

⁸³⁴ Calonne, A. de, « Salon de 1850-1851 », *L'Opinion publique*, 11 février 1851.

⁸³⁵ Calonne, A. de, « Salon de 1852 », *Revue contemporaine*, 1852, p.299 :

« M. Gérôme a quitté un moment ses sujets néo-grecs pour peindre une bonne *Vue de Paestum*, où des buffles d'un bon dessin, occupent le premier plan ; cette toile a de la grandeur, et elle nous réconcilie avec ce talent fourvoyé. »

⁸³⁶ Cf. Bibliographie

⁸³⁷ Cf. Bibliographie

au poète. Gautier est avant tout le champion de Gérôme, et lorsque ce dernier prend ses distances avec l'esthétique néo-grecque – dès 1852 – le critique suit son protégé en adoptant une position plus critique envers les autres membres de l'école. Au Salon de 1853, en dépit de son admiration pour *Ma Sœur n'y est pas* d'Hamon, il met sérieusement les jeunes artistes en garde contre leur tendance naturelle au maniérisme et à la mièvrerie :

« Outre l'imitation bien naturelle de son maître M. Gleyre, M. Foulogne nous paraît se rattacher à l'école des ingénieux, des subtils et des délicats, tels que MM. Picou, Hamon, Gendron, Voillemot ; il n'y a pas grand mal ; mais qu'il se méfie un peu de ses raffinements d'art et de toutes ces élégances outrées, qui finiraient par former dans l'art une coterie qu'on pourrait appeler les précieux ridicules de la peinture.⁸³⁸ »

Il convient de ne pas perdre de vue que le soutien de Gautier à Gérôme et ses acolytes intervient au moment où le réalisme apparaît comme une composante indéniable de l'art contemporain, et l'enthousiasme du critique n'est sans doute pas étranger à cette volonté de faire barrage à ce déni de la beauté, de l'imagination et de la fantaisie, ardemment défendues par le poète. Une fois les néo-grecs installés dans leur chapelle, Gautier commence à faire la part entre les réussites et les déconvenues, et a critiqué ses anciens protégés.

Par ailleurs, la forme de ses textes donne l'impression qu'il ne considère pas les néo-grecs comme une école cohérente : les différentes personnalités du groupe se retrouvent bien souvent éparpillées dans son développement, liées de manière assez tenue, avec seulement une discrète référence à l'« école des Pompéistes » ou au « cénacle des délicats ». Son attachement au romantisme et à l'individualité du tempérament artistique ne l'incline guère à s'appesantir sur les vicissitudes de l'école française, à la différence de Claude Vignon ou encore Etienne Delécluze qui cherchent un sens aux multiples tendances de l'éclectisme naissant. Gautier retient les œuvres et leurs auteurs avant tout pour leurs qualités propres, en dehors de tout allégeance à la hiérarchie des genres, caduque depuis la fin de l'école davidienne, même s'il défend la régénérescence de la peinture historique par l'archéologie et l'ethnologie – d'où son soutien à Gérôme⁸³⁹ :

« Le réalisme et la fantaisie se disputent les artistes à nombre à peu près égal ; encore chacun l'entend-il à sa manière : plus d'école, plus de doctrine certaine, plus de direction suivie. Il n'y a plus ni maîtres ni disciples. On se groupe, selon ses affinités et ses goûts, par petites pléiades de trois ou quatre, mais fortuitement et sans grand respect pour l'étoile centrale ; du reste, nulle fidélité,

⁸³⁸ Gautier, T., *Op.cit.*, 30 juin 1853.

⁸³⁹ Drost, W., Hennings, U., *Op. cit.*, 1992, p.484-486.

nulle assiette.⁸⁴⁰ »

Gautier insiste dans les considérations générales sur le Salon qui ouvre chacune de ses revues sur l'individualisme grandissant des artistes qui ne cherchent plus à s'inscrire dans un courant ou une école pour exister, mais au contraire suivre leur fantaisie, leur tempérament original pour se démarquer de leurs condisciples. Mais contrairement aux tenants d'une école française forte et unie, Gautier ne regrette pas cet état de fait. Son inquiétude va plutôt à la qualité des œuvres présentées. Comme il le signalait déjà dans son Salon de 1845, il n'existe à ses yeux que trois catégories : le bon, le mauvais et le médiocre⁸⁴¹. Défenseur de l'idéal romantique, il s'inquiète avant tout de la montée en puissance du réalisme qui, à ses yeux, rapetisse l'horizon des artistes en les privant des ressorts de l'imagination et de la fantaisie. Son soutien aux néo-grecs s'inscrit dans cette défense du Beau, du rêve, du sentiment, de la poésie et de l'Antiquité, et se révèle finalement inconstant. Quasi indéfectible envers Gérôme, il est très rapidement tiède envers Hamon⁸⁴², dont il ne comprend guère la démarche, et hostile envers Picou⁸⁴³ qui déçoit ses attentes.

Par l'étude détaillée des œuvres, Théophile Gautier propose un certain nombre de caractéristiques stylistiques partagées par les artistes du groupe, dont il dresse une hiérarchie sommaire – Gérôme en tête, puis Hamon et Picou en seconds – mais il s'attelle finalement peu à la constitution d'une nouvelle catégorie stylistique émanant de leurs productions. Pour les Salons de 1850-1851 à 1853, les analyses les plus pertinentes de l'esthétique néo-grecque sont celles de Claude Vignon, du côté des partisans, et d'Alphonse de Calonne et de Louis Clément de Ris, pour le camp des détracteurs⁸⁴⁴.

Si, dans leur emploi par les critiques, les différentes appellations du groupe paraissent interchangeable, ils ne sont ni équivalents sur le plan sémantique, ni porteurs des mêmes références artistiques.

Le terme « néo-grec » apparaît pour la première fois dans le *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française* de Bescherelle en 1845. Il désigne alors le grec

⁸⁴⁰ Gautier, T., Salon de 1852 », *La Presse*, 4 mai 1852.

⁸⁴¹ Gautier, T., « Salon de 1845 », *La Presse*, 20 mars 1845 :

« Nous aurions voulu mettre quelque ordre dans notre revue ; mais la classification des genres existe-elle aujourd'hui comme autrefois ? D'ailleurs il n'y a en art que deux divisions – le bon et le mauvais- auxquelles les esprits méthodiques peuvent en joindre une troisième – le médiocre. »

⁸⁴² Sur la réception critique d'Hamon, se reporter partie infra *La peinture hiéroglyphique de Jean-Louis Hamon*.

⁸⁴³ Sur la réception critique de Picou, se reporter partie infra *Du « genre » au « style » néo-grec (Salons de 1857, 1859 et 1861)*.

⁸⁴⁴ Sur ce sujet, se reporter partie infra *Les néo-grecs, trahison ou rajeunissement de la tradition classique ?*

moderne et tout ce qui a un rapport avec la Grèce moderne⁸⁴⁵ ; on est donc très loin d'un quelconque « retour à l'antique ». A partir du début des années 1850, en France, les critiques d'art l'appliquent à des formes d'art contemporaines (peinture, architecture puis littérature) qui imitent les formes de l'art antique. Or, tous les auteurs ne semblent pas y attacher les mêmes valeurs. Pour certains, l'imitation amène le renouvellement et le terme de « néo » ne prend donc pas de sens négatif (c'est par exemple le cas chez Claude Vignon). Pour d'autres au contraire, les productions imitées des formes antiques, par leur systématisme, ne pourront jamais rivaliser avec les originaux ; le préfixe « néo » prend alors une connotation nettement péjorative (c'est notamment le cas chez Alphonse de Calonne ou encore Delécluze). Cette ambiguïté sur la valeur du terme « néo » se retrouvent également dans les expressions d'« école néo-hellénistique », de « néo-romains » ou « néo-païens » que les salonniers emploieront à partir de 1861 pour désigner les productions néo-grecques et leurs dérivées⁸⁴⁶. Il est intéressant de comparer les fortunes critiques et étymologiques des termes « néo-grec » et « néo-classique ». Bien qu'inventé antérieurement, la fortune critique du terme « néo-grec » fut bien moins importante que celle du terme « néo-classique », né dans les années 1880. Or, comme l'explique Hugh Honour, le terme même de « néo-classicisme » a été inventé :

« comme une expression péjorative pour désigner un style de « retour à l'antique » (*antique revival*) que l'on jugeait sans vie, glacial et impersonnel, un style qui s'exprimait dans des imitations mort-nées de la sculpture gréco-romaine.⁸⁴⁷ »

Daniel Rabreau va même plus loin en associant l'invention de ce terme avec celui, encore plus dépréciatif, de « pompier » :

« Le substantif, néoclassicisme, créé autour de 1880, désigna d'abord très largement l'art immédiatement antérieur aux *mouvements modernes*. L'appellation est née, comme son corollaire ironique *pompier*, pour fustiger les artistes d'une époque mal aimée, soumise dans une ambiance de crise à l'imitation frénétique de l'Antiquité, et recouvrant la Révolution et l'Empire. Néanmoins, l'apparition, durant la période post-symboliste, de « nouveaux attardés », réfractaires aux courants « libérés » de l'art occidental nécessita un élargissement du terme : une sorte de désir de reproduire un classicisme à jamais

⁸⁴⁵ Bescherelle, « Néo-grec, ecque », *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, 1845, 1^{ère} édition, p. 629 : « adj. Se dit quelques fois pour Grec moderne. Langue, littérature néo-grecque. »

⁸⁴⁶ Cf. tableau Annexe 4.

Sur ce sujet, se reporter partie infra *Du « genre » au « style » néo-grec (Salons de 1857, 1859 et 1861)*.

⁸⁴⁷ Honour, H., *Le Néoclassicisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 14.

nostalgique.⁸⁴⁸ »

La perception du néoclassicisme correspondait d'abord, bien davantage qu'à la reconnaissance d'un style, au rejet d'une production confondue avec la production académique de la fin du XIX^e siècle qui n'avait pourtant plus grand chose en commun avec l'art de l'école de David. Pour les historiens et les critiques du tournant du XX^e siècle, le terme « néoclassicisme » était avant tout synonyme de pastiche, d'imitation servile des chefs-d'œuvre du classicisme gréco-romain, donc fondamentalement opposé à l'art des avant-gardes.

La fortune critique du terme « néo-grec », en dépit d'une postérité moindre, obéit au même schéma puisque c'est finalement la dimension péjorative du style de « retour à l'antique », avec ce soupçon de pastiche, qui l'emporte. Les artistes considérés comme « néo-grecs » par les critiques sont souvent intégrés dans l'héritage abâtardi de l'école de David, à la suite d'Ingres⁸⁴⁹. Le terme « néo-classicisme » a fini par englober tous les « retour à l'antique » du XIX^e siècle, niant les particularités de ces différents styles.

Cette connotation négative se trouve renforcée dans les expressions de « pseudo-classiques » ou « pseudo-antique », le préfixe « pseudo » est nécessairement négatif puisqu'il fait référence à quelque chose de factice : les « pseudo-classiques » ne sont pas nouveaux, mais faux. Loin de revenir aux saines doctrines du classicisme, ils en déforment les principes.

Quant aux termes de « Pompéiens/ Pompéistes » et d'« école Etrusque », ils se rapportent aux références de l'école – Pompéi et Herculaneum et les vases étrusques – et sont finalement plus adaptés que l'appellation abusive de « néo-grec », pourtant passée à la postérité. Les néo-grecs n'ont en réalité jamais foulé le sol grec, leurs connaissances sont restées livresques. S'ils empruntent quelques éléments de décors à la Grèce antique – le lécythe à fond blanc présent dans *Le Combat de coqs*, ou encore la reconstitution de la lyre de *l'Anacréon, Bacchus et l'Amour* – la majorité de leurs références sont empruntées ou inspirées de Pompéi que Gérôme est le seul à avoir visité à cette époque. Toutefois, il était aisé pour les artistes d'acquérir une bonne connaissance de seconde main sur le sujet en raison des nombreuses publications sur Pompéi et le musée de Naples. Parmi les ouvrages les plus célèbres, on peut citer *Les Ruines de Pompéi* de François Mazois, publié par Firmin-Didot entre 1824 et 1838, assurément connu des néo-grecs. Il existait également plusieurs guides disponibles des collections du musée de Naples, dont celui de César Famin (1799-1853), diplomate et bibliophile, *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret*,

⁸⁴⁸ Rabreau, D., « Néoclassicisme », *Encyclopedia Universalis*, t.15, 2002, p.982-983.

⁸⁴⁹ Se reporter partie supra *Introduction*.

avec leur explication, publié successivement en 1832, 1836 et 1837⁸⁵⁰ ; ainsi que celui, plus tardif et plus généraliste, de Stanislas D'Aloë, conservateur au musée de Naples⁸⁵¹.

Le renvoi aux Etrusques et aux vases du même nom – en réalité des vases grecs de la Grande Grèce abusivement qualifiés d'étrusque parce qu'ils provenaient de tombes étrusques⁸⁵² – devient, sous la plume de quelques auteurs, le gage d'honnêteté, de fraîcheur et d'originalité de leur retour à une antique plus primitive, donc plus pure :

« nous aimons beaucoup *l'école étrusque*, puisqu'on est convenu de la baptiser ainsi, parce qu'elle étudie et reproduit le type hellénique primitif, le plus beau des types connus.⁸⁵³ »

Toutefois, lorsque l'imitation est tellement servile qu'elle en devient ridicule, la référence au caractère étrusque devient synonyme d'archaïsme outrancier pour singer une antiquité primitive :

« Les *Vases grecs* de M. Isambert [fig.95], c'est-à-dire une femme peignant un vase étrusque, ce qui n'est un peu la même chose que pour les érudits, n'ont d'étrusque ou de grec que la recherche de la ligne et le plat de la teinte. L'archaïsme est bon, mais à condition d'être complètement vrai ou très spirituellement agencé sur une idée moderne ; et alors, à vrai dire, il cesse d'être de l'archaïsme, et c'est ce qui arrive à celui de M. Isambert, qui ne rappelle guère que les bronzes de commerce de l'empire.⁸⁵⁴ »

Les appellations de « pompéiens/ pompéistes » et « étrusques » marquent également la parenté de la nouvelle école avec l'esthétique ingresque. Pour la critique, *La Stratonice* reste la référence obligée des œuvres néo-grecques d'inspiration pompéienne (*L'Intérieur grec* de Gérôme⁸⁵⁵ par exemple). Quant aux vases étrusques qu'Ingres admirait et collectionnait⁸⁵⁶,

⁸⁵⁰ Famin, C., *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret, avec leur explication, contenant 60 gravures coloriées*, Paris, Impr. de Éverat, 1832 ; puis Paris, A. Ledoux, 1836 et 1837.

⁸⁵¹ *Naples, ses monumens (sic) et ses curiosités : avec une description de Pompéi, Herculanium, Stabies, Paestum, Pouzzoles, Cumes, Capoue et des autres endroits célèbres des environs*, Naples, Impr. Virgile, 1847.

⁸⁵² Bien que les archéologues et antiquaires comprissent dès le milieu du XVIII^e siècle que ces vases étrusques étaient en réalité des importations grecques, l'assimilation de cette nouvelle identité fut lente dans les milieux de collectionneurs et le terme « étrusque » fut souvent synonyme d'« antique » dans ce cas de ces vases. Néanmoins, l'appellation « étrusque » dénotait une haute antiquité et un archaïsme, absents du terme « grec ».

⁸⁵³ Vignon, *Op. cit.*, 1851, p.116.

⁸⁵⁴ La Beaume, J., « Salon de 1852. Le Grand Salon et les galeries latérales : divers », *La Sylphide*, p. 267.

⁸⁵⁵ Clément de Ris, L., *Op. cit.*, 1851, p. 1257 :

« M. Gérôme a sans doute voulu représenter les mœurs intimes des Hétaïres du temps de Périclès, et il les a placées dans une salle pleine de réminiscences de Pompéi. »

⁸⁵⁶ Lubtchansky, N., « Les Etrusques d'Ingres : un statut ambigu », *Ingres et l'Antique, op. cit.*, 2006, p. 51-66.

leur étude excessive est souvent mise en cause lorsque les artistes adoptent des modes de composition archaïque, en frise, refusant la perspective, à l'instar de l'*Anacréon, Bacchus et l'Amour* de Gérôme⁸⁵⁷, ou accentuent la linéarité de leur trait, à la manière de Flaxman, jusqu'à la sécheresse – reproche récurrent à l'adresse des néo-grecs⁸⁵⁸.

Ces trois termes ne sont pas porteurs des mêmes valeurs sous la plume des commentateurs. Les termes d'*étrusques* et de *pompéiens* se révèlent assez neutres et renvoient simplement à l'utilisation par les néo-grecs de références aux vestiges de Pompéi et d'une communauté de thématiques avec les artistes antiques. C'est par exemple le cas chez Gautier :

« M. Isambert manquaient à notre revue des Pompéiens. Sa *Marchande d'Amours* [fig.96], placée à la galerie supérieure, avait échappé à nos recherches. C'est un de ces jolis motifs que les peintres à l'encaustique aimaient à encadrer d'arabesques sur un fond de stuc rouge dans ces petites chambres rangées comme des cellules autour de l'impluvium des maisons antiques [...]»⁸⁵⁹ »

En revanche, l'appellation « pompéistes », inventée et utilisée par Maxime Du Camp⁸⁶⁰ depuis 1852, est clairement péjorative. Du Camp, sans être un des adversaires les plus acharnés du groupe, goûte peu leur peinture. Ses critiques oscillent constamment entre une certaine affection pour ces artistes délicats aux œuvres charmantes et un réel mépris pour leur mièvrerie, leurs défaillances techniques et leur idéal intellectuel peu élevé :

« Des peintres, qu'on appela *les Pompéistes*, consacrèrent leur talent généralement froid, mais souvent gracieux, à l'exaltation d'un petit olympé couvert de petites déesses, de petits dieux et de petits amours ; tout cela fut joli, joli, joli, mais mièvre et insignifiant.⁸⁶¹ »

L'ironie de cette appellation ne fit que grandir après 1855 : ni *Le Roi Candaule*, et encore moins la *Phryné* de Gérôme ne trouvent grâce aux yeux du critique⁸⁶². Quant au reste de l'école, il la juge en pleine débandade dès le Salon de 1857. Abandonné par son chef Gérôme, le lieutenant

⁸⁵⁷ Gautier, T., *Op. cit.*, 27 avril 1848 :

« *Anacréon entre Bacchus et l'Amour* est donc, malgré son aspect archaïque et même étrusque, le produit d'une inspiration originale et sincère [...] »

⁸⁵⁸ Clément de Ris, L., « Salon de 1852 », *L'Artiste*, 5^e s., t.8, n°5, p.116 :

« Il y a dans la galerie d'en haut une travée où l'on a réuni les œuvres de MM. Jobbé-Duval, Burthe, Amaury-Duval, Isambert, Vinit et Gérôme, c'est-à-dire ceux qui, sous prétexte de soigner le contour des objets, leur donnent une sécheresse que la nature n'a jamais offerte. »

⁸⁵⁹ Gautier, T., *Les Beaux-Arts en Europe 1855*, Paris, 1856, t.2, p. 112.

⁸⁶⁰ Cf. tableau Annexe 4.

⁸⁶¹ Du Camp, M., « Les Pseudo-Classiques », *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p. 218-219.

⁸⁶² Sur ce sujet, se reporter partie infra *Jean-Léon Gérôme, l'Antiquité dévoyée ?*

Hamon ne parvient guère à maintenir le petit groupe à flot qui se perd dans un art de plus en plus inconsistant et mièvre. Du Camp regrette d'ailleurs qu'Hamon, cet artiste au talent si charmant, se laisse aller à la facilité et à la puérité :

« La petite école des *Pompéistes*, qui pendant un certain temps a fait parler d'elle, est dans un désarroi complet ; son jeune chef, M. Gérôme paraît l'avoir abandonnée. [...] Le danger de cette école, qui cherchait le joli au lieu du beau, se dénonce aujourd'hui tout entier dans les toiles de M. Hamon. Il est impossible de mettre une exécution moins sérieuse au service de puérités plus manifestes ; cette peinture-là est tombée en enfance, elle bégaye, elle ne parle plus, elle dit papa, maman, nanan, dada, etc. C'est désolent, car à défaut d'un talent élevé, M. Hamon avait de la grâce et du sentiment ; est-ce qu'avec du travail il ne pourrait pas reconquérir ses qualités d'autrefois ?⁸⁶³ »

Nous reviendrons sur le déclin des néo-grecs, mais le texte de Du Camp résume de manière pertinente la pente qu'Hamon, Picou et leurs acolytes ont suivi après l'éloignement de Gérôme : ils sont tombés dans l'outrance et la manière, tant d'un point de vue stylistique que thématique. A trop chercher l'originalité, ils n'ont pas retrouvé la sincérité du regard d'un enfant, ils sont tombés dans la puérité et ne font que singer une naïveté et un archaïsme qui en deviennent presque parodiques aux yeux des commentateurs.

D'autres expressions n'ont également qu'une fortune critique limitée à leur inventeur. C'est le cas des différentes appellations de Théophile Gautier, en référence à la préciosité de leur touche et à la grâce de leurs œuvres ; mais également des sobriquets d'*école du calque* de Champfleury et d'*école des pointus* de Baudelaire, qui explicitent d'eux-mêmes l'hostilité de leurs inventeurs envers le groupe. Dans ces deux cas, les auteurs font référence aux soi-disant comportements et méthodes artistiques du groupe : chez Baudelaire, le terme *pointu* renverrait à la pédanterie de ces jeunes artistes, tandis que le calque ferait référence aux conseils prodigués par Gleyre et Ingres aux jeunes peintres au début de leur apprentissage⁸⁶⁴. Toutes ces appellations montrent que la définition esthétique du groupe est assez fluctuante et qu'en l'absence d'un terme imposé par les artistes eux-mêmes, les critiques multiplient les qualificatifs, rendant les contours de la petite école flous et leur discours parfois peu lisible pour un public néophyte, cherchant avant tout les célébrités du moment sur les murs du Salon sans réellement se soucier des débats d'écoles artistiques.

⁸⁶³ Du Camp, M., « Peinture de genre », *Les Beaux-arts au Salon de 1857*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p. 58-60.

⁸⁶⁴ Sur ce sujet, se reporter partie supra "*L'École du calque*" : à propos des textes critiques de Champfleury sur la formation des néo-grecs.

Ainsi, l'indécision est parfois telle qu'il n'est pas rare que certains salonniers emploient plusieurs termes au sein d'une même chronique, révélant la difficulté de parvenir à une appellation unique satisfaisante. Par exemple, dans son *Salon de 1853*, Claude Vignon présente le groupe sous deux étiquettes dans la même phrase :

« N'est-ce pas ici, à la suite de notre examen de la peinture de l'École, que nous devons placer le compte-rendu des œuvres de toute cette pépinière de jeunes artistes qui, sous le nom d'école Etrusque ou d'école Néo-Grecque, représente certainement, à l'heure qu'il est, un rejeton très vivace du vieux trône classique ? ⁸⁶⁵»

L'utilisation de multiples noms pour désigner un même groupe d'artistes révèle une certaine difficulté à circonscrire l'esthétique prônée par ce groupe, et constitue un obstacle à la formation d'une catégorie stylistique stable. Cette indécision chronique sur les néo-grecs aura pour conséquence l'affaiblissement assez rapide de leur position sur la scène artistique après la désaffection de leur chef Gérôme, puis leur dilution, dans les années 1860, dans une catégorie stylistique toujours plus large, englobant de nombreuses œuvres à sujets antiques n'entretenant plus que de vagues liens de parenté avec leurs prédécesseurs néo-grecs ⁸⁶⁶.

⁸⁶⁵ Vignon, C., *Salon de 1853*, Paris, Dentu, 1853, p. 65. (C'est nous qui soulignons)

⁸⁶⁶ Sur ce sujet, se reporter partie infra *Du « genre » au « style » néo-grec (Salons de 1857, 1859 et 1861)*.

3.1.2. Les néo-grecs, trahison ou rajeunissement de la tradition classique ?

Les néo-grecs ont bénéficié d'une importante réception critique à partir du Salon de 1850-1851, réception qui ne fit que s'accroître jusqu'au Salon de 1861 avec la présentation de la *Phryné* de Gérôme et de la *Comédie humaine* d'Hamon, avant de s'étioler dans les années suivantes, jusqu'à s'éteindre complètement à la mort d'Hamon en 1874.

En dépit de la masse de textes qui leur est consacrée, la plupart des salonniers ne font que reprendre les arguments des critiques les plus influents et les plus à même de comprendre les enjeux artistiques de la scène contemporaine. Nous avons donc choisi de nous concentrer plus particulièrement sur quatre auteurs⁸⁶⁷ dont les textes nous semblent les plus pertinents et les plus complets sur la définition de l'école néo-grecque et de son esthétique : deux critiques acquis à leur cause – Théophile Gautier et Claude Vignon – et deux salonniers du côté des détracteurs – Alphonse de Calonne et Louis Clément de Ris – dont les réflexions résument les défaillances du groupe.

Tous n'ont évidemment pas la même renommée : Théophile Gautier est sans conteste le critique le plus célèbre de son époque et les opinions qu'il professe dans son feuilleton du Salon de *La Presse* sont largement reprises par des confrères moins perspicaces. En ce qui concerne les néo-grecs, il est considéré par ses collègues comme l'inventeur et le champion du groupe.

Claude Vignon est à la fois critique et sculpteur, exposant elle-même au Salon. Ses activités politiques et littéraires sont nombreuses. Toutefois, ses Salons sont publiés dans des revues plus confidentielles – comme la *Revue progressiste* pour son Salon de 1853 – ou sortent directement en ouvrage. Leur audience est donc moindre. Classique convaincue, elle place Ingres au sommet de son panthéon artistique, même si elle apprécie également les coloristes comme Delacroix, Decamps ou Diaz. Elle fustige, comme nombre de ses confrères, la perte de direction de l'école française, laissée sans maître et sans grandes écoles rivales de qualité, la prétention de certains à vouloir se comparer à leurs prédécesseurs et aux maîtres anciens⁸⁶⁸ et

⁸⁶⁷ Cf. Annexe 2 pour les biographies succinctes.

⁸⁶⁸ Vignon, C., « Considérations générales », *Op.cit.*, 1851, p. 8-9 :

« Dans l'art comme dans le monde, la révolution s'est fait place, mais l'autorité tient bon. Laquelle des deux a tort ? [...] Certes, les disciples de l'école classique ont pour eux bien des raisons et bien des gloires. [...] Ingres, notre grand et savant maître, est l'Achille irrité de ces graves enfants d'Homère : depuis longtemps il n'expose plus et laisse immoler les Grecs par un impérieux rival, que nous n'appellerons pas Hector, de peur que personne ne comprenne que nous voulons dire par là Eugène Delacroix, le puissant et chand coloriste, mais l'ennemi juré de la ligne académique et des chlamydes aux plis drapés. »

s'inquiète de la montée du réalisme. Son analyse de l'esthétique néo-grecque et de son évolution place le groupe dans la lignée du maître de Montauban, à ses yeux le grand réformateur de la tradition classique.

Louis Clément de Ris collabore un temps à *L'Artiste*, avant de se lancer dans une carrière plus institutionnelle de conservateur au Louvre puis au Château de Versailles. La forme des feuilletons du Salon publiés par la revue est différente d'un quotidien comme *La Presse* ou *Le Journal des Débats*, puisque *L'Artiste* confie la revue du Salon à plusieurs salonniers en même temps. Le résultat est souvent disparate et la place laissée à chacun d'entre eux les autorise rarement à de longs développements. Clément de Ris, comme la plupart de ses confrères de *L'Artiste*, est acquis aux idées romantiques – même si en 1850 cette notion est devenue quelque peu nostalgique – et se montre, dans un premier temps au moins, assez favorable au réalisme, avant de vilipender l'esthétique de Courbet.

Enfin, Alphonse de Calonne est, des quatre auteurs choisis, celui dont les positions sont les plus réactionnaires. Légitimiste, créateur de la très conservatrice *Revue contemporaine*, ses positions artistiques sont à l'image de ses positions politiques : il regrette la décadence de la grande peinture d'histoire et de l'école française dans son ensemble.

Les Salons de 1850-1851, 1852 et 1853 viennent confirmer les orientations esthétiques définies par les critiques lors des éditions précédentes de 1848 et 1849⁸⁶⁹ : un style entre maniérisme et archaïsme, un goût pour les sujets curieux et insolites, une érudition originale tournée vers la reconstitution archéologique, qui flirte souvent avec le pastiche de peinture pompéienne.

Toutefois, ces caractéristiques semblent se radicaliser, tout comme les plumes des salonniers. S'opposent alors dans leurs discours grâce et poésie contre maniérisme, afféterie et mièvrerie, pureté de la ligne et sécheresse du dessin, curiosité et bizarrerie, précision des détails et archaïsme des compositions. Gautier et Vignon, comme Calonne et Clément de Ris, défendent l'idéal classique et la place de l'Antiquité dans l'art ; et c'est finalement au nom de ce classicisme que les uns soutiennent les néo-grecs tandis que les autres les condamnent. Cette tension entre rajeunissement et trahison de l'idéal classique constitue le pivot de la réception critique de l'école jusqu'en 1855.

En 1851 et 1852, Gautier et Vignon développent davantage leur revue du groupe, avec des descriptions détaillées des œuvres et à grands renforts de superlatifs afin de défendre leurs protégés. Le Salon de 1853 se révèle toutefois plus nuancé, certains artistes commençant à les décevoir.

Du côté des détracteurs, loin de balayer la petite école d'un revers de plume, Alphonse de

⁸⁶⁹ Sur ce sujet, se reporter partie supra *Premiers contours d'une esthétique particulière*.

Calonne et Clément de Ris condamnent au contraire le groupe avec des argumentaires construits. On décèle derrière leurs discours que le succès public et critique des néo-grecs les rend dangereux pour l'école française car ils attirent davantage de suiveurs à chaque Salon et la foule se presse devant leurs productions. Toutefois, l'entrée fracassante de Courbet sur la scène artistique avec la présentation d'*Un Enterrement à Ornans* en 1850-1851, puis le scandale des *Baigneuses* de 1853 vont quelque peu changer leur point de vue sur les néo-grecs : au regard de la trivialité et de la vulgarité des œuvres du Franc-comtois, les tableautins doucereux des néo-grecs vont leur apparaître comme un moindre mal ; et encourager le public à s'intéresser à leurs productions un moyen efficace pour détourner les regards des obscénités de Courbet.

- **Les néo-grecs, de nouveaux Ingristes ?**

De tous les défenseurs des néo-grecs, Claude Vignon est assurément celle dont le discours est le plus construit : elle détaille au cours de ses trois revues leur évolution et s'interroge sur leur position par rapport à l'École de Rome. Dans un premier temps, son adhésion à l'esthétique néo-grecque – école sérieuse parmi une multitude d'excentriques⁸⁷⁰ – est intégrée à une discussion plus complète sur la survivance de l'héritage classique à travers l'ingrisme. A la différence de nombre d'élèves d'Ingres qui ont asséché l'enseignement du maître par rigorisme, les néo-grecs retournent aux mêmes sources que lui – l'Antiquité la plus ancienne – pour y retrouver une naïveté et une fraîcheur qui rajeunissent la doctrine classique :

« Ingres, notre grand maître, conserve soigneusement les sages et vrais principes de l'école antique [...]. Toute une jeune colonie d'artistes de talent et d'avenir s'est groupée en phalange serrée pour défendre ces sages doctrines : ils les ont rajeunies même, en leur consacrant la vitalité puissante d'un génie attique et la docilité d'un habile pinceau ; ce petit cénacle est aujourd'hui bien rassurant pour l'avenir de l'art, et nous aimons beaucoup *l'école étrusque*, puisqu'on est convenu de la baptiser ainsi, parce qu'elle étudie et reproduit le type hellénique primitif, le plus beau des types connus.⁸⁷¹ »

Pourtant, en dépit d'œuvres gracieuses et poétiques (ce sont les deux qualificatifs les plus récurrents dans ses revues), les néo-grecs sont loin de la conception du Beau antique d'Ingres qui s'attache avant tout à la ligne serpentine du corps humain ; leur inspiration antique se niche dans leur recreation de la vie quotidienne, dans une acuité au décor. Certes, ils se placent dans la lignée de *La Stratonice* d'Ingres, mais n'en retiennent finalement que le décorum :

« cette toile [*L'Intérieur grec* de Gérôme] est d'une finesse d'exécution inouïe qui rivalise avec les petits bijoux des Flamands, d'une *tenue* incroyable et

⁸⁷⁰ Vignon, C., *Op. cit.*, 1851, p.115-116 :

« Depuis une vingtaine d'années l'art est en révolution ; une foule d'écoles plus étranges et plus excentriques les unes que les autres, naissent et meurent avec une effrayante rapidité [...]. Il est triste de voir l'art s'égarer ainsi dans des explorations toujours incertaines et souvent dangereuses. En toutes choses, les époques de transition sont pénibles et fatales ; [...] mais, en attendant, cherchons partout où il se cache, l'art sérieux, beau, noble et grandiose qui semble abandonner nos expositions depuis qu'elles sont ouvertes aux *incroyables* de l'école *romantique*, *naturaliste*, etc. »

⁸⁷¹ Vignon, C., *Ibid.*, p.116-117.

presque sans exemple, d'une coquetterie de science et de vérité que étonne l'amant le plus passionné de la muse païenne et le plus érudit antiquaire. Certes, il est impossible de trouver rien à reprendre à ces milles détails d'intérieur, dont la perfection rappelle la *Stratonice* du maître et qui indiquent une étude si approfondie de l'Antiquité du temps de Périclès : on dirait que M. Gérôme est familier avec cette opulente Corinthe dont l'accès n'est pas permis à tout le monde.⁸⁷² »

Outre *La Stratonice* d'Ingres, on retrouve dans le texte de Vignon une autre référence récurrente à propos de l'art néo-grec la scène de genre flamande du XVII^e siècle dont la finesse d'exécution charme le public du XIX^e siècle en quête d'un réalisme élégant.

Gautier va renchérir sur ce discours. La résurrection du passé antique est également à ses yeux la principale qualité des œuvres néo-grecques. Elle assouvit la fascination et la curiosité du public pour Pompéi et son histoire tragique en la faisant revivre du temps de sa splendeur :

« Nous arrivions de Pompéi lorsque nous avons vu *l'Intérieur grec* de M. Gérôme pour la première fois. Nous venions d'errer, des heures entières, dans cette ville morte dont on a soulevé un coin du linceul et qui revoit le soleil après avoir dormi deux mille ans. Notre impression était donc toute fraîche. Ces maisons dévastées [...] nous les avons retrouvés dans le tableau de M. Gérôme, mais à l'état vivant, avec leur éclat neuf et leur pureté intacte. Jamais restauration ou plutôt résurrection ne fut plus complète.

Il faut que le jeune artiste ait été bourgeois de cette charmante cité italo-grecque, avant l'éruption du Vésuve qu'on dut maudire alors, mais qu'il faut bénir aujourd'hui, puisqu'elle nous a conservé ce merveilleux échantillon de la vie antique. [...] On dirait que le tableau a été fait par l'un des peintres qui ont orné la maison de Diomède et celle du poète tragique.⁸⁷³ »

Sa longue description, très imagée, du tableau de Gérôme transporte le public au cœur de cette Pompéi retrouvée. Il multiplie les références antiques, méditerranéennes et orientales : Phidias, Barca, Alcibiade, Antiochus, Archanassa, Isis, Ammon, Gynécée, hétaïre, hiéroglyphes, etc. L'Égypte, Pompéi, Rome et la Grèce sont convoquées dans un même appel au rêve d'un ailleurs temporel et géographique, sans crainte d'incohérence ethnographique et historique – parti pris étonnant pour un critique appréciant l'œuvre pour ses soi-disant qualités archéologiques. Mais, dans ses descriptions d'œuvres, Gautier est avant tout poète et aspire à

⁸⁷² *Ibid.*, p. 118.

⁸⁷³ Gautier, T., *Op. cit.*, 1^{er} mars 1851. Le texte complet est reproduit en Annexe 11.

transporter son lecteur dans un univers fantasmagorique, évoquant la douceur et le plaisir de vivre des Anciens, loin des vulgarités de la vie contemporaine.

Le vocabulaire qu'il emploie va dans ce sens puisqu'il évoque la grâce, la langueur, l'érotisme oriental de ces femmes aux peaux colorées, chargées d'odeurs enivrantes.

Pour Gautier, c'est bien la précision et la finesse des détails de la reconstitution archéologique qui créent ce sentiment de vie par l'authenticité du décor quotidien dans lequel évoluaient les Anciens :

« Ce tableau est peint avec une finesse incroyable et une science archaïque des plus rares. Par l'importance de l'architecture, le style des draperies, le dessin des nus, la perfection du pinceau, il rappelle la *Stratonice* de M. Ingres, ce qui n'est pas un mince éloge. [...] Tous les petits détails d'ornement étonnent par leur goût parfait, leur choix exquis, et leur précision de touche : la lampe, les vases étrusques, le guéridon, le pavé de mosaïques, les fresques des murailles sont des merveilles. Meissonnier n'irait pas plus loin comme curiosité et comme rendu, mais il n'aurait pas cette grâce athénienne, ce pur style antique. »

Le renvoi à Meissonnier est intéressant car il est assez inédit – même s'il va dans le même sens que la référence de Vignon aux flamands – et introduit une certaine rivalité entre ces deux artistes de la même génération, tous deux guidés par le même désir de reconstitution minutieuse, chacun dans leur époque de prédilection : la période moderne pour Meissonnier et l'Antiquité pour Gérôme, qui finira pas rivaliser avec son confrère en traitant de sujets voisins. De même, la référence à *La Stratonice* d'Ingres est évoquée une nouvelle fois comme modèle originel de ce désir de reconstitution, mais, au-delà, c'est Ingres que Gautier convoque pour analyser l'œuvre de Gérôme.

C'est en effet la référence ingresque qui donne toute la supériorité du style de Gérôme, qui tient dans la grâce de son pinceau et de son « style antique », sur celui de Meissonnier. Dans son *Salon de 1853*, Gautier donne quelques pistes pour entendre ce qu'il qualifie par « style antique ». Dans son analyse de *l'Idylle* de Gérôme (fig.60), le poète loue la chasteté des nus, digne de la statuaire grecque donc proche du beau idéal, la finesse du modelé, la carnation presque monochrome de la jeune fille et sa « tête enfantine⁸⁷⁴ », dérivée du même type que l'adolescente du *Combat de coqs*, beauté idéale créée par le tempérament de Gérôme. Comme pour *Le Combat de coqs*, Gautier est cependant plus sévère envers la figure du jeune homme qui *sent trop le modèle* :

« Pour notre part, l'idéal de M. Gérôme nous plaît beaucoup, et nous ne lui

⁸⁷⁴ Gautier, T., *Op. cit.*, 24 juin 1853. Le texte complet est reproduit en Annexe 11. Les citations suivantes proviennent de ce texte.

reprocherons pas d'y revenir. Le *Daphnis* présente aussi ces formes de transition de l'adolescence à la virilité qui offrent tant de motifs fins et délicats à un dessinateur de la force de M. Gérôme. Les pieds, les mains, les genoux, le torse du berger sont d'un modelé exquis ; seulement, la tête a une grâce un peu souffrante qui s'éloigne des sérénités de la nature grecque. Quelques pauvretés modernes s'y sont glissées à l'insu du peintre, mal conseillé sans doute par la présence du modèle vivant. Mais ce n'est là qu'un défaut minime, aisé à faire disparaître en simplifiant quelques détails. »

Gautier donne la solution à Gérôme pour atteindre un style antique plus pur : la simplification du dessin du corps nu en gommant les détails trop réalistes, trop triviaux. Le critique encourage le jeune artiste sur la voie d'un dessin du Nu plus abstrait, à la manière d'Ingres ; voie qu'il prend spontanément puisqu'il possède naturellement le don du style par la naïveté de son tempérament :

« M. Gérôme possède un don précieux que ne remplacent pas les études les plus sévères et les plus consciencieux efforts : celui du style. Il ne cherche pas comme tant d'autres, il l'a. Il lui serait impossible de tracer une ligne vulgaire. Les formes, sous son crayon, naissent choisies et rares, sans viser à l'étrusque ou au grec primitif d'Egine ; il y arrive naturellement, parce que cela est dans son idiosyncrasie : c'est un Athénien né en France deux mille plus tard, voilà tout. »

En revanche, il se félicite, tout comme pour *Le Combat de coqs*, des qualités de peintre animalier de Gérôme :

« La petite biche [...] mérite une mention particulière pour la vérité du ton, le naturel du mouvement, la science du raccourci. Aucun animalier de profession ne dessinerait avec autant de fermeté ces jambes sèches, nerveuses et grêles, ces jarrets aux ressorts d'acier. »

Cette admiration du salonnier pour la pluralité des talents de Gérôme peut sembler bien paradoxale au regard de son discours sur la « pureté du style antique » de l'artiste. Comment être à la fois éclectique, avec un don pour le détail naturaliste et un sens de la reconstitution archéologique, et classique, adepte du beau idéal ? Une nouvelle fois, Gautier écartèle Gérôme entre classicisme et naturalisme. En cela, il en fait un héritier d'Ingres puisque les œuvres du maître de Montauban se caractérisent elles-mêmes par une tension entre l'abstraction du dessin des figures humaines, modelées selon l'idéal de beauté propre au peintre (de la même manière, Gérôme a inventé son type de beauté), et la précision des

détails ornementaux, des vêtements, du décor. Comme son aîné, Gérôme parvient à réconcilier ces deux opposés par l'authenticité de son style, naïf, proche des qualités de l'art grec, vivant car inspiré de la nature mais transcendé par l'idéal. Dans le discours de Gautier, on comprend en filigrane que Gérôme, comme Ingres avant lui, accomplit le véritable retour au classicisme antique, non pas tel que l'École de Rome le comprend, déformé par des siècles d'imitation stérile et de traditions empesées, mais vu directement à travers le prisme de la nature et de l'art antique.

Pourtant, cette attention miniaturiste aux détails et cette tendance à l'abstraction dans le traitement des figures, commune aux deux artistes, porte en germe les reproches faits à leurs styles respectifs. Gautier reconnaît d'ailleurs, qu'en dépit de la grâce de son style, Gérôme tend à pécher par excès :

« Aussi n'a-t-il que les défauts de ses qualités. La précision dégénère quelquefois en sécheresse, le style en raideur. La chair, trop polie, tourne à l'ivoire dans ces corps si fermes et d'un contour si arrêté ; les draperies tombent en plis de marbre, et le tremblement lumineux de la vie manque par place à cette peinture d'un achèvement absolu. En art, comme en toute chose, rien n'est gratuit, et chaque beauté veut un sacrifice. Heureux celui qui n'a, comme M. Gérôme, que l'ombre de sa propre splendeur.⁸⁷⁵ »

Gautier reproche à Gérôme d'uniformiser le traitement de son tableau, réifiant les corps humains, mais cette remarque apparaît presque comme une concession aux détracteurs de l'artiste et le poète annihile aussitôt la charge contre son protégé d'une pirouette didactique. Il conclut même sa revue, après l'analyse de *Bacchus et l'Amour ivres* (fig.56), par un encouragement à poursuivre dans la saine voie qu'il a ouverte avec *Le Combat de coqs*, après *l'Anacréon* (fig.21), œuvre-manifeste et peinture à système, d'un radicalisme qui laissait craindre une orientation vers un archaïsme outrancier, à mi-chemin entre les Barbus et les Nazaréens – reproche régulièrement proféré à l'encontre de certains Ingristes :

« Cette année, M. Gérôme est dans une très bonne voie. Son *Anacréon* et sa *Madone* des expositions précédentes pouvaient faire craindre que ce jeune talent ne s'égarât dans l'archaïsme étrusque et gothique, et quittât sa beauté pure pour la curiosité. Depuis son début si remarquable, les *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, il semblait dévier de sa ligne naturelle. L'y voici rentré et brillamment. Le *Bacchus et l'Amour* marquent même un progrès sensible de couleur, le faire en est plus large et plus gras sans nuire en rien aux qualités

⁸⁷⁵ Gautier, T., *Op. cit.*, 1^{er} mars 1851.

d'élégance et de finesse.⁸⁷⁶ »

Vignon est un peu plus critique que Gautier sur les qualités stylistiques de l'œuvre et elle met vraiment en garde Gérôme contre sa tendance à se contenter d'une beauté de convenance, trop moderne et manquant d'idéal :

« le *faire* porté à ses dernières limites peut devenir un défaut, et c'est ce qui arrive dans certaines parties du tableau de M. Gérôme ; les nus, par exemple, sont quelquefois tellement *léchés* que l'anatomie devient par trop insensible : puis, dans ce petit tableau de genre antique, évidemment de la même famille que ces comédies rococo-grecques auxquelles le Théâtre-Français se livre avec passion depuis quelque temps, nous regrettons de trouver, parmi tant d'études sévères, un léger anachronisme qui nous a rappelé que ces belles Hétaires ont été posées par des modèles parisiens : [...] M. Gérôme sait faire le beau, et conséquemment il nous le doit.⁸⁷⁷ »

Bien que convaincue du bien-fondé de leur travail de rajeunissement de la tradition classique par la reconstitution de la vie quotidienne antique, Vignon rapproche les néo-grecs de l'école du Bon sens de Ponsard (« comédies rococo-grecques ») sur un ton qui laisse poindre le regret que Gérôme se complaise à une certaine facilité en choisissant le joli plutôt que le beau, l'agréable plutôt que le sérieux. Toutefois, elle minimise, comme Gautier, cet accroc à la doctrine classique, et se faisant disqualifie une grande partie de son discours critique. En effet, comment défendre honnêtement la naïveté, la pureté et l'érudition de la reconstitution d'une Antiquité primitive lorsqu'on la compare à une école dramatique connue pour avoir popularisé la tragédie et la comédie à sujets antiques en les modernisant ? Ce grand écart, Vignon l'appréhendera dans sa revue de 1853 en s'interrogeant sur les choix esthétiques de ces nouveaux classiques.

⁸⁷⁶ *Ibidem.*

⁸⁷⁷ Vignon, C., *Op. cit.*, 1851, p.118-119.

- ***Les néo-grecs, fossoyeurs de la tradition classique***

C'est d'ailleurs sur le terrain de cette trahison envers le classicisme qu'Alphonse de Calonne et Clément de Ris vont surtout attaquer les néo-grecs.

Dès 1851, Alphonse de Calonne associe l'école du Bon sens et les néo-grecs dans une même mystification d'un public avide de nouveautés, prompt à s'enthousiasmer pour les nouvelles modes portées par les critiques – égratignant au passage Gautier qu'il rend responsable du succès des néo-grecs :

« L'école pseudo-néo-grecque est le produit monstrueux de l'ignorance et de l'orgueil. Le feuilleton l'a couvée, ces dernières années l'ont vue naître, la sottise et la mode ont présidé à sa naissance.

Le moyen âge avait fait son temps, [...]. On avait fait pendant vingt ans du moyen âge sans le comprendre ; de cette grande époque, que l'on connaissait si peu, on avait emprunté quelques mots barbares pour habiller des sentiments modernes [...] on avait exagéré la couleur locale des mots, faute d'avoir su découvrir celle des idées ; et le bon public, à qui l'on avait persuadé comme toujours que c'était là un vrai moyen âge, parfaitement authentique, avait d'abord pris goût à la chose, puis peu à peu s'en était lassé ; enfin, le dégoût lui-même était venu avec son cortège habituel d'indifférence et de mépris. Il fallait du nouveau. Ce fut le vieux monde qui le fournit, et tant il est vrai que rien n'est plus neuf que ce qui est très vieux, beaucoup de gens fort sensés se laissèrent imposer comme nouveautés les défroques des siècles passés.

C'est alors qu'on inventa M. Ponsard. Le café de l'Odéon fut l'atelier où se modela la maquette de cette réputation ; là s'élaborait cette fameuse résurrection de la tragédie ; de là partaient les ukases qui dictaient aux journaux leurs pompeux éloges [...]. Quelquefois, cependant, quand ces étoiles soudaines nourrissent en soi, une clarté qui leur est propre, il se voit que la mystification se perpétue [...]. M. Ponsard deviendra académicien, gardez-vous d'en douter.⁸⁷⁸ »

Ponsard et sa tragédie antique sont aussi factices que le romantisme gothique des années 1820-1830. Pour Calonne, le grand malheur de ces tentatives de résurrections du passé réside dans leur unique attention à la forme, sans en comprendre le contenu ; elles ne font que

⁸⁷⁸ Calonne, A. de, *Op. Cit.*, 11 février 1851. Le texte complet est reproduit en Annexe 11. Toutes les citations suivantes de Calonne proviennent de ce texte.

donner une coloration pittoresque et historiciste à des sentiments contemporains. Loin de l'universalisme revendiqué du classicisme, le théâtre de Ponsard, tout comme les peintures néo-grecques, ne sont que des productions modernes affublés d'oripeaux antiques pour leur conférer un vernis de sérieux, et satisfaire ainsi aux exigences d'un public flatté de se sentir si savant :

« Oh ! nous sommes bien plus savants aujourd'hui ; nous possédons à fond l'archéologie du costume et de l'habitation antiques [...]. Armés de ces précieux détails, comme nos artistes vont dépasser leurs prédécesseurs dans la reproduction du monde antique ! comme ils vont bien lui faire revivre sa vie, marcher son pas, parler son langage ! Mais non : de ce monde qu'ils prétendent si bien connaître, ils n'ont vu que la surface, ils ne savent que les détails ; la forme seule a saisi leurs esprits inféconds et paresseux ; ils ignorent le fond des choses, n'ont rien compris du sentiment, rien appris de l'essence même de ces temps lointains. Des mots, des mots vides, des formes, des formes creuses, voilà tout leur butin. »

Calonne perçoit dès 1850 ce qui sépare l'esthétique néo-grecque du classicisme et les rend même antagonistes. Là où le classicisme recherche l'épique, les nobles sentiments, l'héroïsme antique, le Beau idéal, sans véritablement se soucier du décorum, pour exprimer par la grande peinture d'histoire, une morale et un dessein qui se veulent universels, les néo-grecs concentre toute leur attention sur les détails de l'ornementation, la reproduction d'éléments archéologiques, et abordent des thèmes qui appartiennent au genre et à la fantaisie. Au lieu de tendre au Beau, ils se contentent d'une beauté relative, moderne qui se complait dans le joli, le maniéré, l'afféterie. A privilégier l'accessoire sur l'ensemble, le décorum sur le sentiment, le détail sur la composition, ils ne produisent que des œuvres insignifiantes. Leurs Anciens sont plus factices que ceux de l'école de David car ils ne sont porteurs d'aucune morale, n'aspirent à aucun destin ; ce ne sont que des mauvais portraits d'acteurs à la mode :

« Dans les arts comme en poésie, la première condition d'une œuvre archéologique, c'est la fidélité dans l'expression du sentiment historique, l'exactitude dans le détail n'est qu'un accessoire. Au rebours de cette loi, les adeptes de l'école pseudo-néo-grecque ont imaginé de faire marcher l'accessoire avant le principal. Ils ont brodé des Grecs et des Romains cueillis dans les rues de Paris ; ils ont peuplé leurs cirques de visages et d'attitudes copiés à l'Hippodrome, et ils ont donné au prêteur la tournure et la pose d'un acteur de la Comédie-Française. »

Par ailleurs, loin de la grâce, de la pureté de dessin et de la préciosité de la touche, tant vantés par Gautier et Vignon, les œuvres néo-grecques sont au contraire pour lui des productions défectueuses, au style inexistant, au fini bâclé :

« Ignorance presque absolue du dessin, ignorance presque absolue de la couleur et du modelé ; nullité de l'expression ; niaiserie des types, maniéré dans la pose et dans l'intention ; recherche souvent puérile, quelque fois coupable, dans le choix du sujet ; affectation ridicule, tantôt de l'inachevé, et tantôt du fini. Voilà telle que nous apparaît aujourd'hui, à l'exposition de 1850, l'école funeste que nous avons appelée pseudo-néo-grecque. »

Enfin, le choix de leurs sujets – curieux, piquants, voire obscènes dans le cas de *l'Intérieur grec* – est indigne d'artistes dont l'ambition est de restaurer la place de l'Antiquité dans la peinture contemporaine. Leur rajeunissement des thèmes abordés, également encensé par les défenseurs du groupe, est pour Calonne une négation de l'essence même de l'Antiquité. Gérôme et ses acolytes ignorent le sentiment de l'antique en prêtant aux Anciens des émotions et des aspirations modernes. Mais ce qui les rend au final encore plus coupables aux yeux du critique c'est leur facilité à s'engouffrer dans une mode, à flatter les goûts vulgaires d'un public crédible qui applaudit à deux mains cette résurrection factice.

Calonne, comme Delécluze, Planche et Peisse avant lui⁸⁷⁹, regrette le manque de maturité des jeunes artistes qui se lancent dans une carrière au Salon avec des œuvres qu'ils veulent ambitieuses et abouties, alors qu'ils sortent à peine de l'atelier de leur maître. Toutefois, cette culpabilité, ils la partagent avec la critique – Théophile Gautier en tête – qui les a entretenus dans leur erreur et leur orgueil, les a poussés à se revendiquer comme des artistes accomplis alors qu'ils n'étaient encore que des étudiants prometteurs :

« Le feuilleton peut revendiquer sa large part dans ce travail de dégradation morale et physique des artistes ; le feuilleton est plus coupable cent fois que ces pauvres jeunes gens qu'il mène joyeusement à leur perte. [...] Le jour où leur talent près d'éclorre se révèle pour la première fois à l'existence, le feuilleton leur dit : « Va, marche seul, tu es un grand peintre. Seul ; tu comprends l'antiquité seul, jusqu'à présent tu as su l'interpréter. Va, marche, tu n'as plus rien à apprendre. » [...] On marche sans regarder derrière soi à la conquête du monde ; on produit bravement, vaillamment, sûr à l'avance que l'on ne peut faire que des chefs-d'œuvre. Sans guide, sans savoir, on s'engage dans des sentiers perdus, on s'égaré dans des voies sans issue. On avait des qualités, on

⁸⁷⁹ Cf. partie supra *La réception critique du Combat de coqs de Gérôme au Salon de 1847 : un renouvellement du genre historique ?*

les perds, on avait des défauts, on les exagère ; on veut attirer l'attention, on fait choix d'un sujet criant, scabreux, et l'on arrive à l'exposition avec un bagage de deux ou trois tableaux que l'on espère voir bientôt couvrir d'or. »

Pour Calonne, Gérôme est l'archétype de ce nouveau type d'artiste, affranchi de ses aînés, qui construit sa carrière et sa renommée avec l'appui de la critique qui le valorise auprès d'un public avide de nouvelles étoiles et d'œuvres faciles :

« N'est-ce point l'histoire de M. Gérôme que nous venons de tracer, de ce jeune peintre qui promettait, dans un joli tableau exposé au Louvre en 1847, *Deux jeunes Grecs faisant battre des Coqs*, un talent sinon chaste et correct, du moins assez amoureux des belles formes et de la belle couleur ? Ce tableau avait des qualités ; il fut mis au premier rang par un critique plus spirituel que clairvoyant, plus amateur du paradoxe que de la vérité. Ces éloges exagérés trouvèrent de l'écho chez les moutons de Panurge de la petite presse, et il fut bientôt convenu dans un certain monde que le talent de M. Gérôme était une révélation. Une fois montée sur le pavois de la renommée, M. Gérôme crut devoir à ses révélateurs et se devoir à lui-même de s'y maintenir par tous les moyens possibles, [...] au lieu de rentrer modestement chez lui le lendemain de son triomphe [...] On avait sacré M. Gérôme le premier peintre antique des temps modernes, l'antiquité fut par lui sollicitée de fournir à sa palette ses sujets les plus secrets et les plus mystérieux. »

Toutefois, il le rend moins responsable de sa propre perte que la cohorte de salonniers qui proclama son triomphe dès 1847 : Gérôme n'est que la victime d'un système qui impose aux artistes d'être constamment dans la nouveauté pour exister, d'aller toujours plus loin dans la recherche d'originalité pour se maintenir dans les bonnes grâces du public et des critiques. La nouveauté et l'originalité sont devenues les nouvelles valeurs dominantes du discours critique, battant en brèche la conception d'un art aux valeurs et aux formes plus immuables comme le rêvait le classicisme⁸⁸⁰.

Pour Calonne, la vision de l'Antiquité de néo-grecs est doublement fautive. Non seulement, elle méconnaît le sentiment de l'antique – c'est-à-dire le Beau idéal et les valeurs de noblesse et de grandeur – que seul le classicisme peut atteindre par l'étude des modèles antiques et renaissants ; mais, elle est également inexacte dans son désir de reconstitution archéologique puisque les Anciens qu'elle croit représenter ne sont que des contemporains travestis :

« Ils sont plusieurs qui appartiennent à cette fausse école néo-grecque, ils sont

⁸⁸⁰ Bonnet, A., « L'originalité », *Op. cit.*, 2006, p. 281-316.

plusieurs qui croient avoir sucé l'antiquité avec le lait de leur nourrice. Qu'ils se détrompent : de l'antique, ils n'en savent rien tant qu'ils n'en savent pas le dernier mot, tant qu'ils n'en possèdent pas sur le bout des doigts tous les auteurs. Et s'ils avaient ces connaissances profondes dont se piquaient les artistes du dix-septième siècle, il faudrait qu'ils s'abstinsent de ces extravagantes imitations d'un monde si loin de nous ; [...] ou du moins, fidèles aux traditions des grands maîtres, ils se feraient – fantaisie pour fantaisie – un monde antique à leur usage, tantôt pompeux et grandiose comme dans les batailles d'Alexandre, tantôt capricieux et plein de grâces comme chez les nymphes de Coustou. C'est ainsi que le grand artiste s'approprie un sujet ou une époque, et les marque en passant du cachet original de son siècle. Le sceau du nôtre doit-il être ainsi faux, prétentieux et ridicule ? Nous ne le croyons pas. »

Pour le critique, ces tentatives de résurrection sont vaines car nous connaissons finalement trop peu l'Antiquité pour espérer la faire revivre ; elle doit rester une source d'inspiration. Pour être de son époque, l'art ne doit pas chercher à faire revivre les époques du passé, il doit refuser l'historicisme et trouver l'expression de son siècle. Le discours de Calonne rejoint paradoxalement celui des critiques prônant un art ancré dans le siècle – c'est-à-dire un art plus réaliste – tant dans les sujets que dans les moyens, bien que leurs postulats soient à l'origine antagonistes. Calonne réfute l'art des néo-grecs par fidélité à la théorie classique ; les partisans d'un plus grand réalisme, comme Clément de Ris ou Thoré, par revendication d'un art véritablement contemporain.

Clément de Ris dénonce les prétentions artistiques du petit groupe qu'il qualifie de « secte ». Leur intention exclusive de « rappeler la pureté des lignes antiques⁸⁸¹ » les enferme dans un système, condamnable par son exclusivité même. Pour eux, le dessin est tout et la couleur sans importance : le résultat est plastiquement médiocre et sans vie, plus proche de l'ornementation que de l'art.

Il insiste également sur les invraisemblances de l'esthétique néo-grecque, art érudit mais coupable d'anachronismes :

« Aussi semblent-ils avoir étudié l'antiquité bien plutôt dans les livres que dans les monuments et faire de l'érudition plutôt que de la science. On connaît les meubles, la disposition des appartements, la couleur des ornements, la forme des costumes ou des ustensiles usuels, toutes choses sans grande importance ;

⁸⁸¹ Clément de Ris, L., *Op. cit.*, 1851, p.9. Le texte complet est reproduit en Annexe 11. Toutes les citations suivantes de Clément de Ris proviennent de ce texte.

mais là s'arrête l'érudition, et je crains bien qu'elle n'aille jamais au-delà. Même à ce dernier point de vue, l'Intérieur grec de M. Gérôme est un anachronisme impardonnable. Si l'on examine les détails de ce tableau, c'est l'intérieur romain qu'il faudra dire. »

Comme Calonne, il condamne ce faux rajeunissement du classicisme. Pour Clément de Ris, les néo-grecs ont mal compris la leçon d'Ingres : en copiant l'antique, ils ne font que s'enfermer dans un système :

« Ce que je reproche à cette petite école, c'est son besoin d'archaïsme, c'est cette rage de vouloir faire vieux et étouffer la sève et l'entrain de la jeunesse sous une imitation pénible et ennuyeuse. »

Or l'art antique, tout comme le classicisme tirent leur force de leurs liens directs avec la nature, même si cette nature est sublimée par le regard de l'artiste. Pour le critique, les néo-grecs, à force de science et d'érudition, ne regardent la nature que par le prisme de l'exemple artistique et de l'objet archéologique :

« Du reste, travailleurs persévérants, et paraissant convaincus d'être dans le vrai, ils apportent tous les ans, à l'appui de leur système, des œuvres qui méritent d'être examinées avec conscience. Je les crois dans l'erreur, et voici pourquoi : ce qui fait la beauté des œuvres antiques et leur donne cette élévation devant laquelle le goût de tous les siècles s'incline tour à tour, c'est le profond sentiment de vie dont elles sont empreintes. [...] Aucun d'eux n'a aperçu dans ses modèles ce que M. Guizot a appelé avec bonheur le dessin intérieur ; aucun d'eux ne paraît se douter qu'à côté de l'étude de l'antique, qui, après tout, est une œuvre morte, il y en a une autre éternellement jeune et éternellement vivante, et où ils trouveraient directement les mêmes leçons dont Phidias ou Protogène se nourrissaient, il y a trois mille ans, la nature. »

L'imitation servile mène nécessairement au pastiche, imitation qui devient archaïsme lorsqu'elle concerne des époques reculées. Cette perte de lien avec la nature a pour conséquence de générer des œuvres dépourvues de vie. Clément de Ris relève la sécheresse des lignes, l'indifférence complète pour la couleur et le modelé, les incohérences anatomiques des figures. Ses revues des Salons de 1852 et 1853 sont encore plus critiques en ce qui concerne le style :

« Préoccupés de la recherche du style, la plupart des artistes exposés sur ce panneau sec ne tiennent compte ni de la couleur, ni de la vie, ni du mouvement.

Toutes leurs œuvres se ressemblent, et l'on dirait qu'une main hostile a semé sur elles une imperceptible cendre grise, à travers leur coloris s'efface. Cette insouciance de la couleur enlève à leurs figures toute espèce de modelé, et leur donne l'air de ballons que le moindre souffle pourrait emporter. Leurs paysages, leurs accessoires, ont la même immobilité que leurs personnages. Je le répète, leur recherche du style les honore, mais la négligence qu'ils affectent à l'endroit de la nature et de son étude consciencieuse leur fait le plus grand tort.⁸⁸² »

L'emploi du terme *panneau sec* pour définir l'endroit du Salon attribué aux œuvres néo-grecques résume les défauts que leur attribuent le critique. La grisaille qui ternit les couleurs des œuvres et plonge les scènes dans une sorte de brouillard, en particulier dans les œuvres d'Hamon dont le coloris transparent fait craindre la disparition complète de sa peinture⁸⁸³ :

« Nous pensons bien que MM. Picou, Hamon, Gérôme, etc., n'aspirent pas au titre de coloristes ; à l'aide d'une peinture monochrome, ils s'en tiennent à l'harmonie ; c'est déjà beaucoup, et il faudrait leur en tenir compte, s'ils ne poussaient pas, comme le fait M. Hamon, l'absence d'effet à un tel excès, que leurs tableaux semblent devoir s'effacer au moindre souffle.⁸⁸⁴ »

Défaut relevé à maintes reprises par la critique, ce voile gris a également pour conséquence de figer les compositions, comme si les scènes n'étaient pas peintes sur toile mais sur porcelaine :

« Le maître dont MM. Gérôme, Hamon, etc., s'inspirent – M. Ingres – a soulevé bien des contestations par sa couleur ; encore n'était-elle pas absolument fautive. M. Ingres, M. Gleyre, avaient adopté une tonalité douce et affaiblie, dont les rapports, du moins, étaient vrais entre eux. Mais leurs élèves ne se soucient pas de la même vraisemblance. Ils ont imaginé une manière de grisaille, rehaussée çà et là de couleurs tendres et coquettes, qui rentre plus particulièrement dans le genre décoratif appliqué à la céramique, et semble un perpétuel défi à la vérité.⁸⁸⁵ »

La peinture des néo-grecs quitte progressivement le champ de l'art pour celui de l'ornementation et de la décoration : leur facture, tout comme leur sujets, évoquent

⁸⁸² Clément de Ris, L., *L'Artiste*, t.8, février-juillet 1852, p.116. Le texte complet est reproduit en Annexe 11.

⁸⁸³ Sur la réception critique des œuvres d'Hamon, cf. partie infra *La peinture hiéroglyphique de Jean-Louis Hamon*.

⁸⁸⁴ Tillot, C., « Revue du Salon », *Le Siècle*, 4 mai 1852.

⁸⁸⁵ Henriot, F., *Coup d'œil sur le Salon de 1853*, Paris, impr. de N. Chaix, 1853, p.6.

davantage la peinture sur porcelaine qu'ils pratiquent à Sèvres⁸⁸⁶ que le genre historique qu'ils entendaient rajeunir.

En 1853, Clément de Ris affirme clairement la supercherie de leur résurrection antique qui n'est qu'un travestissement de préoccupations contemporaines, un théâtre où évolue des acteurs grimés en Anciens :

« J'ignore pourquoi on donne à ces artistes le nom de néo-grecs, à moins que ce soit pour avoir placé dans quelques-unes de leurs compositions deux ou trois meubles qui peuvent rappeler par leurs formes les encaustiques de Pompéi ; car, pour cette beauté sereine, majestueuse, resplendissante, qui éclate dans les productions du siècle de Périclès, pour ce caractère de fière tranquillité qui brille comme une lampe éternelle dans les marbres de la Grèce, ils ne l'atteignent et ne le recherchent même pas. Ils sont du dix-neuvième siècle plus que pas un, et s'ils habillent en toge, en prétextes, en chlamydes, en tuniques, leurs personnages, on n'en reconnaît pas moins sous cette enveloppe, les afféteries et les élégances tourmentées de nos jours. C'est là la meilleure cause de leurs succès aux yeux du public.⁸⁸⁷ »

Pour Clément de Ris, l'appellation de « néo-grecs » est usurpée et n'est destinée qu'à leur donner du crédit auprès d'un public féru d'historicisme mais égocentré sur des préoccupations contemporaines. Ils les affublent plutôt du terme de « néo-modernes⁸⁸⁸ », terme tout aussi paradoxal au demeurant puisqu'il associe de manière antinomique deux vocables sur la « nouveauté » pour désigner des artistes qui, à ses yeux, sont coupables de travestir la réalité banale de leur époque sous des fioritures gréco-pompéiennes, de se complaire dans ce que la critique qualifie de « vieux-neuf⁸⁸⁹ » :

« Ce que je reproche à cette petite école, c'est son besoin d'archaïsme, c'est cette rage de vouloir faire vieux et étouffer la sève et l'entrain de la jeunesse sous une imitation pénible et ennuyeuse. Les années viendront assez tôt pâlir leurs teintes et dessécher leurs contours, sans qu'ils fassent, dès à présent, la moitié de cette pénible besogne.⁸⁹⁰ »

⁸⁸⁶ Sur l'apport des néo-grecs dans le domaine des arts décoratifs, se reporter à la thèse de Sébastien Quéquet : *Entre beaux-arts et arts décoratifs : la collaboration des artistes peintres avec les manufactures de céramique en France entre 1851 et 1889 (manufacture de Sèvres, atelier de Théodore Deck)*, thèse sd Rémi Labrusse, Université d'Amiens, 2012.

⁸⁸⁷ Clément de Ris, L., *L'Artiste*, t.11, août 1853-janvier 1854, p.10-11. Le texte complet est reproduit en Annexe 11.

⁸⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁸⁹ Desprats, « Revue de l'exposition », *Gazette des Beaux-arts*, t.1, juillet – août 1853, p.164.

Baudelaire, C., « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1976, t.II, p. 639.

⁸⁹⁰ Clément de Ris, *Op. cit.*, 1851, p. 2458.

L'appellation de « pseudo-néo-grecs » d'Alphonse de Calonne nous semble à cet égard plus juste pour qualifier la mystification dont les accusent les salonniers dénonçant la fausseté de leur rajeunissement de la tradition classique, à l'instar du peintre et critique d'art Frédéric Henriet⁸⁹¹, acquis à la cause du paysage réaliste :

« Ce serait certainement un noble but que de vouloir régénérer l'art en greffant le sentiment moderne sur des traditions classiques – Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques, disait Chénier – mais, à considérer les fantaisies mignardes où leur pinceau s'amuse, il est difficile de croire que MM. Gérôme, etc., soient animés de cette belle et généreuse illusion. Ils n'ont pas la foi ardente qui fait les novateurs. Esprits curieux d'érudition, sceptiques peut-être, et quelque peu pédants, ils cherchent le style par goût, et n'aboutissent le plus souvent qu'à l'afféterie. N'osant aborder l'histoire, par impuissance, ils se jettent avec amour dans le bric-à-brac archéologique [...].⁸⁹² »

Dans ce court texte, Henriet, qui n'est pas dupe du projet des néo-grecs de rajeunir l'Antiquité non pas en la ressuscitant mais en l'adaptant aux mentalités contemporaines, de la transformer en projection respectable des préoccupations modernes, synthétise les griefs contre les néo-grecs : leur curiosité matérialiste et leur manque de grandeur les condamnent à produire des œuvres mesquines et maniérées, qui parviennent à faire illusion par leur érudition de pacotille et leur style pédant.

⁸⁹¹ Cf. Annexe 2.

⁸⁹² Henriet, F., *Op. cit.*, 1853, p.6.

- « *Science la ligne* » et « *poésie de la ligne* », *l'évolution des néo-grecs selon Claude Vignon*

Claude Vignon assure à plusieurs reprises les néo-grecs de sa profonde sympathie⁸⁹³. Convaincue de la justesse de leur projet de rajeunir l'inspiration antique par l'érudition et la poésie, elle approuve leurs références artistiques – André Chénier, *La Stratonice* d'Ingres, la scène de genre flamande, les vases étrusques – et les encourage à poursuivre leurs efforts dans la production d'œuvres gracieuses, aux lignes pures, aux détails soignés, au coloris fin et transparent.

Pourtant, dès 1852, elle s'interroge sur la définition de l'école néo-grecque, qu'elle a elle-même qualifiée ainsi, ainsi que sur ses références et ses objectifs.

Les néo-grecs – ou école étrusque puisque la critique utilise indifféremment les deux appellations – appartiennent plus généralement à « l'école de la ligne » ; ils en sont une fraction, aux côtés des Ingristes et de la « grande école » (les Romains) qui n'invente plus grand chose mais participe à la conservation des principes de l'école française :

« Cette école [la grande école] n'invente pas, c'est vrai, et depuis bien longtemps reste stationnaire ; mais au moins elle conserve, et c'est beaucoup par le temps d'innovation qui court. Elle a pour elle la science, la grandeur et la noblesse, et ce je ne sais quoi qui commande l'estime. Elle est toujours et quand même la fidèle adoratrice du beau, et peut servir de critérium de comparaison pour juger les essais risqués des oseurs.⁸⁹⁴ »

La filiation de cette école de la ligne est à chercher dans l'héritage de l'école de David et de ses élèves, et est aujourd'hui régie par Ingres. Cette école est dédaignée du public, soit parce que les œuvres sont trop austères, trop élevées dans la pensée à l'instar de celles d'Ingres, soit parce qu'elles sont ennuyeuses et conventionnelles :

« Le chef de cette école qui représente dans l'art la tradition incorruptible et grandiose de l'antique et des vieux maîtres, c'est évidemment M. Ingres. M. Ingres, qui, à force de génie, est arrivé à galvaniser un art mort au vulgaire [...]. En général, sauf les œuvres de quelques artistes inspirés, la peinture de cette école ne passionne pas. [...] c'est de la peinture ennuyeuse. Nous avons déjà tant vu les mêmes poses, les mêmes compositions, les mêmes personnages

⁸⁹³ Les textes complets des revues de Claude Vignon sur les néo-grecs sont reproduits en Annexe 11.

⁸⁹⁴ Vignon, C., « La grande école et ses adhérents », *Le Salon de 1852*, Paris, Dentu, 1853, p.78.

drapés à l'antique ou en saints de convention !⁸⁹⁵ »

L'apparition de l'école néo-grecque sur la scène artistique, en 1847-1848, est donc, pour Vignon, une bénédiction pour la survie de l'école de la ligne et la survivance des traditions classiques. Certes, ils abandonnent l'héroïsme de la tragédie classique pour la poésie grecque, mais renouvellent l'intérêt du public pour les sujets antiques :

« A l'ombre de la gloire de M. Ingres naquit, il y a dix ans à peine, une école jeune et savante, qui reflurit le vieux tronc classique et promit encore de beaux triomphe à la ligne pure et savante. L'antiquité, mais l'antiquité grecque surtout, devint l'inspiratrice de cette école ; seulement, au lieu d'emprunter ses sujets aux scènes héroïques de la tragédie de Crébillon et de Voltaire, elle aima mieux les emprunter à l'intimité racontée par les poètes grecs eux-mêmes. Puis, comme c'étaient, en même temps que des peintres savants, des jeunes gens d'une haute intelligence, ils cherchèrent, pour ainsi dire, l'âme de l'antiquité, après en avoir trouvé la forme. Après Winkelmann et Lessing, ils lurent Goethe, et ils rendirent la poésie à cette beauté que des copistes froides avaient faite banale.⁸⁹⁶ »

Dès sa revue du Salon de 1852, elle distingue deux tendances distinctes dans le groupe, tendances de plus en plus antagonistes au fil des expositions : la « science de la ligne » de Gérôme et la « poésie de la ligne » de Gleyre, Hamon et Picou⁸⁹⁷. En 1852, elle évoque brièvement cette scission. Les œuvres se distinguent surtout par leur différence de facture. La tendance archaïque de Gérôme a une ligne plus pure mais plus sèche, tandis que Gleyre, Hamon et Picou confère à leur dessin un caractère plus moelleux, plus gracieux :

« Voici l'école archéologue, de la ligne pure, austère et savante ; c'est de la peinture un peu froide peut-être et quelquefois sèche et sans couleur [...]. Elle a d'ailleurs deux tendances bien distinctes dont chacune a déjà pu compter quelques beaux triomphe ; l'une de ces tendances, celle qui est surtout archaïque, a trouvé son expression dans la *Stratonice* d'Ingres, et peut-être encore dans *l'Intérieur grec* de Gérôme et dans son *Combat de coqs*. L'autre, qui sait allier au culte de la ligne une certaine mollesse d'exécution, beaucoup de flou, de grâce et de délicatesse, s'est manifesté surtout dans les tableaux de Gleyre et dans ceux de Picou et d'Hamon. Il y a, on le voit, la science de la ligne

⁸⁹⁵ Vignon, C., « Ecole classique », *Op. cit.*, 1855, p. 186-188.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 230-231.

⁸⁹⁷ Pour un aperçu synthétique des ramifications de l'école néo-grecque, se reporter au schéma en Annexe 7.

et la poésie de la ligne.⁸⁹⁸ »

La « science de la ligne » se définit par un archaïsme dans les modes de composition, un dessin très pur qui n'échappe pas à une certaine sécheresse, une attention particulière aux décors et aux détails de l'ornementation, un goût pour les sujets érudits. Pourtant, en dépit de ses qualités de peintre, les commentateurs tendent à cataloguer Gérôme comme peintre-antiquaire ou peintre-archéologue, tant le résultat leur paraît froid et compassé :

« Depuis le *Combat de coqs*, qui commença la réputation du jeune peintre, jusqu'aux tableaux qu'il a exposés cette année, il n'est pas un ouvrage de M. Gérôme qui accuse rien de plus que le goût de la forme raffinée et l'étude attentive des détails. Ce style, tout plein d'archaïsme et comme surchargé de correction, a quelque chose de pénible et de fluet en même temps qui sent l'érudit plus que le poète ; sans contester d'ailleurs le goût et le savoir de M. Gérôme, on peut reprocher à ses œuvres leur froideur intime et en quelque sorte leur perfection.⁸⁹⁹ »

La « poésie de la ligne », représentée par Gleyre, Hamon et Picou – pour ne citer que les principaux artistes – produit, au contraire, des œuvres plus proches de la fantaisie, des allégories personnelles telles que *Le Soir* de Gleyre (fig.2), *La Comédie humaine* d'Hamon (fig.41) ou *A la Nature* de Picou (fig.81). La qualité essentielle de ces œuvres est leur charme qui ravie même les esprits les plus chagrins. La réception de *Ma Sœur n'y est pas* d'Hamon (fig.82) est à ce sujet tout à fait révélatrice. Même Alphonse de Calonne fut séduit par ce tableau digne d'une page de Théocrite :

« il a toutes les qualités qu'il doit avoir, finesse exquise du dessin, justesse harmonieuse des tons, modelé moelleux et suave, délicatesse extrême dans l'expression, composition saisissante et spirituelle. Un trait de plus, un coup de pinceau plus vigoureux, et soudain le rêve s'évanouissait, des hauteurs de l'idéal où nous étions ravis nous serions retombés sur la terre, et c'eût été dommage : on est si bien là-haut ! M. Hamon a fait un chef-d'œuvre, moins un chef-d'œuvre de peinture qu'un chef-d'œuvre de poésie, ce qui est le plus haut but auquel les arts d'imitation puissent viser, puisqu'à ce point de perfection, lorsque l'on sait l'atteindre, le moyen matériel de l'art disparaît pour ne plus laisser vivre que la pensée dans ce qu'elle a de plus subtil et de plus pur.⁹⁰⁰ »

⁸⁹⁸ Vignon, C., « L'École Néo-grecque », *Op. cit.*, 1852, p. 109-110.

⁸⁹⁹ Delaborde, H., « Le Salon de 1853 », *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris, Vve J. Renouard, 1856, p.88.

⁹⁰⁰ Calonne, A. de, « Salon de 1853 », *Revue contemporaine*, t.8, 1 juin 1853, p. 146.

En revanche, leur plus grave défaut est la mollesse de leur trait et une propension à recouvrir la toile d'une gaze grise qui ternit l'ensemble et donne l'impression de regarder la scène à travers une brume. Dans le cas d'Hamon, les couleurs sont parfois tellement transparentes que la matière même du tableau semble se dérober sous le regard du spectateur :

« Nous pensons bien que MM. Picou, Hamon, Gérôme, etc., n'aspirent pas au titre de coloristes ; à l'aide d'une peinture monochrome, ils s'en tiennent à l'harmonie ; c'est déjà beaucoup, et il faudrait leur en tenir compte, s'ils ne poussaient pas, comme le fait M. Hamon, l'absence d'effet à un tel excès, que leurs tableaux semblent devoir s'effacer au moindre souffle.⁹⁰¹ »

En 1852, Claude Vignon détermine ces deux grandes tendances avec leurs chefs de file respectifs, mais se contente ensuite d'analyser les œuvres des suiveurs, sans les classer précisément dans l'une ou l'autre des catégories ; elle est d'ailleurs plutôt déçue de leur exposition qui présente « des productions peu remarquables⁹⁰² ». Jobbé-Duval avec *La Fiancée de Corinthe (d'après Goethe)* (fig. 97), Picou et ses *Erynnies* (fig. 98), le *Tibère à Caprée* de Gendron (fig. 99), *Démocrite enfant* de Gustave Boulanger semblent appartenir à la « science de la ligne » par leurs sujets historiques ou de genre anecdotique, leur couleur et leur exécution assez sèches. Du côté de la « poésie de la ligne », se classeraient plutôt *Ophélie* (fig. 100) et *l'Angélique* de Léopold Burthe, les *Vases grecs* d'Isambert (fig. 95) et *La Comédie humaine* d'Hamon (fig. 41), « tableau classico-fantaisiste, [...] peinture la plus insolente et [...] composition la plus étrange qui se puisse rêver.⁹⁰³ » Son discours laisse deviner un début de déception vis-à-vis des attentes qu'elle avait mises dans la petite école – en particulier Hamon qui se lance dans des œuvres grandiloquentes plutôt abscones⁹⁰⁴. Leurs œuvres ne sont ni assez sérieuses, ni suffisamment correctes pour espérer rivaliser avec les productions de l'école classique, en dépit de leur charme.

L'année suivante, la critique s'interroge explicitement sur la définition même de l'école néo-grecque :

« N'est-ce pas ici, à la suite de notre examen de la peinture de l'École, que nous devons placer le compte-rendu des œuvres de toute cette pépinière de jeunes artistes qui, sous le nom d'école Etrusque ou d'école Néo-Grecque, représente certainement, à l'heure qu'il est, un rejeton très vivace du vieux trône

⁹⁰¹ Tillot, C., *Op. cit.*, 4 mai 1852.

⁹⁰² Vignon, *Op. cit.*, 1852, p.110.

⁹⁰³ *Ibid.*, p.111-124.

⁹⁰⁴ Sur la réception critique d'Hamon, se reporter partie infra *La peinture hiéroglyphique de Jean-Louis Hamon*.

classique ? Chaque année, nous éprouvons un embarras nouveau à bien définir cette école, et à lui trouver, dans les divisions de l'art, une classification exacte. En effet, ces tableaux de genre antique sont-ils positivement classiques, et MM. Gérôme, Hamon, Picou, Gendron, etc., sont-ils absolument des dessinateurs ? C'est ce qui devient plus douteux à mesure qu'on examine leurs œuvres de plus près et avec plus de soin.⁹⁰⁵ »

Ce court texte de Vignon résume parfaitement l'état d'esprit des partisans de l'école néo-grecque après sept ans d'existence sur les murs du Salon. Vantée comme un nouveau classicisme par ses défenseurs, l'école néo-grecque tend, de Salon en Salon, à donner raison à ses détracteurs qui n'y voyaient qu'une mystification. Dans ses analyses d'œuvres, Vignon déplore l'accentuation des défauts de chaque tendance : voile gris, ligne molle et incorrecte pour Hamon, Picou et Jobbé-Duval ; dessin sec, composition froide, modelé inexistant et couleurs disharmonieuses pour Gérôme et Jalabert. A l'instar de plusieurs de ses confrères acquis à leur cause, elle met en garde les néo-grecs contre leur propension à se laisser aller à une certaine facilité, à des œuvres bâclées qui ne charmeront qu'un temps le public :

« C'est parce que nous aimons beaucoup l'école Néo-Grecque, et c'est parce que nous trouvons beaucoup de qualités réunies aux défauts de ses chefs, que nous avons tant de sévérité. MM. Gérôme, Jobbé Duval, Picou, Jalabert et Gendron ont assez de talent pour prendre leur revanche. Ils la prendront, et plutôt deux fois qu'une ; ce qui nous obligera d'en faire autant.⁹⁰⁶ »

En 1853, Théophile Gautier, toujours enthousiaste envers Gérôme, exclut également de ses remontrances le tableau d'Hamon, *Ma Sœur n'y est pas*, « fragment retrouvé de Bion ou Moschus ou d'un des poètes grecs de l'anthologie⁹⁰⁷ » et la *Cléopâtre dédaignée par Antoine* de Picou, qui est « après l'intérieur gréco-asiatique de la *Stratonice* de M. Ingres la plus parfaite restauration d'architecture pittoresque que nous ayons vu⁹⁰⁸ ». Le reste de l'école pêche à ses yeux par excès de joli, de maniéré et de théâtral ; les néo-grecs ont troqué la naïveté de leur style contre un maniérisme ampoulé. L'*Antigone* de Jobbé-Duval est ainsi comparée à la peinture davidienne, froide et compassée :

« Jusqu'ici, il avait apporté dans les sujets antiques cette ingénieuse interprétation et ce sentiment nouveau qui distinguent les œuvres de Gérôme,

⁹⁰⁵ Vignon, C., *Op. cit.*, 1853, p. 65.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p.70.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, 25 juin 1853.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, 1^{er} juillet 1853.

d'Hamon, de Picou, et qu'on ne saurait mieux comparer qu'au gracieux hellénisme d'André Chénier. Son *Antigone*, quoique très belle et très savamment drapée, rappelle involontairement le Guérin, le David et les peintres classiques de l'école impériale : c'est plutôt une statue qu'une femme [...].

Quoique son sujet soit tiré d'une tragédie de Sophocle, circonstance qui, au besoin, excuserait l'aspect un peu théâtral de sa figure, M. Jobbé-Duval n'aurait pas dû copier son *Antigone* sur une actrice sortant de la coulisse, toute fraîche drapée par les mains de son habilleuse ; il eût mieux fait de remonter directement à l'action elle-même, et de ne pas voir l'antiquité à travers le théâtre.⁹⁰⁹ »

Ces excès de théâtralité et de maniérisme mènent à une imitation servile des exemples antiques – ou plutôt pseudo-antiques, c'est-à-dire vu à travers le prisme du théâtre du Bon sens – mais révèlent également la modernité de leur vision de l'Antiquité, miroir des aspirations contemporaines. Ainsi Toulmouche, nouveau venu dans le groupe, franchit un pas dans le mélange entre Antiquité et modernité par des sujets de genre et des compositions à peine *antiquisées* :

« M. Toulmouche nous fait assister, sous un ajustement demi-antique, au *Premier pas de l'enfance*. [...] La préoccupation de la manière de M. Hamon se fait sentir particulièrement dans *le Premier pas. Après déjeuner se rattache* plus directement à M. Picou ; mais ces ressemblances ne nous inquiètent pas. L'originalité de M. Toulmouche se dégagera, car nous professons cette doctrine qu'on ne peut copier personne.⁹¹⁰ »

En revanche, il tombe dans un travers de plus en plus perceptible dans les œuvres néo-grecques : leur imitation réciproque. Les néo-grecs, en particulier les suiveurs du trio de tête Gérôme, Hamon et Picou, ont tendance à imiter les premiers, à reproduire les formules ayant un certain succès auprès du public. Louis Peisse, qui affirme très clairement le caractère bien peu classique des œuvres néo-grecques, constate comme ses confrères qu'une même analyse peut convenir à toutes les œuvres du groupe puisqu'on y retrouve les mêmes défauts et qualités :

« Les autres Idéalistes [en dehors des vieux classiques] [...] ne sont pas des classiques proprement dits, quoiqu'ils s'en rapprochent par l'esprit général de leur doctrine. Ils appartiennent tous à l'école de M. Ingres. Il y a une telle

⁹⁰⁹ *Ibid.*, 28 juin 1853.

⁹¹⁰ *Ibid.*, 6 juillet 1853.

conformité de pensée, de goût et de procédés d'exécution parmi les membres de cette petite Eglise, que toutes leurs œuvres ont un air de famille. On les croirait faites de la même main. Il n'y a guère de formules d'appréciation, d'éloge ou de critique, qui ne puissent s'appliquer aussi bien à l'une qu'à l'autre. Toutes se recommandent par un grand goût de dessin, un modèle serré et précis, une certaine gravité de style, et beaucoup de fini dans l'exécution. Les défauts sont la sécheresse des contours, la monotonie de la couleur, et quelques autres, inutiles à déduire.⁹¹¹ »

Si Gendron et Jalabert restent toujours un peu à part – le premier pour ses thèmes plus proches du romantisme par son inspiration littéraire et sa facture duveteuse qui rappelle Prud'hon ; le second pour le caractère plus historique de sa peinture – les autres artistes de l'école néo-grecque – Jobbé-Duval, Isambert, Foulogne, Aubert, Froment de Lormel, Toulmouche⁹¹² – jonglent avec les différentes caractéristiques des œuvres de Gérôme, Hamon et Picou qu'ils associent au gré de leurs envies, quitte à tomber dans une outrance qui discrédite l'esthétique néo-grecque :

« Outre l'imitation bien naturelle de son maître M. Gleyre, M. Foulogne nous paraît se rattacher à l'école des ingénieux, des subtils et des délicats, tels que MM. Picou, Hamon, Gendron, Voillemot ; il n'y a pas grand mal ; mais qu'il se méfie un peu de ses raffinements d'art et de toutes ces élégances outrées, qui finiraient par former dans l'art une coterie qu'on pourrait appeler les précieux ridicules de la peinture.⁹¹³ »

Gautier se moque sympathiquement du groupe qu'il a couvert de superlatifs pendant les premières années de son existence ; lui qui en 1847 ne pensait pas que le joli pouvait devenir dangereux⁹¹⁴ met pourtant en garde les néo-grecs contre leurs excès risibles de délicatesse. Derrière cet avertissement, Gautier reproche sans doute aux néo-grecs de se laisser absorber par la mode du « néo-XVIII^e siècle » ou « néo-rococo ». Il accueillait en 1847 avec enthousiasme les œuvres de l'« école Deforges », charmantes, bien peintes et tellement rafraichissantes au milieu d'un Salon encore dominé par les froides peintures religieuses et les tableaux du romantisme outrancier des années 1835-1840. Mais, en 1853, cette mode inspirée d'un XVIII^e siècle poudré commence à envahir le Salon et les catalogues des éditions Goupil⁹¹⁵

⁹¹¹ Peisse, L., « Salon de 1852 », *Le Constitutionnel*, 28 avril 1852.

⁹¹² Cf. Annexe 2.

⁹¹³ *Ibid.*, 30 juin 1853.

⁹¹⁴ Gautier, T., *Op. cit.*, 3 avril 1847.

⁹¹⁵ Bigorne, R., *Mémoires du XVIII^e siècle*, *Op. cit.*, p. 41-45.

avec des tableaux à la manière de Watteau, Greuze ou Fragonard. Ces œuvres faciles, signées Vidal, Compte-Calix, Chaplin et bientôt Toulmouche qui abandonne en effet très vite l'Antiquité pour le monde des élégantes parisiennes, n'inventent pas grand chose et servent avant tout à l'ornement des intérieurs bourgeois. En dépit de toute l'estime de Gautier pour les peintres de la fantaisie, il ne peut toutefois accepter que l'inspiration antique descende du beau au joli. On peut lire en filigrane de ses discours sur les néo-grecs que ces derniers se doivent d'être au-dessus de ces œuvres aussi séduisantes que frivoles ; le charme de leurs tableaux doit résider dans leur naïveté, leur respect de l'Antiquité et la pureté de leur style. C'est pourquoi Gautier blâme les néo-grecs qui se laissent aller au théâtral et au maniérisme ; au contraire il encourage Gérôme dans sa quête d'érudition car elle est, à ses yeux, un gage d'authenticité de son inspiration. Pourtant, Gérôme est sans nul doute le plus moderne de tous les néo-grecs et le plus fin connaisseur des désirs de curiosité du public ; loin d'être authentique, son érudition cherche davantage à « faire vrai » qu'à être archéologiquement rigoureuse. Il y distillera même des connotations satiriques dans ses œuvres postérieures telles *Le Roi Candaule* ou *Phryné devant l'aéropage*⁹¹⁶. Pour Gérôme, l'archéologie est avant tout un motif destiné à satisfaire la curiosité des amateurs : l'Antiquité reconstituée est un décorum servant de prétexte à la peinture du Nu, ou plutôt de nudités car les figures de l'artiste sont plus parisiennes que grecques.

En 1853, les néo-grecs sont installés dans le paysage artistique : leur esthétique est reconnue et circonscrite par la critique, les membres de l'école sont identifiés et les salonniers ont d'ors et déjà élaboré les grandes tendances présentes au sein du groupe. Pourtant, l'outrance de certaines caractéristiques qui ont fait, dans un premier temps, le succès de leurs œuvres – le charme, la grâce, la naïveté – inquiète leurs défenseurs, et conforte leurs détracteurs dans leur condamnation. L'Exposition Universelle de 1855 marquera un tournant dans l'histoire du groupe, avec les premières désaffections.

En dépit du souhait de Vignon et, dans une moindre mesure, de Gautier, les néo-grecs ne sont finalement guère classiques et leur but n'est pas de redonner du lustre au classicisme passé. Certes, ils ont rajeuni l'inspiration antique par une facture plus gracieuse et des thèmes anacréontiques et historiques plus légers, à l'opposé des exemples moraux de l'école de David ; mais leurs préoccupations sont modernes, tout comme leur curiosité archéologique, leur goût pour une beauté relative, plus proche du joli et de l'agréable que du beau sévère, et leur choix de sujets de genre, empruntés à l'époque contemporaine et travestis à la mode antique pour ravir un public soucieux de bienséance mais friand d'exotisme et d'historicisme.

⁹¹⁶ Sur ce sujet, se reporter partie infra *Jean-Léon Gérôme, l'Antiquité dévoyée ?*

Leur érudition est un prétexte destiné à donner ses lettres de noblesse au genre historique et à la scène de genre par des sujets antiques et des décors dignes des meilleures reconstitutions archéologiques des Prix de Rome d'architecture. Au lieu de sauver la peinture d'histoire classique de sa déchéance annoncée depuis la bataille romantique, les néo-grecs participent à son coup de grâce en substituant le joli, le gracieux et l'anecdote au beau, au sévère et à l'histoire.

Dans ces conditions, on peut s'interroger sur les raisons qui ont amené des défenseurs du classicisme et des traditions de l'École française, comme Vignon, et du beau idéal, comme Gautier, à prendre parti pour une chapelle artistique qui, loin de préserver l'héritage classique, l'a perverti pour réussir au Salon avec des productions plus conformes aux attentes d'un public bourgeois et populaire qui vient aux expositions avant tout pour se distraire.

Les revues des Salons montrent que la peur du réalisme a été un des catalyseurs essentiels de la prise de position de certains salonniers en faveur des néo-grecs.

- **Les néo-grecs, un remède aux excès du réalisme ?**

Au début des années 1850, les néo-grecs ont bénéficié des scandales provoqués par la présentation des œuvres de Gustave Courbet⁹¹⁷. Après son tableau *L'Après-midi à Ornans* du Salon de 1849, plutôt bien accueilli et pour lequel il obtint une médaille de seconde classe, la présentation d'un *Enterrement à Ornans* en 1851 suscite la réprobation et l'inquiétude de la majorité des critiques. Les sept mètres de long de cette immense peinture réaliste affirment la dimension historique de cette scène de genre, jugée laide et triviale par la plupart des salonniers, même ceux qui étaient plutôt favorables à l'école réaliste de Leleux et Jeanron comme Clément de Ris. Les Salons suivants – avec le scandale des *Baigneuses* en 1853 – confirment le potentiel subversif des œuvres de Courbet qui entend élever la vie contemporaine au niveau de l'histoire, mais avec un style d'un réalisme sans concession.

Tant que le réalisme se trouvait associé aux coloristes tels que Diaz, les frères Leleux, Jeanron, Hédouin, Antigna, Breton, il était acceptable pour les critiques, voire à encourager comme alternative à l'historicisme⁹¹⁸ et à un idéalisme un peu creux ; certains salonniers, à l'instar de Frédéric Mercey, fustigeant cette « théorie de l'art pour l'art [qui] conduit rapidement au matérialisme et à l'imitation littérale⁹¹⁹ ». Leurs scènes de la vie quotidienne, traitées avec les moyens du genre, transforment l'héritage de la verve italienne de Schnetz et Léopold Robert pour s'intéresser aux terroirs et folklores régionaux, dans le respect de la hiérarchie des genres et n'échappent ni au pittoresque, ni à une certaine idéalisation des figures. Leur facture plutôt lisse – à l'exception de Diaz justement critiqué pour ses empâtements excessifs – ne s'éloigne guère des préceptes d'un art mesuré, tant soucieux de la forme que de la couleur. Leurs tableaux portent l'ambition d'élever la vie contemporaine au niveau de la scène de genre

⁹¹⁷ Sur la réception des œuvres de Courbet, se reporter à l'ouvrage de Thomas Schlessler :

Schlessler, T., *Réceptions de Courbet : Fantasmies réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007.

Ainsi qu'à l'ouvrage de Ségolène Le Men : Le Men, S., *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

⁹¹⁸ Lagenevais (F. de) [Bourgeois De Mercey, F. de], « Le Salon de 1849 », *La Revue des Deux-Mondes*, ns, t.3, 15 août, p. 559-560 :

« Nous nous sommes retournés vers le passé, nous avons évoqué successivement tous les systèmes et entrepris de les faire revivre d'abord, puis de les concilier et de nous les assimiler... Voilà tantôt vingt ans que beaucoup d'étude, de talent, de génie même, se dépensent à cette entreprise. En est-il sorti une forme originale ? Non. Ce travail de compilation n'a encore engendré que la confrontation des langues. »

⁹¹⁹ Mercey, F., « Les arts depuis le dernier Salon. La peinture et la sculpture monumentale », *La Revue des Deux-Mondes*, t.13, janvier-mars 1852, p. 129.

flamande ou de l'art de Greuze et Watteau, avec un regard ethnographique bienveillant. Par ailleurs, le paysage, genre le mieux représenté au Salon, est celui dans lequel les Français excellent et tient la première place dans la hiérarchie de la qualité des œuvres exposées.

Dans ce contexte de la fin des années 1840-début des années 1850, l'esthétique néo-grecque, avec ses outrances stylistiques, entre archaïsme et maniérisme, est loin d'apparaître comme une solution fiable pour redonner du lustre à l'idéalisme. Quant aux partisans du réalisme, le groupe ne vient guère troubler leur confiance dans un art plus en accord avec le monde contemporain :

« De quelque côté que je tourne les yeux, je n'aperçois donc nulle part d'antagonistes menaçants pour le réalisme. Je vois bien des groupes qui protestent ; mais, d'école rivale, point ; car le petit cénacle de MM. Gérôme, Hamon, Picou, Isambert, Toulmouche, etc., n'est pas, que je sache, une école. Une école est toujours plus ou moins l'expression d'une pensée générale, et la peinture de MM. Gérôme, etc., semble plutôt une boutade et un paradoxe.⁹²⁰ »

Leur art apparaît trop fantaisiste, trop enfermé dans un système pour concurrencer une esthétique portée par des artistes aussi brillants que les paysagistes de Barbizon, Rosa Bonheur, Troyon, Breton, les frères Leleux, etc.

Cependant, l'outrance réaliste de l'*Enterrement à Ornans* de Courbet va inciter les salonniers à opposer les deux esthétiques, réaliste et néo-grecque :

« Une forme de l'art ne se pose jamais d'une manière caractéristique et tranchée, sans que la forme inverse ne se pose à son tour comme pour lui faire contrepoids. A côté du système du réalisme cru et brutal, que représente principalement M. Courbet, nous avons l'école gourmée et pincée de l'idéal grec, dont M. Gérôme est, à ce qu'on dit, le plus pur adepte.⁹²¹ »

Aux yeux des critiques, le développement de l'art des néo-grecs semble alors prendre l'exact contrepied de celui des réalistes, dégradant progressivement l'équilibre de leur esthétique. Delaborde s'inquiète de cette tendance toujours plus marquée du camp néo-grec à outrer les caractéristiques de ses œuvres, comme s'ils cherchaient à contrebalancer les excès du réalisme par un idéalisme démesuré :

« Cette recherche à peu près exclusive de l'agrément qu'il est permis de reprocher au tableau de M. Landelle est au reste le défaut aussi bien que la qualité d'une jeune école à laquelle appartiennent entre autres MM. Hamon et

⁹²⁰ Henriet, F., *Op. cit.*, 1853, p.5.

⁹²¹ Peisse, L., « Salon de 1850-1851 », *Le Constitutionnel*, 1^{er} avril 1851.

Gérôme. Les artistes, qui la composent, et dont les œuvres procèdent à la fois des exemples de M. Delaroche et des exemples de M. Gleyre, semblent avoir pris pour but une sorte d'idéal familier. A mesure que le réalisme se généralise, ils s'attachent de plus en plus à la poursuite de l'élégance et de la grâce ; à mesure que la forme se dégrade sous le pinceau des Valentins de notre âge, ils travaillent plus obstinément chaque jour à l'épurer, à la dégager de tout détail impliquant une idée d'énergie ou d'altération quelconque, et ils enjolivent jusqu'à l'antique pour en mettre la grandeur sévère d'accord avec leur goût un peu précieux.⁹²² »

Leur idéal déjà peu élevé perd encore davantage de sa substance ; on devine déjà en filigrane dans le texte de Delaborde que, par leur « recherche à peu près exclusive de l'agrément », les néo-grecs sont en train de quitter le domaine de l'art pour celui de l'ornement et de la décoration, délaissant la mission que certains leur avaient confié de rajeunir l'inspiration classique. Finalement, là où le réalisme s'attache à ennoblir la vie contemporaine en lui conférant un statut héroïque, les néo-grecs descendent l'Antiquité de son piédestal par leur peinture anecdotique sur la vie quotidienne des Anciens.

Pourtant, alors que nombre de critiques regrettent la grâce et la fraîcheur du *Combat de coqs* de Gérôme et se méfie des boutades pseudo-philosophiques de *La Comédie humaine* d'Hamon, le Salon de 1853 va au contraire être plutôt favorable aux néo-grecs dans leur duel avec le réalisme. Gérôme, et surtout Hamon avec son tableau *Ma Sœur n'y est pas*, sont promus antidotes à l'art vulgaire et trivial de Courbet sur lequel les critiques s'enflamment à grands renforts de superlatifs, criant soit au génie, soit à l'escroquerie⁹²³. Pour Louis Peisse, le juste succès public et critique de l'œuvre d'Hamon est une preuve de la sagesse populaire qui ne se laisse pas abuser par l'art scandaleux et prétentieux de Courbet contre lequel il s'insurge dans une violente diatribe :

« Le talent de M. Courbet n'a rien de mystérieux, et ceux qui prétendent voir dans sa peinture une innovation fondamentale dans l'art, ce qu'ils appellent une idée, lui font évidemment trop d'honneur. [...] M. Courbet possède des qualités d'exécution fortes et originales, qu'on reconnaît et qu'on apprécie ; mais ceux-là

⁹²² Delaborde, H., « Le Salon de 1853 », *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris, Vve J. Renouard, 1856, p. 86-88.

⁹²³ Mercey, F., *Op. cit.*, 1852, p. 140 :

« M. Courbet, auquel une fraction fort compromettante de l'école naturaliste avait fait un succès si bruyant à l'ouverture du dernier Salon, ne s'est pas laissé abattre par le rude contre-coup qui a suivi cette turbulente ovation. Tandis que les uns le proclamaient le seul homme de génie qui comprit l'art contemporain et l'annonçaient comme le régénérateur de l'école, d'autres ne voulaient voir en lui qu'un grotesque barbouilleur [...]. »

se trompent jusqu'au ridicule qui voient dans ce talent l'étoile d'un grand artiste et d'un chef d'école. [...] M. Courbet se flatte donc en vain de gagner la gageure qu'il soutient contre la raison et le goût. A la répulsion violente succèdera bientôt la satiété, et les cris seront remplacés par le silence.

M. Hamon nous porte au pôle opposé de l'art. Constatons d'abord le succès universel de la charmante composition poétique qu'il appelle une *Idylle*. Ce succès, obtenu sans bruit, sans éclat, par une sorte d'acclamation tacite, est à lui seul une protestation du public contre les vilainies et mes crudités malsaines du Réalisme auxquelles on essaye en vain de l'accoutumer. Il préfère une pensée délicate, ingénieuse, qui sourit à l'esprit, à tous ces ragoûts épicés de pâte et de couleur. Et le sentiment public est, en ceci, quoiqu'en, puissent dire les prétendus connaisseurs, parfaitement droit et juste.⁹²⁴ »

Si certains des plus farouches opposants aux néo-grecs – et de Courbet – comme Alphonse de Calonne élèvent le tableau d'Hamon au rang de « chef-d'œuvre de poésie⁹²⁵ » digne de Théocrite, les partisans du réalisme, à l'exemple du peintre paysagiste Frédéric Henriet, analysent le succès de l'œuvre d'Hamon comme une réaction excédée aux *Baigneuses* de Courbet et se désolent de constater que le peintre franc-comtois discrédite le travail de l'école réaliste :

« Ainsi que nous venons de le voir, le réalisme n'a rien à redouter, quant à présent, des peintres *néo-grecs*, il ne doit se défier que de ses propres excès [...]. Du vrai au trivial la distance est courte ; l'école de la réalité engendre déjà l'école de la laideur, et ce serait assez d'un peintre comme M. Courbet pour fournir son prétexte à une réaction. Qui sait même si ses *Baigneuses* ne sont pas déjà pour quelque chose dans le succès empressé de *l'Idylle* de M. Hamon !⁹²⁶ »

Henriet est rejoint dans son analyse par les critiques de *La Gazette des Beaux-arts*, Pierre de Boesse et Desprats, pour qui les œuvres néo-grecques n'ont d'autre mérite que de faire contrepoint au réalisme qui gagne un peu plus de terrain à chaque Salon :

« En effet, croyez-vous que c'est un bon procédé envers M. Gérôme, par exemple, que se répandre en éloges sur son *Idylle* ? Cette composition doit avoir un rare mérite aux yeux des gens qui brisent, chaque jour, des lances contre le

⁹²⁴ Peisse, L., « Salon de 1853 », *Le Constitutionnel*, 22 juillet 1853.

⁹²⁵ Calonne, A. de, *Op. cit.*, 1^{er} juin 1853, p. 146.

⁹²⁶ Henriet, F., *Op. cit.*, 1853, p.7.

réalisme.⁹²⁷ »

« Tout le monde a parlé de l'idylle de M. Hamon, *ma Sœur n'y est pas* ; les uns ont voulu faire un chef-d'œuvre de grâce et de bon goût, la plus heureuse des compositions. M. Hamon est de l'école des délicats ; d'autres, au contraire, ont brutalement frappés l'idylle, et jugé sa délicatesse un peu grossière. Ce tableau ne méritait ni tant de louanges, ni tant d'attaques. [...] Ce monsieur avec sa cage et ses oiseaux et cette jeune fille qui se cache, tout cela n'est pas fort piquant ; mais c'est du vieux neuf ; et voilà pourquoi l'on s'y arrête.⁹²⁸ »

L'école réaliste des frères Leleux, Jeanron et Antigna qui était à la fin des années 1840 sur le point de devenir une des composantes essentielles de la vie artistique s'est fait dépasser dès le Salon de 1850-1851 par Courbet, omniprésent dans les débats, grâce au parfum de scandale qui entoure chacune de ses expositions. De possible solution au problème de stérilité de l'art contemporain, le réalisme est rapidement devenu une tendance néfaste à éradiquer pour ne pas voir l'art basculer dans la trivialité. Grâce au succès public et critique des œuvres de Gérôme et d'Hamon, les néo-grecs apparaissent alors comme une école à même de concurrencer la machine médiatique mise en place par Courbet. Au-delà des salonniers convaincus du bien-fondé de leur esthétique – Gautier, Vignon, Peisse – les néo-grecs vont s'assurer, au moins partiellement et pour quelques années, du soutien de critiques outrés de l'indécence des œuvres de Courbet. Pour Calonne, Clément de Ris ou encore Henriët, le mérite de tableaux comme *Ma Sœur n'y est pas* d'Hamon réside moins dans les qualités propres de l'œuvre que dans le caractère inoffensif de l'esthétique qu'ils défendent. Certes, certaines œuvres néo-grecques étaient jugées par ces mêmes critiques dangereuses, soit pour atteinte à la morale publique comme *l'Intérieur grec* de Gérôme, soit en raison de leur archaïsme (*Anacréon, Bacchus et l'Amour* de Gérôme) ou de leur caractère par trop fantasmagorique (*La Comédie humaine* d'Hamon) ; mais l'idéal gracieux de *l'Idylle* d'Hamon permet de détourner le public des laideurs de Courbet et offre à la critique une occasion de réaffirmer les sains principes d'un idéalisme mesuré.

⁹²⁷ Boesse, P. de, « Revue de l'exposition », *Gazette des Beaux-arts*, t.1, mai- juillet 1853, p.116.

⁹²⁸ Desprats, *Ibid.*, juillet – août 1853, p.164.

3.2. L'Exposition Universelle de 1855 : un tournant pour le groupe des néo-grecs

En 1853, Napoléon III prévoit pour 1855 l'organisation d'une Exposition universelle des Beaux-arts en même temps que l'Exposition universelle de l'industrie⁹²⁹. Plus qu'un Salon et au-delà d'une rétrospective de l'art français du premier XIX^e siècle, cette exposition se donne pour objectif d'afficher la supériorité de l'école française sur le reste de l'Europe, de faire de Paris la nouvelle Athènes européenne⁹³⁰ et ainsi de compenser l'avance britannique en matière d'industrie, rendue éclatante par l'Exposition universelle de Londres en 1851.

Après d'âpres discussions au sein de la commission impériale, présidée par le Prince Napoléon, en charge de l'organisation de la manifestation artistique⁹³¹, il est décidé de limiter la participation aux seuls artistes vivants à la date du 22 juin 1853, et d'éliminer de fait les œuvres de la période du Premier Empire. Le Prince Napoléon souhaitait que l'exposition débute avec des œuvres de la génération de 1800 pour rappeler l'éclatante vitalité des arts sous Napoléon I^{er}, mais c'est finalement le parti de Delacroix, Mérimée et du duc de Morny, favorable à une exposition des artistes vivants, qui l'emporta. La physionomie de l'exposition privilégie au final une vision éclectique de l'école française de la première moitié du XIX^e siècle, mettant en valeur les grands maîtres de la période romantique, Ingres, Delacroix, Horace Vernet, Decamps, mais également les valeurs montantes de l'école française – Gérôme, Couture, Meissonier – les paysagistes et les ingristes⁹³². Pourtant, les débuts de l'entreprise

⁹²⁹ Décret du 22 juin 1853, reproduit en préambule du livret, *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-arts, avenue Montaigne, le 15 mai 1855*, Paris, Vinchon, 1855.

⁹³⁰ Girard, M.-H., « Une date mémorable », dans Gautier, T., *Œuvres complètes. Critique d'art. Les Beaux-arts en Europe, 1855*, Paris, Honoré Champion éditeur, t.IV, 2011, p.16-17.

⁹³¹ Cette commission était composée de personnalités variées sous la présidence du Prince Napoléon, cousin de Napoléon III et Président de l'Exposition universelle de 1855 : les peintres Ingres, Delacroix, le sculpteur Simart, le graveur Henriquel-Dupont, l'architecte Visconti, l'écrivain Prosper Mérimée, le comte de Morny, Président du Corps législatif, Baroche, Président du Conseil d'Etat, des aristocrates amateurs d'art, le marquis de Pastoret et le duc de Mouchy, des financiers, Emile Péreire et Schneider, et des Saint-simoniens comme Frédéric LePlay, par la suite nommé Commissaire général de l'Exposition. En dépit de ses protestations, Nieuwerkerke fut exclu de la commission en raison de sa position officielle de Directeur des Beaux-arts.

Sur ce sujet se reporter à Mainardi, P., *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, et à Lobstein, D., « L'Exposition universelle des Beaux-arts de 1855 », *Les Salons, 1853-1857*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2002, t.IV, p.9-21.

⁹³² Mainardi, P., *Ibid.*, 1987, p. 46-47.

Girard, M.-H., *Ibid.*, 2011, p.17.

sont difficiles⁹³³ : les artistes, français et étrangers, ne se montrent guère en enthousiastes, à la fois en raison du climat politique tendu de la guerre de Crimée, de la nouveauté du projet, et pour des raisons plus intrinsèquement artistiques. Selon Frédéric Bourgeois de Mercey, alors responsable des Beaux-arts au Ministère d'Etat,

« les chefs d'école qui avaient fait leurs preuves, hésitaient, craignaient de compromettre, dans les luttes nouvelles, une réputation acquise, une gloire incontestée, et montraient peu d'empressement dans l'envoi de leurs ouvrages.⁹³⁴ »

Pour convaincre les grands maîtres de l'école française de participer à l'entreprise, qui deviendrait vaine sans leur présence, Frédéric Bourgeois de Mercey leur propose des conditions d'accrochage privilégiées transformant l'exposition de leurs œuvres en véritables rétrospectives monographiques, reprenant le principe déjà mis en œuvre en 1846 avec la « chapelle Ingres » à l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle⁹³⁵ :

« La commission impériale, voulant donner satisfaction aux réclamations adressées par quelques-uns de nos artistes les plus éminents, avait décidé que les ouvrages de chacun de ces maîtres seraient réunis dans un même local ou sur un même panneau, de façon à présenter comme une sorte de résumé des travaux de toute leur carrière.⁹³⁶ »

Pour ne pas être en reste vis-à-vis de la jeune génération, l'Etat procéda à un certain nombre de commandes auprès d'artistes comme Cabanel, Léon Bénouville, Gérôme, Yvon, Chassériau, Courbet (qui déclina). Ils étaient également invités à présenter des œuvres déjà exposées lors des Salons précédents ; l'idée sous-jacente étant de réunir, à côté des monographies des maîtres des années 1820-1830, les œuvres-clefs et les succès des quinze dernières années. Devant l'ampleur de l'événement, le rôle de la critique devient prépondérant pour s'y retrouver dans la multitude d'œuvres présentées (plus de 15 000 m² d'exposition⁹³⁷). Les

⁹³³ Girard, M.-H., *Ibidem*.

Bourgeois de Mercey, F., « Exposition universelle des Beaux-arts », *Etudes sur les Beaux-arts*, Paris, Arthus Bertrand, 1855, t.III, p. 241 :

« Reconnaissons d'abord que les commencements de l'exposition furent laborieux et difficiles. La caractère de nouveauté d'une entreprise aussi vaste ; les préoccupations d'une grande guerre ; les obstacles que les rigueurs de la saison opposaient à l'envoi et au transport des œuvres, et que les facilités nouvelles apportées par les chemins de fer avaient peine à compenser ; toutes ces causes réunies décourageaient les plus fervents, et pouvaient faire craindre que les résultats ne répondissent pas aux espérances des amis des arts. »

⁹³⁴ *Ibid.*, p.242.

⁹³⁵ Cf. partie supra *Un contexte favorable à la réception des néo-grecs : réaction classique et émergence du réalisme*.

⁹³⁶ *Ibid.*, p.222-223.

⁹³⁷ Girard, M.-H., *Ibid.*, 2011, p.21.

journaux et revues de toutes tendances politiques cherchent alors à s'attacher les services des salonniers les plus en vue en leur offrant de larges colonnes pour développer leur propos : Delécluze au *Journal des Débats* ; Alphonse de Calonne à la *Revue contemporaine*, Louis Desnoyers au *Siècle*, Du Pays à *L'Illustration*, Claudius Lavergne à *L'Univers*, Paul Mantz à la *Revue Française*, Nadar au *Figaro* et au *Tintamarre*, Cham au *Charivari*, Charles Perrier à *L'Artiste*, Pierre Pétroz à *La Presse*, Gustave Planche à *La Revue des Deux-mondes*, Horace de Viel-Castel à *L'Athenaeum français* et surtout Théophile Gautier au *Moniteur Universel* que le critique rejoint au grand-dam de Girardin, le directeur de *La Presse*. L'importance de la manifestation engage également des auteurs à publier des recueils critiques : Edmond About, Maxime Du Camp, Claude Vignon, les frères Goncourt, Eugène Loudun, Ernest Gebauer ou encore le peintre Julien de La Roche-noire et le sculpteur Antoine Etex⁹³⁸. Un hebdomadaire est même spécialement créé pour l'occasion – le *Palais de l'Exposition* – dirigé par Viel-Castel, avec des contributions de Clément de Ris ou encore de Mercey. Si chaque critique défend une conception de l'art en accord avec son idéologie, tous se rejoignent sur une vision nationaliste et cyclique de l'art : chaque nation est pourvue d'un tempérament particulier qui conditionne sa production artistique ; seule la France, carrefour de toutes les tendances, affiche une réelle diversité esthétique qui est, pour les critiques, la source de toutes les autres esthétiques occidentales. L'Art Français ne peut donc que dominer les autres écoles nationales ; son éclectisme, tant décrié lors des expositions nationales, devient dans ce contexte un véritable atout et est même revendiqué par nombre de commentateurs. Les grands maîtres distingués par l'Exposition – Ingres, Delacroix, Horace Vernet, Decamps – représentent chacun une composante du tempérament éclectique français ; et les salonniers leur attachent chacun une descendance digne de leur enseignement : Hippolyte Flandrin, Amaury-Duval, Alexandre Cabanel, Théodore Chassériau, Jean-Léon Gérôme, Ernest Meissonier, etc. Seul Courbet, avec son Pavillon du Réalisme, est souvent exclu des commentaires ou assimilé à la décadence de l'art⁹³⁹.

Notre étude de la réception critique des néo-grecs à l'Exposition universelle de 1855 n'est évidemment pas exhaustive ; la tâche, fastidieuse, ne se révélerait pas particulièrement pertinente, puisque tous les auteurs n'ont pas choisi de commenter les œuvres des néo-grecs, et que nombre de feuilletonistes se contentent de reprendre les jugements et les analyses des grandes plumes de la critique d'art. Nous avons donc resserré notre analyse sur les chefs de file de la critique : Théophile Gautier, Etienne Delécluze, Maxime Du Camp, Claude Vignon,

⁹³⁸ Pour tous ces ouvrages, se reporter à la bibliographie de l'Exposition universelle de 1855 et aux recueils de textes critiques.

⁹³⁹ Lobstein, D., *Op. cit.*, 2002, p.19.

Gustave Planche, Charles Perrier, Alphonse de Calonne et Paul Mantz, accompagnés de quelques salonniers dont les commentaires nous ont paru pertinents pour l'analyse des œuvres néo-grecques, Pierre Pétroz, Auguste de Belloy, Claudius Lavergne, Ernest Gebäuer et Augustin Du Pays.

Sur les vingt-neuf comptes rendus et publications satiriques consultés, vingt-et-un abordent un ou plusieurs artistes du groupe, mais bien souvent Gérôme, qui n'expose aucun tableau néo-grec, est commenté à part des autres artistes de l'école, réduite à quelques noms : Hamon, Picou et Jobbé-Duval.

- ***Le Siècle d'Auguste de Gérôme, un tournant dans la carrière de l'artiste***

À l'inverse de ses camarades néo-grecs, Gérôme choisit de ne pas proposer une "rétrospective" de ses œuvres néo-grecques, en dépit de la renommée qu'elles lui ont permis d'acquérir. A la fin de l'année 1852, l'Etat, par l'entremise du ministère de l'Education publique et du Comte de Nieuwerkerke, directeur des Beaux-arts, lui avait commandé, comme à quelques-uns de ses condisciples, une œuvre historique sur le sujet de son choix, pour la somme de vingt mille francs. Il s'arrêta sur un passage de Bossuet illustrant l'établissement de la *Pax Romana* sous le règne d'Auguste. Le sujet ne pouvait que trouver un écho favorable auprès du gouvernement de Napoléon III, empereur ami des peuples, au moment où la France accueillait la seconde Exposition universelle.

En concentrant son exposition sur sa dernière grande commande, *Le Siècle d'Auguste* (fig.61) – complété par deux tableautins d'un pittoresque italianisant et la présentation de la frise réalisée pour le vase commémoratif de l'Exposition universelle de Londres⁹⁴⁰ – Gérôme se désolidarise du cénacle néo-grec et abandonne sciemment son rôle de chef d'école pour briguer le statut de peintre d'histoire, statut que la critique lui a jusqu'à présent refusé – ses productions néo-grecques étant classées dans le genre de la fantaisie. Cette initiative est diversement appréciée par les commentateurs. Si, dans leur majorité, les salonniers saluent l'audace du jeune artiste et rendent hommage à cette réelle prise de risque, la plupart regrettent pourtant ses anciennes productions et la pureté stylistique du *Combat de coqs*, qui demeure le diapason de l'esthétique néo-grecque. Bien qu'éreintées par nombre de salonniers, les productions néo-grecques de Gérôme apparaissent rétrospectivement – et à la lumière de sa nouvelle tentative artistique – bien plus innovantes et intéressantes que son essai de peinture philosophique.

Les soutiens habituels de l'artiste – Théophile Gautier, Claude Vignon et Edmond About – félicitent le jeune artiste pour le courage qu'il a montré à réaliser une si vaste et ambitieuse composition, mais ils sont loin d'être convaincus du résultat et se montrent même quelque peu dubitatifs sur l'avenir de Gérôme en tant que peintre d'histoire, au sens académique du

⁹⁴⁰ Dit aussi *Les quatre parties du monde présentant leurs productions à la première exposition internationale de Londres en 1851*, HsT, 1852, 55 x 310 cm. Paris, musée d'Orsay. Commande à l'artiste de l'Etat pour la Manufacture de Sèvres.

Se reporter à la Notice cat.27 dans Notices cat. 14 et 15 par Laurence des Cars, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, *op.cit.*, p.64-65.

Voir également Quéquet, S., « Le milieu néo-grec parisien dans les années 1850-1860 », *Regarder Gérôme*, actes du colloque, Paris, Musée d'Orsay, 2010 (communication inédite).

terme. About regrette ouvertement Gérôme peintre de genre et promoteur du style néo-grec :

« M. Gérôme fut grec du premier coup, parce qu'il fut simple. Mais il est bien difficile de rester simple, et l'on ne trouve guère de naïvetés dorées au feu. [...]

Le succès a jeté M. Gérôme loin de la route que lui-même avait tracée, et que ses amis parcouraient derrière lui. Il a accepté la commande d'un énorme tableau d'histoire. Adieu les éphèbes accroupis sur leurs talons et les jeunes filles drapées dans leur *peplus* ! L'empereur Auguste siège pompeusement sur son trône; l'allégorie entasse devant lui les prétendants égorgés, les barbares vaincus et les dépouilles du monde. Les artistes, les orateurs, les poètes, les soldats de Rome forment une couronne vivante autour du prince et tandis que la société païenne, ivre de gloire et de puissance, se complaît dans le spectacle de sa grandeur, un enfant mal peint vient au monde pour la renverser.

Jamais le talent d'un peintre n'a trouvé plus illustre matière ; mais nous sommes bien loin de cet admirable petit combat de coqs ! M. Gérôme a groupé son sujet avec talent, rempli les vides de la toile avec esprit, et dessiné des figures avec une précision qui serait plus que suffisante dans un tableau de genre. Mais son *Siècle d'Auguste* a trente-trois pieds de long, et le public, qui a une vive sympathie pour l'artiste, lui dit, sans autre critique et sans autre reproche : « Faites-nous donc de ces petits tableaux que vous peignez si bien ! »

Qu'a fait M. Gérôme? Il avait envoyé, avec cette toile immense, deux excellentes petites études un *Gardeur de troupeaux* et un *Pifferaro*. Il s'est remis courageusement au travail; il a achevé, verni et exposé un tableau de genre qui est peut-être son chef-d'œuvre : *le Concert de soldats*. Voilà comme il faut répondre à la critique. M. Gérôme a prouvé à la fois la justesse de son esprit et la variété de son talent il est revenu à la peinture de genre sans revenir à l'antiquité grecque. [...]

Que M. Gérôme dessine finement ! chaque pli de ces tuniques pourrait être signé par M. Meissonnier. M. Gérôme ira loin, bien loin dans la peinture de genre ; mais chaque pas qu'il fait en avant l'éloigne de son point de départ, de la naïveté grecque [...].⁹⁴¹ »

About, en dépit de son admiration pour Gérôme, le classe irrémédiablement dans la peinture de genre, condamnant implicitement son essai de grande machine historico-philosophique. Le talent de Gérôme s'accommode à l'évidence assez mal des exigences spécifiques de la grande peinture d'histoire. Les propos d'About, plutôt durs ("pompeusement", entasser, complaire, "

⁹⁴¹ About, E., *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-arts (peinture et sculpture)*, Paris, L.Hachette, 1855, p.153-161.

enfant mal peint”), révèlent les maladresses de la composition de Gérôme qui a illustré trop textuellement le passage de Bossuet sans réussir à y insuffler une puissance allégorique suffisante pour convaincre le spectateur de la noblesse de son propos. L’artiste semble bien plus intéressé par la peinture des différents types ethnographiques rassemblés dans l’œuvre – talent particulier salué par les critiques pour sa frise du vase commémoratif de l’exposition de Londres – que par l’incarnation d’une allégorie historique complexe. Pour le critique, il n’a fait que « remplir les vides de la toile ». Au contraire, About encense les trois tableaux de genre envoyés par l’artiste à l’exposition qui prouvent sa capacité à renouveler son inspiration au sein du genre, hors de la manière néo-grecque qu’il a inventé. Il exhorte Gérôme à limiter son grand talent à des petites œuvres, plutôt que de le diluer sur des formats inadaptés.

Pourtant, même si *Le Concert de soldats* lui semble le chef-d’œuvre de Gérôme – de l’exposition ou de sa carrière ? Les propos du critique ne sont pas exempts d’une certaine ambiguïté – About émet une véritable réserve sur l’évolution stylistique de l’artiste qui semble prendre le même chemin qu’Ernest Meissonier et sa méticulosité de miniaturiste flamand. Il ironise sur la précision outrée des détails des œuvres de Meissonier et donc de Gérôme, et met en garde ce dernier sur une propension toujours plus grande à assécher son trait. Finalement, Edmond About, comme nombre de ses confrères, regrette la naïveté, la simplicité et la fraîcheur de son *Combat de coqs* qui apparaît rétrospectivement comme le chef-d’œuvre de l’artiste.

Claude Vignon éprouve le même embarras à discuter la grande machine de Gérôme. La complexité de cette œuvre foisonnante de figures décourage la description et la critique se contente de reproduire la notice du livret :

« M. Gérôme, qui représente la science austère de l’école [néo-grecque], expose une immense toile intitulée : *Siècle d’Auguste ; Naissance de N.S. Jésus-Christ* ; nous n’en pouvons mieux développer le sujet qu’en reproduisant la page de l’Histoire universelle mise au Livret comme notice : [...]

C’est cette gigantesque épopée que M. Gérôme a entrepris de peindre, et il est arrivé à produire une des compositions les plus savamment archaïques qui existent. Seulement, à force d’être savant et consciencieux comme dessinateur, M. Gérôme a oublié d’être un peintre, et sa couleur repousse ; son tableau est le rêve ébauché d’un poète, et non le nerveux récit d’un historien. Le même artiste envoie deux petits tableaux excellents : un *Pifferaro* et un *Gardeur de troupeaux*.⁹⁴² »

Vignon regrette la sécheresse de l’œuvre qui n’est ni assez savante pour rivaliser avec un récit historique, ni assez picturale pour être considéré comme un beau morceau de peinture.

⁹⁴² Vignon, C., *Op.cit.*, 1855, p. 237-239.

Gérôme a manqué son objectif : pour Vignon, comme pour About, les moyens mis en œuvre par l'artiste pour concevoir et réaliser son grand tableau ne sont pas ceux de la peinture d'histoire, mais ceux du genre, de la fantaisie dans lesquels l'artiste excelle. Si About encourage pleinement Gérôme à se détourner définitivement de ces tentatives infructueuses de peinture philosophique, on sent poindre chez Vignon un certain regret, une déception envers les qualités d'un artiste qu'elle estime. Ainsi, elle signale l'excellence des deux tableautins envoyés par l'artiste en complément de sa grande machine, mais ne s'y attarde pas : ce sont certes de belles peintures de genre, mais Gérôme y abandonne l'inspiration antique, et se détourne de toute recherche du beau idéal, laissant les néo-grecs privés de leur chef.

Théophile Gautier, le principal soutien de Gérôme, considère l'œuvre comme un des beaux morceaux de l'exposition, et salue la témérité du jeune artiste qui a refusé d'exposer ses succès des Salons précédents pour prendre le risque de ne présenter que des œuvres inédites, reflétant les nouvelles orientations qu'il souhaite désormais explorer :

« La plupart des maîtres, à cette grande Exposition, n'ont guère fait que remettre sous les yeux qui ne les ont pas oubliées les toiles les plus parfaites de l'œuvre glorieuse. [...] Gérôme, qui est jeune, n'a pas cru par une modestie honorable, devoir emprunter à son passé tout récent des productions déjà magistrales et qu'on eût revues avec plaisir : le *Combat de coqs*, *l'Intérieur grec*, *Bacchus et l'Amour*, le *Temple de Paestum*, *l'Idylle*, etc. [...] Comme bien d'autres, il eût pu se contenter d'un succès certain en restant dans les limites de son talent pur, fin et gracieux ; mais, saisi d'une ambition plus haute, il a risqué une composition immense sur une toile gigantesque. [...] Son *Siècle d'Auguste* est un vaillant effort auquel nous aurions désiré plus d'imitateurs ; ces belles audaces sont maintenant trop rares, et nous trouvons la jeunesse bien prudente : on doit à M. Gérôme cet éloge, qu'il cherche de toute sa puissance la beauté, la noblesse, le style, toutes les qualités de l'art sérieux, et qu'il les atteint souvent. Il a fait un vrai tableau d'histoire dans le sens élevé où l'on entendait jadis ce mot, et mérité la première place parmi la génération nouvelle.⁹⁴³ »

En se confrontant aux grands artistes du passé et aux difficultés de la peinture d'histoire monumentale, Gérôme accomplit une sorte de rite de passage, l'autorisant enfin à revêtir les habits d'un artiste confirmé, capable de venir à bout des exigences d'une telle commande. Il prend la tête de la nouvelle génération, de la relève des maîtres de l'époque romantique, certes acclamés par l'Exposition universelle mais qui appartiennent

⁹⁴³ Gautier, T., *Op. cit.*, 1856, t.1, p. 217-218.

au passé.

Pourtant, Gautier est conscient du caractère quelque peu passéiste d'un tel travail, qui ne correspond guère aux problématiques du nouveau statut de l'artiste et du marché de l'art qui se met en place à partir des années 1840⁹⁴⁴, et encore moins aux goûts du public qui regarde avec toujours plus d'indifférence ces grandes machines d'un autre temps :

« il n'aura pas, nous le craignons, beaucoup d'imitateurs dans sa tentative robuste et hardie. Le *Siècle d'Auguste* restera un des beaux morceaux de l'Exposition de 1855. Ce n'est pas une gloire médiocre pour un jeune artiste de venir immédiatement après les maîtres, soutenus par tout leur passé ; et chaque année, nous l'espérons, s'il persiste dans cette voie austère, l'intervalle qui le sépare encore d'eux diminuera.⁹⁴⁵ »

Toutefois, la description de Gautier ne détaille guère ni les mérites allégoriques et stylistiques, ni les concepts philosophiques et historiques de l'œuvre, et s'attarde davantage sur les protagonistes historiques et l'examen des différents types ethniques. En dépit de son enthousiasme pour l'entreprise périlleuse de Gérôme, le critique s'intéresse peu à la partie allégorique du tableau, et il félicite en premier lieu l'artiste pour son excellence dans le domaine ethnographique, pourtant très éloignée des ambitions de la peinture d'histoire antique :

« M. Gérôme excelle, comme il l'a prouvé par sa frise pour le vase commémoratif de l'Exposition, dans les peintures ethnographiques ; nul ne saisit mieux que lui le caractère distinctif d'une race et ne le rend d'un trait plus sûr. Ici, il avait à représenter des nations pour la plupart disparues sans laisser de traces, ou ne vivant plus que sur quelques médailles ou fragments de sculptures ; – quand la science archaïque lui a fait défaut il a eu recours à son ingénieuse fantaisie, et il a inventé des barbares Rhètes, Pannoniens, Parthes, Indous, Germains, de la sauvagerie la plus vraisemblable. Cette partie du tableau renferme les plus curieux détails d'armes, de bijoux, d'ajustements, de coiffures, de physionomies ; rien n'est banal ni fait au hasard ; tout est pensé et cherché.⁹⁴⁶ »

Les qualités de peintre de Gérôme ne sont finalement pas, pour Gautier, dans son habileté à

⁹⁴⁴ Sur ce sujet, se reporter à :

White, H. et C., *La Carrière des peintres au XIX^e siècle, du système académique au marché des Impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 ;

Heinich, N., *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

⁹⁴⁵ Gautier, T., *Ibid.*, p. 228-229.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p.225.

donner corps à un contenu moral mais dans son ingéniosité et son esprit d'invention. On retrouve ce qui avait fasciné Gautier dans les œuvres néo-grecques de l'artiste : la recherche du vrai dans l'évocation historique et archéologique de la vie quotidienne des anciens Grecs. Son travail ethnographique n'est finalement pas autre chose qu'une reconstitution des types ethniques en fonction des préjugés du public occidental, mais il y mêle quantité de détails dans les physionomies et les costumes qui confèrent à sa vision un caractère rafraichissant et inédit. La nature savante, presque "scientifique" du tableau, n'est pas dans la complexité de l'allégorie évoquée mais dans la reconstitution de peuples lointains et oubliés, seulement connus des historiens et des antiquaires ; l'énumération par Gautier des noms de ces barbares venus envahir l'empire romain provoquant dans l'esprit du spectateur/ lecteur le même enchantement exotique que l'évocation des peuples conquis par les colonisateurs européens.

A la suite de la critique du *Siècle d'Auguste*, la longue description du *Concert de soldats*, véritable évocation pittoresque de la vie d'un camp militaire russe, mettant en scène les préjugés communs sur ce peuple – ivrognerie, vigueur de leur folklore, barbarie du costume, etc. – montre bien que Gérôme est avant tout un habile metteur en scène d'histoires ou d'historiettes. Que ce soit dans sa peinture d'histoire, ses œuvres de genre à l'antique ou ses scènes pittoresques – italianisantes ou orientalistes – il donne vie à des instants ou à des événements qui, au-delà de la narration, évoquent le monde, le temps, la civilisation dans lesquels ils ont lieu. Cette évocation passe par les recherches archéologiques et ethnographiques de l'artiste qui sait placer dans ses compositions des éléments du décor ou des costumes signifiants pour le spectateur, d'où l'importance du décorum dans sa peinture. L'exhortation de Gautier à la recherche de la nouveauté, à l'ingéniosité va mener l'artiste sur la voie d'un renouvellement de l'inspiration antique dans le genre historique, mais également le conforter dans son envie d'un nouvel orientalisme teinté de réalisme ethnographique⁹⁴⁷. En revanche, en dépit de tous les encouragements et l'énumération des qualités historiques et allégoriques du *Siècle d'Auguste* par Gautier qui ne critique jamais ouvertement une initiative de son protégé, Gérôme n'ira pas au-delà de cette expérience dans le champ de la grande peinture d'histoire. Les compliments sont trop tièdes pour un tel investissement.

Auguste de Belloy, autre défenseur du peintre, ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que Gérôme a mal compris son sujet en mettant au premier plan les protagonistes secondaires des nations soumises – selon lui simples éléments du décorum – au détriment de l'évocation allégorique de Rome et de l'émergence du Christianisme. Il a manqué son objectif en réalisant

⁹⁴⁷ Kearns, J., « Quelle histoire? Gautier devant l'œuvre de Gérôme au Salon de 1859 », *Le champ littéraire 1860-1900. Etudes offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1996, p. 71-80.

Drost, W., Hennings, U., « Le concept de régénération de la peinture contemporaine par la littérature, l'archéologie et l'ethnographie », dans Gautier, T., *Exposition de 1859*, texte établi d'après les feuillets du *Moniteur Universel*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p.484-486.

une composition allégorique avec les moyens de la peinture de genre, qu'il maîtrise parfaitement – ses autres envois prouvant ses indéniables qualités artistiques :

« Le *Siècle d'Auguste*, pris comme sujet d'un tableau, offrait à la composition une vaste carrière, trop vaste même pour être bien fournie. Ce sujet, M. Gérôme l'a pris, selon nous, au rebours, et cela est d'autant plus fâcheux qu'on ne saurait refuser à l'auteur un talent d'exécution viril, souple, exercé, déjà suffisant à la tâche, si énorme qu'elle paraisse. [...] le siècle d'Auguste, c'est proprement, dans l'imagination des hommes, la période d'apogée de la civilisation antique [...]. Telle est l'idée que M. Gérôme eût dû mettre en saillie. Que nous font aujourd'hui, pour qu'il encombre sa toile et leur donne le premier rang, ces Cantabres, ces Asturiens domptés, ces Rhètes ou Grisons [...]. Qu'on approuve ou non ma critique sur la façon dont le peintre a compris son sujet, toujours est-il que l'ouvrage a peu de succès malgré le mérite d'une exécution vraiment remarquable ; il est donc permis d'attribuer cette non réussite à un défaut de séductions du pittoresque ; ces types impersonnels, ces nations soumises lui présentaient des ressources qui l'ont tenté ; il a oublié le peu d'intérêt qu'ils offraient au public, et il a donné à l'accessoire l'importance due au principal. Eût-il mieux réussi en faisant le contraire ? Je me l'imagine sans oser l'affirmer. Rien de plus dangereux que ces sujets trop généraux composés d'épisodes dont le lien est tout abstrait, et où le peintre se sent écrasé sous l'abondance de la matière. Personne aujourd'hui, je le crois, ne se serait mieux tiré que M. Gérôme d'une entreprise si colossale et qui a dû lui être imposée. Livré à ses propres inspirations, il réussira mieux une autre fois avec moins d'efforts peut être ; je veux pour gage que son *Gardeur de troupeaux* et son *Pifferaro*, qui prouvent moins et plaisent davantage.⁹⁴⁸ »

Comme pour son maître Delaroche, la gloire de Gérôme n'est pas dans la grande peinture d'histoire, mais dans l'éclectisme de sa peinture de genre.

Les détracteurs des néo-grecs – en particulier les critiques inquiets de l'évolution de Gérôme après des sandales comme celui de *l'Intérieur grec* au Salon de 1850-1851⁹⁴⁹ – sont plutôt soulagés de voir l'artiste, dont ils ne mésestimaient pas le talent, se détourner des sujets de fantaisie du genre néo-grec pour se consacrer à une véritable carrière de peintre d'histoire. Lavergne, critique du très catholique journal *L'Univers*, invite l'artiste à endurer les critiques sur son œuvre pour rester dans le droit chemin d'une peinture digne, loin de la grivoiserie

⁹⁴⁸ Belloy, A. de, « Beaux-arts. Exposition Universelle », *L'Assemblée Nationale*, 1855, 7 septembre, 8^e article, n°250.

⁹⁴⁹ Cf. partie infra *Jean-Léon Gérôme, l'Antiquité dévoyée ?*

dans laquelle sont tombée ses anciens camarades :

« Est-ce à dire que le tableau de M. Gérôme [Le *Siècle d'Auguste*] soit au-dessous de son talent ? Nous ne le pensons pas, et nous l'estimons infiniment plus que les puérités en vogue de M. Hamon, et que cette alliance bâtarde entre la gravité antique et la coquetterie du temps de Louis XV, qui semblait être le genre adopté par M. Gérôme lui-même, par ses élèves et ses amis, et dont toute la finesse consiste à nous montrer Colin et Colinette en chlamyde et Cupidon en bavette. Tout en constatant qu'il est plus facile de réussir à flatter les mauvaises passions qu'à éveiller et à satisfaire les nobles sentiments, notre pensée est de persuader M. Gérôme qu'il doit faire plus de cas des critiques d'aujourd'hui que des éloges d'autrefois.⁹⁵⁰ »

Nous reviendrons ultérieurement sur l'évolution stylistique de l'école néo-grecque à partir des années 1855-1860, dont une partie de la production tend à se rapprocher de la vogue de "néo-XVIIIe siècle"⁹⁵¹ par des sujets gracieux et galants, au ton mièvre et aux couleurs pastel, évolution que fustige la plupart des salonniers qui y voient le signe d'un abêtissement des artistes, soumis aux goûts vulgaires du public.

Critique indulgent mais souvent déçu de voir les néo-grecs fourvoyer leurs belles qualités artistiques dans des productions douteuses, Maxime Du Camp excuse les manques de l'œuvre et les errements stylistiques de l'artiste car cette première tentative de grande peinture d'histoire laisse augurer un véritable changement thématique dans l'œuvre de Gérôme qui s'attèle enfin à des sujets dignes de son rang dans la nouvelle génération :

« Le motif choisi par M. Gérôme était donc le *Siècle d'Auguste*. Il faut savoir un grand gré au jeune artiste qui avait déjà solidement établi une sérieuse réputation en peignant le *Combat de coqs*, la *Maison grecque*, les *Temples de Paestum*, et vingt autres tableaux forts recommandables, d'avoir quitté ces petits sujets pour aborder courageusement la grande peinture d'histoire et philosophique. Si cette vaste toile, exposée cette année, n'a pas toutes les qualités de facture qu'on aurait pu désirer, s'il règne une certaine confusion dans les détails de sa composition, si la couleur semble parfois indécise et comme brumeuse, il n'en faut pas moins reconnaître l'effort imposant qui a été accompli et applaudir à toutes les hautes promesses qu'il contient. M. Gérôme est fort jeune, son talent grandira, se fortifiera, surtout s'il

⁹⁵⁰ Lavergne, C., *Exposition universelle de 1855 : Beaux-arts*, Paris, Bailly, 1855, p.79.

⁹⁵¹ Sur ce sujet, se reporter aux travaux de Régine Bigorne : *Mémoires du XVIII^e siècle*, cat. expo., Bordeaux, musée Goupil, 1998 ; *L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIX^e siècle ; le Néo-XVIII^e siècle et la maison Goupil*, thèse de doctorat de troisième cycle sd Saboya, M.-P., Université de Bordeaux, 2000.

continue à s'appuyer sur des sujets graves et raisonnés. Quand il sera arrivé à toute l'habileté matérielle qu'on peut attendre d'un artiste, quand il sera absolument maître de son instrument, il pourra, se livrant à la générosité de ses pensées, prendre dans l'histoire et nous offrir les grands enseignements dont nous avons besoin. Par ce *Siècle d'Auguste*, il nous prouve déjà aujourd'hui qu'il sait comprendre parfaitement, c'est le point le plus essentiel ; la puissance d'interprétation ne lui manquera pas, nous en sommes certain ; et nous aurons alors un vrai et solide peintre d'histoire ; et nous pouvons ajouter, comme tous les prospectus, « que le besoin s'en fait généralement sentir. » Sans nous arrêter puérilement à critiquer certains détails dont M. Gérôme a dû déjà reconnaître, comme nous, l'insuffisance, nous analyserons cette large composition qui, nous le répétons, mérite tous nos éloges, moins peut-être par ce qu'elle est que par ce qu'elle promet.⁹⁵² »

Du Camp décrit l'œuvre avec maints détails (cinq pages complètes de description), mais laisse de côté l'analyse stylistique de l'œuvre qu'il conçoit très clairement comme la promesse d'un renouveau, davantage qu'une réalisation recommandable pour ses qualités artistiques intrinsèques. La plupart des commentateurs, qu'ils se félicitent ou se morfondent du tournant pris par Gérôme, s'accordent tous sur le caractère expérimental de la tentative et tiennent finalement peu rigueur à l'artiste des faiblesses de sa facture qui ne pourra que se fortifier par l'habitude du travail sur grands formats, à l'exception de Delécluze qui désapprouve la fadeur de l'exécution :

« L'artiste a déployé beaucoup d'intelligence, d'érudition et de talent même en resserrant tant de faits dans cette synthèse. Mais, comme nous l'avons dit tant de fois, l'idée en peinture est toujours subordonnée à la précision et au talent avec lesquels elle est rendue : et nous avons le regret de dire que le pinceau de M. Gérôme, ordinairement si ferme, est devenu mou et indécis en traçant le *Siècle d'Auguste*.⁹⁵³ »

Leurs critiques portent davantage, et avec bien plus de virulence, sur la composition de l'œuvre et les idées qui sous-tendent sa réalisation. Pierre Pétroz, Ernest Gebaüer, Augustin Du Pays, ou encore Alphonse de Calonne, sous couvert d'encouragements à continuer dans la voie ardue de la grande peinture d'histoire, condamnent sa conception de la peinture historique. Pierre Pétroz se félicite ainsi de voir Gérôme revenir dans le droit chemin de la peinture

⁹⁵² Du Camp, M., *Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p.177-180.

⁹⁵³ Delécluze, E., *Les Beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856, p. 254-255.

sérieuse et abandonner les mièvreries du genre néo-grec pour reprendre le flambeau de son maître Delaroche :

« [...] M. Gérôme, dont les tendances archaïques étaient évidentes dans son tableau de début des *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, plus encore dans un *Intérieur antique*, mais qui semble s'être singulièrement amendé dans le *Siècle d'Auguste* et se rapprocher de plus en plus de la manière éclectique de son maître, M. Paul Delaroche.⁹⁵⁴ »

Mais son appréciation de l'œuvre reste très mitigée. Il refuse à Gérôme la moindre qualité d'invention et de composition ; seul le choix du sujet lui semble acceptable car véritablement historique, mais pas nécessairement judicieux au regard de sa complexité. L'ambition de l'artiste a pour lui très clairement dépassée ses maigres capacités, rendues plus difficiles encore à mobiliser par la faiblesse intellectuelle et artistique de ses œuvres précédentes :

« Le sujet, dont le choix pourrait à la rigueur être discuté, et au point de vue moral et au point de vue pittoresque, est immense. [...] M. Gérôme en a fait une espèce d'allégorie. Il était, en effet, difficile d'en faire autre chose. Ses études antérieures ne pouvant ici lui être d'une grande ressource, il n'a pas osé se fier à ses propres forces ; il s'est inspiré de l'*Apothéose d'Homère*, mais quoique la disposition des lignes générales ait une certaine analogie, quoique la toile soit presque double, quoique les personnages soient beaucoup plus nombreux, le *Siècle d'Auguste* reste bien loin de l'œuvre de M. Ingres quant à la grandeur du style et à la poésie de la conception.⁹⁵⁵ »

Etrangement, peu de critiques mettent en avant la parenté, pourtant évidente, du *Siècle d'Auguste* avec l'*Apothéose d'Homère* d'Ingres, à l'exception de Pétriz, Ernest Gebaüer⁹⁵⁶ et Du Pays, dans *L'Illustration*, – Du Pays évoquant également la partie centrale de l'Hémicycle des Beaux-arts de Delaroche comme source iconographique du groupe réuni

⁹⁵⁴ Pétriz, P., « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle. Hamon, Gérôme – L'Ecole anglaise », *La Presse*, 31 juillet 1855.

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

⁹⁵⁶ Gebaüer, E., *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie napoléonienne, 1855, p. 81-82 : « Le vaste tableau de M. Gérôme, *Le Siècle d'Auguste, Naissance de N.-S. Jésus-Christ*, ne nous paraît pas non plus appelé à jouir de la faveur publique. Cette immense allégorie n'a rien de saisissant. Elle a le tort de rappeler comme agencement le Plafond d'Homère, auquel elle est malheureusement loin de ressembler en entier. [...] Nous avons traité durement le *Siècle d'Auguste*. Nous le devons, quelque peine que nous éprouvions à dire des vérités maussades à un homme de talent et d'avenir comme M. Gérôme. »

autour d'Auguste⁹⁵⁷. Ces deux maîtres ont souvent été évoqués par les commentateurs pour tracer la lignée esthétique de Gérôme, mais dans le cas du *Siècle d'Auguste*, les références à ces deux œuvres du premier XIX^e siècle se font au détriment de l'œuvre de Gérôme, contraint de plagier les deux plus célèbres réalisations monumentales des dernières décennies pour composer son propre tableau historico-allégorique... et, pour Pétroz, échouant finalement à donner vie à son ambitieux sujet :

« [Les] deux parties distinctes, l'une empruntée, l'autre personnelle, ne sont pas tellement reliées ensemble, qu'il n'en résulte un certain désaccord pour la composition. Elles font l'effet d'un tableau ajouté à un autre tableau, et l'ordonnance presque identique des lignes principales dans chacune d'elles rend la chose encore plus sensible. Les groupes du premier plan répètent d'une façon officielle l'arrangement des figures placées au fond, et forment une succession de pyramides plus ou moins hautes, passablement monotones et fastidieuses. Les différents épisodes pris en eux-mêmes ne sont ni très intéressants, ni souvent très intelligibles. [...] Il ne fallait pas, pour une œuvre de cette importance, se contenter de suivre à la lettre la prose concise de Bossuet. M. Gérôme a eu beau multiplier les figures, les couvrir de costumes différents, montrer le luxe oriental à côté de la rudesse barbare, de la simplicité romaine, il n'a pas représenté des peuples asservis, adorant la force triomphante, il n'a pas indiqué la mission du fils de Dieu venant annoncer que les temps approchent, que l'heure de la délivrance vient de sonner. Ce qui manque au *Siècle d'Auguste*, *naissance de N.S. Jésus-Christ*, c'est la majesté, l'enthousiasme, la beauté des formes, le sentiment épique, l'intelligence pittoresque.⁹⁵⁸ »

Pétroz reprend les mêmes arguments sur l'art de Gérôme qu'About et Gautier ; mais ce qui était inventivité et nouveauté ethnographique chez les uns devient stérilité descriptive et manque de grandeur pour l'autre. Les qualités de peintre de genre de Gérôme qui font l'originalité de ses œuvres historiques et ethnographiques pour Gautier et About sont jugées par Pétroz beaucoup trop triviales pour délivrer le message allégorique d'un sujet historico-religieux si complexe. Au final, les défenseurs comme les détracteurs de Gérôme sont d'accord sur son statut de peintre de genre et ses qualités d'artiste chercheur de nouveautés pittoresques, de descriptions archéologiques et ethnographiques ; mais si les premiers y découvrent un sain remède à l'ennui des grandes machines historico-religieuses, les seconds y

⁹⁵⁷ Du Pays, A.-J., « Exposition universelle des Beaux-arts de 1855. Les Synthétiques », *L'illustration*, n°646, t. XXVI, 14 juillet 1855, p.27.

⁹⁵⁸ Pétroz, P., *Op. cit.*, 31 juillet 1855.

voient un danger pour l'avenir de la conception académique du Grand genre.

Au final, par l'exemple de leur chef Gérôme, Pétroz prononce un jugement sans appel sur les ambitions artistiques et la place de l'école néo-grecque dans l'école française :

« Cet essai de grande peinture semble prouver que l'école pompéiste, qui joue dans l'art un rôle à peu près identique à celui de l'école du *bon sens* dans la littérature, ne possède pas l'élément épique.⁹⁵⁹ »

La comparaison avec la mode théâtrale lancée par Ponsard et Augier, initiée par Champfleury dans sa satire de *l'école du calque*, va revenir avec plus d'insistance au cours des Salons suivants, accompagnant la lente désaffection des critiques pour le genre néo-grec qui, pour nombre d'entre eux, n'a guère tenu ses promesses de renouveau du classicisme tant espéré lors de la présentation du *Combat de coqs*

Après le semi-échec du *Siècle d'Auguste*, Gérôme se détourne définitivement des grandes machines historiques pour se concentrer exclusivement sur des tableaux de chevalet : à partir de 1857, sa production est dominée à la fois par un orientalisme ethnographique et par des scènes de genre historique – voire de genre anecdotique – de l'Antiquité à la période contemporaine. Ses œuvres se font de plus en plus éclectiques, dans leurs sujets – scènes de l'Antiquité, historiettes de la période modernes, reportage ethnographique sur l'Orient contemporain, portraits, peinture animalière – leurs styles – du réalisme ethnographique le plus précis de *La récréation au camp. Souvenir de Moldavie* à l'idéalisme lisse du corps de *Phryné devant l'Aéropage* (fig.50) – et leurs tons – du mélodrame contemporain de *La Sortie de bal masqué* à la plaisanterie potache des *Deux Augures* (fig.101), en passant par la mise en scène clinique du fait historique dramatique dans *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin*. Déjà perturbés par les contradictions internes des œuvres de Gérôme, oscillant continuellement entre genre et histoire, sérieux et frivolité, réalisme et idéalisme, faisant exploser les catégories traditionnelles, les critiques sont nombreux à jeter l'anathème sur l'artiste, accusé de manquer de principes, de ne pas chercher à élever son talent, de se complaire dans des modes financièrement rentables et finalement de contribuer à la décrépitude de l'école française. En 1868, l'année suivant son triomphe à l'Exposition universelle de 1867⁹⁶⁰ (Gérôme se vit décerner une médaille d'honneur), Georges Lafenestre éreinte l'artiste dans sa critique du Salon :

« M. Gérôme restera dans l'avenir un des types les plus singuliers de cette période transitoire et comme un exemple curieux des dangers que court un habile homme à

⁹⁵⁹ *Ibidem*.

⁹⁶⁰ Mainardi, P., *Op. cit.*, 1987, p. 162 et p.169-172.

poursuivre les succès populaires. Depuis 1855, il a dépensé chaque année une dose considérable d'esprit et de talent dans le but de rompre plus entièrement avec l'art élevé qu'il avait d'abord compris. Nul n'a plus faussé le goût public, car nul n'y a mis plus de persistance ingénieuse, de raffinements subtils, de science incontestable. Chaque année, ses procédés de vision sont devenus plus étroits, plus secs, plus froids, plus pointilleux ; chaque année, ses compositions laborieuses ont perdu ce qui restait encore à l'artiste de sa première manière, qui, sans être puissante et chaleureuse, avait du moins des qualités disparues de largeur, de franchise, de simplicité. Sa popularité, il est vrai, n'en a point souffert ; ce qui choque le goût des artistes, la froideur du coloris, la pauvreté des compositions, le soin excessif du détail, l'absence d'effet général, la mesquinerie de la facture, attirent au contraire la foule. Le maître de M. Gérôme, Paul Delaroche, avait déjà, non sans protestation, dans la première partie de sa vie, exploité ce goût français pour l'anecdote dans l'histoire et le détail vulgaire dans les choses ; mais il l'avait fait avec une sincérité et un respect des grandes figures historiques qui, à défaut d'une entière admiration, devait lui gagner de sérieuses sympathies. D'ailleurs, il passa ses derniers jours à comprendre qu'il s'était trompé ; seulement, le mal était fait, et ce mauvais germe de peinture anecdotique, archéologique, narquoise, piquante, qui vise bien plus aux qualités de la littérature qu'à celles de l'art, était jeté dans notre école, où il devait produire des fruits de plus en plus maigres, secs et glacés. Aujourd'hui, on doit le reconnaître, si on le compare à ses élèves, l'auteur sage et consciencieux de *l'Hémicycle*, des *Girondins*, du *Vendredi-Saint* prend des proportions inattendues.⁹⁶¹ »

En 1867, Lafenestre explique le succès de l'art de Gérôme, qu'il considère froid et sec, par la double influence néfaste de la photographie et des arts d'Extrême-Orient qui a envahi l'ensemble de l'école française :

« Peu à peu, chez beaucoup d'entre eux, on a vu s'atténuer le sentiment des colorations intermédiaires, qui réjouissaient l'œil délicat des peintres dans le passé ; le mouvement infini des ombres, la souplesse nuancée des carnations leur sont devenues choses indifférentes. Leurs compositions s'appauvrissent et se simplifient jusqu'à l'enfantillage, et, comme devant l'appareil photographique, les figures sans épaisseur s'y juxtaposent froidement, tristement, peu soucieuses de ressembler à des vivants et de se grouper, d'une manière intéressante, au milieu

⁹⁶¹ Lafenestre, G., « Le Salon de 1868 », *L'Art vivant. La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, Paris, G. Fischbacher, 1881, p. 30-31.

d'une mouvante et véritable lumière. L'étude, devenue commune, des mouvements antiques de l'Asie et des arts modernes du Japon, est venue se joindre à la photographie pour altérer notre vision dans le même sens.⁹⁶² »

L'association dans une même condamnation de l'influence esthétique de la photographie et de l'archaïsme oriental n'est guère nouvelle à cette date puisqu'Ingres était accusé, à la fois de vouloir revenir à l'enfance de l'art en adoptant les partis pris de composition de l'art chinois (et étrusque) et de faire de la *peinture daguerréotypique* par la trop grande attention portée aux détails et à l'absence de hiérarchie entre les figures et le décor. En 1867, Lafenestre critique l'influence des estampes japonaises sur l'art occidental qui devient prédominante pour la génération des impressionnistes, des post-impressionnistes et des Nabis ; mais ne touche pas vraiment l'art éclectique des célébrités du Salon comme Gérôme et Meissonier. En ce qui concerne la photographie, ce qui apparaissait comme un danger à éliminer au début des années 1840 – mais toutefois peu séduisant aux yeux du public – est, en 1867, devenu une des composantes essentielles de l'art le plus apprécié de la foule du Salon. Par son absence de couleurs, sa perspective déformée, sa bi-dimensionnalité et son attention aux plus infimes détails, la photographie a habitué le public aux représentations méticuleuses et aux épreuves monochromes. Lorsqu'il aborde la question de la photographie, Lafenestre ne s'intéresse sans doute que peu aux travaux de Gustave Le Gray et de ses condisciples, il vise vraisemblablement le développement exponentiel de l'art du portrait et les reproductions photographiques d'œuvres d'art à destination des classes moyennes et de la petite bourgeoisie. Or, plus une peinture est léchée et méticuleuse et toute centrée sur le sujet, meilleur est son rendu photographique et donc son succès auprès du grand public. Gérôme, qui, selon le mot de Zola demeuré célèbre, « évidemment [...] travaille pour la maison Goupil⁹⁶³ », devient alors le parangon de l'artiste que le public et l'esprit du temps ont fourvoyé par les succès faciles, alors que son *Siècle d'Auguste* avait prouvé ses qualités de peintre sérieux. Selon Lafenestre, Gérôme s'est acharné pour gagner le cœur des foules à faire une peinture toujours plus futile, emplissant ses toiles de bric-à-brac et de costumes dont la reproduction maniaque ne sert qu'à faire oublier la vacuité du propos.

Le critique fait remonter cette funeste mode à Delaroche et à son invention d'un nouveau genre historique, préoccupé par les drames humains ; une vision de l'Histoire davantage conçue comme une succession de destins mouvementés et de choix individuels que de grandes leçons abstraites. Pour Lafenestre, l'attention portée par le peintre romantique à l'environnement quotidien des protagonistes, pour soutenir la réalité de ses histoires, a fait

⁹⁶² *Ibidem.*

⁹⁶³ Zola, E., *Op. cit.*, 1991, p. 184.

germer dans l'esprit de ses suiveurs la maladie de la reconstitution historico-archéologique. Mais un tempérament artistique aussi froid que celui de Gérôme ne peut incarner les passions humaines ; son art réduit l'Histoire à une description positiviste de faits et de bibelots, il n'y a ni grandeur, ni morale, ni sentiment. Ses œuvres ne peuvent éveiller la conscience historique du spectateur, mais remplissent parfaitement le rôle d'image à mettre aux murs dévolu aux reproductions photomécaniques de la maison Goupil⁹⁶⁴.

Pourtant, la défiance montrée par la critique sur ses qualités de peintre d'histoire, lors de la présentation du *Siècle d'Auguste* et a contrario le succès imprévu, lors de cette même exposition, de son tableautin *La récréation au camp. Souvenir de Moldavie*, ont largement contribué à détourner Gérôme des grandes commandes de l'Etat et du grand genre de manière générale. Pour Maxime Du Camp, qui feint d'ignorer le rôle de la critique dans cette volte-face, l'attitude des pouvoirs publics est responsable de l'évolution artistique de Gérôme puisque l'Etat n'a pas su l'encourager dans cette voie difficile en lui commandant des grandes compositions :

« M. Gérôme aussi eût pu facilement devenir un chef d'école. Il avait de la jeunesse, de l'ardeur, une extrême rapidité d'exécution, quelque chose de net et de précis dans ses compositions qui ne laissait place à aucune ambiguïté ; il avait étudié et connaissait bien la nature ; il possédait un dessin correct, quoique parfois trop allongé, et son coloris, qui cependant avait une propension à devenir souvent trop sec, était très suffisant pour charmer les yeux. Depuis le *Combat de coqs* (1847), qui l'a fait connaître, M. Gérôme avait passé d'un sujet à l'autre avec une mobilité singulière ; on pouvait croire qu'il cherchait sa voie, et s'y tiendrait lorsqu'il l'aurait enfin trouvé. Devant son *Siècle d'Auguste* (1855), [...] tous ceux qui espéraient une direction crurent qu'on l'avait enfin trouvé, et les regards se portèrent avec attention sur M. Gérôme [...]. M. Gérôme venait de faire preuve d'une force très respectable [...] il venait de faire acte de grande peinture. Que fit-on pour lui ? Rien... on ne le força pas à devenir ce qu'il devait être, un maître. [...] Qu'est-il devenu ? De la haute peinture historique où il s'était élevé, il est retombé aux tableaux de genre, qui sollicitent et obtiennent les faciles succès. [...] Aux observations qu'on est en droit de lui adresser, M. Gérôme peut répondre : "J'ai peint le *Siècle d'Auguste* ; qu'a-t-on fait de mon tableau ? On en a décloué la toile et aujourd'hui elle est roulée dans un des greniers du Louvre." L'excuse n'est point à dédaigner, et nous ne pouvons sérieusement reprocher à M. Gérôme de la faire

⁹⁶⁴ Rénié, P.-L., *Une image sur le mur. Images et décoration intérieure au XIX^e siècle*, cat. expo. Musée Goupil, Bordeaux, 2005.

valoir [...].⁹⁶⁵ »

Sans commande officielle, la peinture d'histoire est une aberration financière ; et, en ce milieu du XIX^e siècle, elle ne sert guère plus à obtenir les faveurs des salonniers et du public. D'autant que, dans son acceptation académique, le grand genre convient peu au tempérament de Gérôme, peintre, conteur et voyageur. Son art montre qu'il ne s'intéresse guère à la valeur morale de l'histoire et que le Beau n'a pour lui aucune valeur éthique, ce qui choque les critiques conservateurs comme Léon Lagrange :

« M. Gérôme a en lui un terrible ennemi qui paralyse son tempérament d'artiste... cet ennemi, c'est son esprit, un esprit où n'a pris racine aucune idée sérieuse du beau, où flottent au gré du caprice toutes sortes de fantômes étrangers au but véritable de l'art, qui est l'expression de la beauté.⁹⁶⁶ »

Loin de satisfaire aux préceptes académiques, l'art de Gérôme entérine une certaine modernité de la peinture, moins préoccupée de mettre en images des principes moraux que de satisfaire une certaine curiosité pour les différentes civilisations. Cette conception relativiste de l'histoire est un héritage de l'enseignement et des conceptions esthétiques de Delaroche, même si Gérôme va plus loin en abandonnant la tension mélodramatique, voire sentimentaliste, propre à l'art romantique de son maître. Magistralement mises en scène, dans des décors travaillés jusque dans les moindres détails, les œuvres de Gérôme sont pourtant dénuées d'émotions ; la touche lissée de l'artiste est aussi clinique que sa curiosité pour l'histoire et les civilisations extra-occidentales. C'est sans doute dans ce sens d'un intérêt anti-passionnel quelque peu paradoxal pour ses sujets qu'il faut entendre la remarque de Maxime Du Camp sur le « scepticisme profond⁹⁶⁷ » de sa fantaisie. Pour les critiques, ce regard dépassionné sur l'objet de sa peinture est bien plus acceptable dans ses œuvres orientalistes et ethnographiques que pour traiter des sujets historiques sérieux. Disséquer les circonstances matérielles d'un épisode historique au lieu de magnifier l'héroïsme des protagonistes du drame ne pouvait, aux yeux des commentateurs, que contribuer à destituer l'Histoire de son rang pour la faire entrer dans les limites de l'image d'Épinal. Les personnages de Gérôme n'ont ni la noblesse des héros néo-classiques, ni les élans passionnés des acteurs des drames romantiques ; le caractère ordinaire des protagonistes des œuvres de Gérôme n'est pas compatible avec les exigences de grandeur de la peinture d'histoire. Charles Clément résume

⁹⁶⁵ Du Camp, M., « Le Salon de 1863 », *Revue des Deux-mondes*, 2^e période, t.45, 15 juin 1863, p. 889-890.

⁹⁶⁶ Lagrange, L., « Salon de 1861, II », *GBA*, t.X, 1^{er} juin 1861, p. 263.

⁹⁶⁷ Du Camp, M., *Op. cit.*, 1863, p. 890 :

« M. Gérôme peignit au gré de sa fantaisie, selon l'inspiration du moment, avec un scepticisme profond, ayant l'air de ne point se soucier du succès et l'obtenant néanmoins presque toujours [...]. »

bien les reproches faits à l'artiste au cours des années 1855-1860 :

« En s'éloignant de la source et en descendant, il a pris son niveau naturel. Ses qualités natives – un esprit d'observation des plus remarquables, une extrême habileté de la main, un sentiment pittoresque délicat, ont pris le dessus. Les facultés poétiques au contraire – l'imagination, la puissance de créer, de transformer, d'idéaliser – se sont de plus en plus amoindries. M. Gérôme était né peintre de genre et c'est sur ce terrain modeste qu'il a fait ses meilleurs ouvrages : *les Chanteurs russes, le Prisonnier*, et tous ces tableaux ethnographiques qui ont été si vivement et si légitimement appréciés. La forte éducation qu'il avait reçue ne lui a sans doute pas été inutile, il en a gardé cette entente de la composition, ce dessin très précis, très fin qu'il met dans ses plus humbles tableaux elle a été impuissante à le maintenir à la hauteur qu'il s'était d'abord efforcé d'atteindre. Ne nous en plaignons pas trop. Si petit que soit le verre, l'important est de boire dans son verre. Mais depuis quelques années, M. Gérôme a abandonné à plus d'une reprise ces sujets anecdotiques qui conviennent si bien à son talent, pour traiter des sujets sérieux dans les données les plus infimes de la peinture de genre, et c'est ici que nous l'arrêtons. [...] Les choses [*La Mort de César* et *Phryné devant l'Aéropage*] se sont peut-être passées comme M. Gérôme les dépeint. Il n'importe. La photographie n'est pas plus de l'art que la chronique n'est de l'histoire. Et c'est là, précisément le prix des motifs antiques présents par la poésie à toutes les mémoires, et qui, en traversant les âges, se sont dépouillés de ce qu'ils avaient d'accidentel et de relatif ; ils se prêtent à ces nobles interprétations de l'artiste qui, sans l'éloignement et l'incertitude des renseignements, deviendraient invraisemblables et choquantes. M. Gérôme a fait un pas de plus. Après avoir représenté des sujets sérieux par leur côté anecdotique (et cela avec plus d'esprit que de goût), l'habile peintre en arrive aujourd'hui à mettre l'histoire en charades et en rébus [dans son œuvre intitulée *Jérusalem*].⁹⁶⁸ »

Gérôme a failli car il est sorti des limites naturelles de son talent et de son tempérament. D'anecdotique, son œuvre devient pour les salonniers, au tournant des années 1860, parodique et irrespectueuse envers les épisodes de l'histoire antique et sacrée, derniers bastions de la grande peinture d'histoire académique. Les critiques refusent dans leur grande majorité le regard réaliste – presque inquisiteur – de Gérôme sur le passé, pourtant plus en accord avec l'esprit positiviste de l'époque et la médiocrité de l'éducation classique des nouveaux mécènes bourgeois et du public de classes moyennes du Salon, que le grand genre

⁹⁶⁸ Clément, C., « Exposition de 1868. 5^e article », *Le Journal des Débats*, 3 juin 1868, p.1.

du premier XIX^e siècle que les critiques conservateurs ne cessent de porter aux nues et de brandir comme un étendard contre la décadence inexorable de l'école française, s'arrogeant non seulement le rôle de défenseur du bon goût et de la moralité artistique, mais également celui de penseur-philosophe des destinées de l'art⁹⁶⁹.

En refusant à Gérôme le statut de peintre d'histoire, les critiques méconnaissent – ou feignent de connaître – la modernité de ses conceptions historiques et tentent ainsi de minimiser son impact sur l'imaginaire et la culture populaire de la deuxième moitié du XIX^e siècle, grâce au succès des reproductions photographiques de ses œuvres vendues par les éditions Goupil.

⁹⁶⁹ Mitchell, C., « What is to be done with the Saloniers ? », *Oxford Art Journal*, t.10, n°1, 1987, p. 106-107.

- ***Les néo-grecs, une école à la recherche d'une nouvelle dynamique***

Privés de leur chef Gérôme, les néo-grecs semblent condamnés à l'extinction rapide et c'est en tout cas le souhait exprimé dans les comptes rendus de l'Exposition Universelle de 1855 par quelques critiques peu enthousiastes de l'évolution stylistique du cénacle.

Etienne Delécluze qui s'inquiète du renouveau d'intérêt de ses contemporains pour les galanteries du siècle précédent⁹⁷⁰, condamne à la fois la passion archéologique des néo-grecs, leur goût excessif pour le décorum et le bibelot antique, mais encore davantage leur dangereux glissement vers la mignardise et le style rococo de Boucher :

« Dès que le romantisme fut arrêté dans sa course furieuse par M. Ingres, M. V. Schnetz et Léopold Robert, [...] surgirent donc deux groupes d'artistes, les uns, les *gothiques*, relevant de l'école allemande, fondée par Overbeck ; les autres, les *néo-grecs*, partant du point où L. David et M. Ingres avaient porté l'étude de l'antiquité, pour enchérir sur cet archaïsme et pousser l'observation des mœurs et du costume grecs jusqu'à la pédanterie. Ces deux branches étiolées de l'art n'ont porté que d'assez tristes fruits : d'abord des peintures et des sculptures dont les meilleurs ne s'élèvent pas au-dessus de bons pastiches, et, ce qui est bien plus fâcheux, cette fureur d'archéologie dont les artistes en tous genres ont encore plus ou moins atteints. [...]

En résumé, cette apparition des peintres néo-grecs n'a guère été qu'une fantaisie passagère, puisque M. Gérôme, qui avait ouvert cette voie, semble près de l'abandonner ; et que si M. Hamon n'y prend pas garde, ses jeunes Grecs pourront

⁹⁷⁰ Delécluze, E., *Ibid.*, 1856, p. 250-251 :

« Avant de passer aux néo-grecs, qu'il me soit permis d'introduire une espèce d'intermède bouffon qui fera juger de l'étrangeté, des variations et de la bizarrerie des goûts qui se succèdent et que l'on adopte même à la fois en France. Dans le même moment où l'on ne rêvait qu'à ressusciter le catholicisme du moyen âge, lorsqu'une bonne part de nos artistes ne se plaisaient qu'à peindre le christ et le vierge, et semblaient confits dans la dévotion, il y en eut d'autres plus que mondains qui, se modelant sur les pastorales grimacières et maniérées de Watteau, remirent le style de ses compositions à la mode ; en sorte qu'aux mêmes Expositions où l'on voyait des pastiches de Calvaires gothiques et des combats de coqs excités par des Grecs pur sang, figuraient des bergers et des bergères comme les concevaient Fontenelle ou Watteau, ce qui entraîna promptement les auteurs de ces pastiches à imiter Boucher et à multiplier ces petites compositions Pompadour et rococo, au point de faire croire à beaucoup d'artistes, aux gens du monde, aux couturières, aux amateurs, aux faiseurs de bijoux, que le goût qui régnait bien plus impérieusement que le roi, sous Louis XV est le plus élégant et le plus parfait que l'on puisse adopter [...] Or ce sont ces fautes intolérables de goût, produit des imaginations blasés et perverses, qui ont remis les mascarades de Watteau et de Boucher en honneur, auxquelles on doit la ridicule exagération des vêtements de femmes aujourd'hui. »

devenir aussi mignards que les bergers et les petits Amours de Boucher.⁹⁷¹ »

A l'exemple de leur chef Gérôme, Maxime Du Camp les exhorte à entreprendre enfin des sujets dignes de leur talent et a abandonné une esthétique compromise par des œuvres médiocres :

« PSEUDO-CLASSIQUES. Le chef de la petite école, j'allais dire de la petite classe, des Pompéistes, fut longtemps M. Gérôme ; nous avons vu, dans le chapitre précédent, par quel effort courageux il se sépare aujourd'hui de la jeune bande qu'il conduisait peut-être à des succès passagers, mais non pas, certes, à la victoire. [...]

Cette petite école [...] a fait son temps ; nul ne s'émeut aujourd'hui à ses essais demeurés infructueux ; nous croyons qu'elle fera bien de se transformer au plus vite ; elle ne manque, certes, ne de talent, ni d'intelligence, ni d'habileté ; mais pourquoi perd-t-elle à plaisir ses précieuses qualités ?⁹⁷² »

Les néo-grecs, promus "école" au Salon de 1850-1851, sont réduits à une simple « petite classe » dès 1855 par Du Camp qui minimise ainsi leur place et l'influence de leur esthétique sur la scène nationale. Tout comme Delécluze, Du Camp s'inquiète de la grâce mignarde de plus en plus présente dans les œuvres néo-grecques qui, si elle trouvait un écho favorable auprès du public, ferait retomber l'école française dans les ornières du siècle précédent :

« M. Hamon, et ceci n'est certes pas un reproche, est doué pour être un décorateur de boudoirs et de chambres nuptiales. Il excellerait à orner des panneaux, à peindre sous les corniches de jolies rondes d'amours nus et bouffis, à mettre sur des trumeaux coquets de belles nymphes transparentes comme des ombres et gracieuses comme des fées. Au siècle dernier, M. Hamon eût été la coqueluche des marquises et des chevaliers ; il eût peint toutes les petites maisons de la cour.⁹⁷³ »

Cette inflexion récurrente de la peinture de genre vers le joli est vécue de manière plus anxieuse par nombre de critiques à partir des années 1850. Après 1830 et les assauts coloristes des grands maîtres romantiques, l'arrivée au Salon de petits maîtres romantiques – Roqueplan, Marilhat, Wattier, Diaz, Tony Johannot... – souvent regroupés sous l'étiquette d'école *Deforges* ou d'école *Couture*⁹⁷⁴, avait été souvent bien accueillie par les

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 245 et p.253.

⁹⁷² Du Camp, M., *Op. cit.*, p.231-234.

⁹⁷³ *Ibidem.*

⁹⁷⁴ Davenport, N., « Armand Auguste Deforge, an Art Dealer in Nineteenth Century Paris and "la Peinture de Fantaisie", *GBA*, Paris, février 1983, p.81-88.

commentateurs, charmés d'y retrouver des compositions et une touche à *la Watteau*, parce qu'ils y voyaient une opposition bénéfique à l'émergence de la scène de genre réaliste. Si en 1847, Gautier affirmait que « le joli n'[était] plus dangereux »⁹⁷⁵, le succès grandissant dans les années 1850-1860 de ce type d'œuvres, galantes, superficielles et mignardes, portées par des artistes populaires comme Charles Chaplin, Compté-Calix, Auguste Toulmouche, et médiatisées par les éditions Goupil⁹⁷⁶, ne fait que rendre plus criant la déshérence de la peinture d'histoire par les artistes les plus en vus du Salon. Les néo-grecs ont été perçus à leurs débuts comme de possibles réformateurs du sujet antique par l'abandon d'une conception néoclassique de l'Antiquité – héroïque, morale, austère mais finalement moribonde – et la promotion d'une Antiquité, toujours idéale mais plus intime, joyeuse et hédoniste, plus en phase avec la culture bourgeoise des nouveaux mécènes. La rapide désaffection de Gérôme, qui a déjà commis aux yeux des critiques de graves parjures tels que *L'Intérieur grec*, et l'évolution de son second, Hamon, vers des sujets galants ne rassurent guère les commentateurs qui plaçaient quelques espoirs dans la nouvelle petite école. Quant à leurs détracteurs, leur évolution ne fait que confirmer la stérilité d'une démarche artistique qu'ils avaient toujours regardée d'un œil dubitatif.

Pourtant, en dépit de son scepticisme à l'égard de l'esthétique néo-grecque, Du Camp semble toutefois considérer l'inadaptation aux conditions matérialistes de leur époque de ces artistes aux œuvres d'un autre temps avec une certaine bonhomie :

« Mais aujourd'hui que les petites maisons sont des chambres fanées d'hôtel garni, qu'il n'y a plus de cour, que les marquises jouent à la Bourse et que tous les chevaliers sont dans l'industrie, M. Hamon en est réduit à faire comme tous ses confrères et à exposer ses tableaux.⁹⁷⁷ »

La grâce et la naïveté enfantine des œuvres d'Hamon vont à la fois discréditer son talent d'artiste en pleine possession de ses moyens – son art étant considéré comme trop “efféminé” pour mériter un discours sérieux de la part des commentateurs – tout en le protégeant des jugements trop vindicatifs. Les reproches sur le manque de renouvellement de sa peinture ne viendront qu'au tournant des années 1857-1860⁹⁷⁸.

⁹⁷⁵ Gautier, T., *Op. cit.*, 3 avril 1847.

⁹⁷⁶ Bigorne, R., *Op. cit.*, 2000.

⁹⁷⁷ *Ibidem*.

⁹⁷⁸ Les critiques commencent à se montrer virulents envers les œuvres d'Hamon à partir du Salon de 1857. Cf. partie infra *La peinture hiéroglyphique de Jean-Louis Hamon*.

Propulsé nouveau chef de file des néo-grecs⁹⁷⁹, il présente une rétrospective de ses œuvres qui suscite une vive sympathie de la part des commentateurs – en dépit d’une critique de plus en plus récurrente sur l’absence dramatique de solidité de sa peinture, toujours plus vaporeuse :

« Que M. Hamon prenne garde néanmoins, il paraît avoir une grande propension à rendre chaque jour sa peinture plus légère ; si cette propension s’exagérait encore, elle deviendrait un grave défaut ; il faut peindre avec de bonnes couleurs à l’huile, et non pas avec la fine poussière qu’on trouve sur l’aile des papillons.⁹⁸⁰ »

Les douces réprimandes de Du Camp sont symptomatiques du discours critique sur l’œuvre d’Hamon, artiste attachant mais prisonnier de sa quête poétique et fantaisiste.

About considère Hamon comme le seul artiste ayant su conserver intacte une saveur poétique enfantine, fraîche et simple, tandis que « les autres ouvrages de l’école néo-grecque sont, en dépit du costume, abominablement français⁹⁸¹ » :

« Aujourd’hui, c’est M. Hamon qui marche à la tête de l’école néo-grecque. Il serait plus juste de dire qu’il y est seul ; car nul ne partage avec lui ce précieux héritage de la grâce dans la naïveté. Ce n’est ni par la correction du dessin, ni par la sécheresse des lignes qu’il rappelle la peinture des anciens Grecs : son dessin est souvent lâché, ses figures manquent parfois de précision, son modelé est un peu confus. Mais ce qui fait de lui un peintre inimitable, c’est quelque chose de simple, de candide, de jeune, de frais, de moelleux, d’enfantin qui se retrouve dans tous ses ouvrages ; c’est surtout un goût d’art, une saveur poétique que j’essayerais vainement de définir, et qu’on essaierait en vain de copier.⁹⁸² »

Gustave Planche le considère comme « un des plus charmants esprits de notre temps⁹⁸³ » et Claude Vignon consacre ce « génie singulier » grand triomphateur du cénacle :

« Singulier génie, en effet, que celui de cet artiste – poète plus que pas un poète, spirituel et railleur comme le plus sceptique des fils de Voltaire. Depuis trois Salons, il a conquis une renommée qui en fait aujourd’hui un des premiers artistes français.⁹⁸⁴ »

⁹⁷⁹ *Ibidem* :

« La couronne si hardiment abdiquée par le peintre du *Combat de coqs* semble devoir appartenir maintenant à M. Hamon, son successeur légitime. »

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

⁹⁸¹ About, E., *Op. cit.*, p.155-157.

⁹⁸² *Ibidem*.

⁹⁸³ Planche, G., « Les Beaux-arts à l’Exposition Universelle », *Revue des Deux-Mondes*, 1855, p.1154.

⁹⁸⁴ Vignon, C., *Op. cit.*, 1855, p.230-231.

Même un critique comme Mantz, farouche adversaire des néo-grecs, trouve un charme mélancolique aux compositions du peintre breton qu'il qualifie volontiers de poète, à défaut d'être peintre :

« A cela près, M. Hamon, qui a d'ailleurs toutes les sympathies des poètes et des romanciers, est une nature très distinguée, très ingénieuse et très fine : il a toutes les qualités du monde ; il ne lui reste qu'à devenir peintre.⁹⁸⁵ »

De même, Pierre Pétroz, pourtant si hostile au *Siècle d'Auguste* de Gérôme, ne méprise pas l'art et la personnalité d'Hamon, qui, à la différence de l'auteur du *Combat de coqs*, ne cherche pas à jouer hors des sentiers battus de la fantaisie, se préservant ainsi de la vindicte des critiques soucieux de la bienséante hiérarchie des genres – et des talents :

« M. Hamon est, avant tout, un poète ; il indique l'idée d'un tableau, il ne la réalise pas toujours ; ses plus fervents admirateurs le reconnaissent eux-mêmes. Il n'est précisément ni dessinateur, ni coloriste ; son exécution est vaporeuse, insaisissable. Il laisse souvent la forme indécise, incomplète, presque incompréhensible ; il lui donne parfois une gracieuse élégance. Porté par tempérament vers les sujets naïfs, fantasques, mélancoliques, il sait éviter la dureté, la sécheresse qu'on reproche avec raison aux imitateurs du style pseudo-grec. Il s'en sépare du reste sur plusieurs autres points ; il est un véritable dissident dans cette petite église où l'austère doctrine de M. Ingres, déjà très amoindrie par M. Paul Delaroche, s'abâtardit encore. Toutes proportions gardées, bien entendu, M. Hamon est à M. Gérôme, ce que Prud'hon était à Jacques-Louis David.⁹⁸⁶ »

Pétroz brosse en quelques lignes les caractéristiques de l'art si particulier d'Hamon et ce qui le différencie des recherches esthétiques de Gérôme. Hamon n'a ni le goût du bibelot, ni le fantasme de recréer le quotidien des Anciens ; ses sujets sont poétiques, souvent incompréhensibles pour la critique. Là où Gérôme excelle dans un rendu méticuleux des décors et des costumes et enregistre le fait historique comme un enquêteur, Hamon se plait à esquisser les contours de ses personnages et à les parer de couleurs suaves. La plupart des œuvres d'Hamon sont anti-narratives et n'ont comme raison d'exister que le plaisir des yeux et la sensualité des beaux minois de ses figures féminines. Si le *Combat de coqs* ou l'*Idylle* de Gérôme s'apparentent à la démarche poétique d'Hamon, les deux artistes influents du groupe néo-grec ont très tôt pris des chemins divergents, et en 1855, les salonniers, à l'instar de Pétroz, ne perçoivent plus vraiment la cohérence de l'école.

⁹⁸⁵ Mantz, P., « Salon de 1855 », *Revue Française*, t.II, p.361.

⁹⁸⁶ Pétroz, P., *Op. cit.*, 31 juillet 1855.

L'Exposition universelle de 1855 constitue donc un tournant pour l'école des néo-grecs. Gérôme fait dorénavant cavalier seul, brigue un statut de peintre d'histoire et une véritable reconnaissance officielle par des commandes prestigieuses. Par ailleurs, son incursion réussie dans le domaine de la peinture ethnographique lui ouvre de nouveaux horizons pour capter l'intérêt du public par des sujets inédits.

Hamon se retrouve à la tête d'un groupe qui peine à conserver la cohésion et la fraîcheur d'inventivité des débuts. Claude Vignon analyse la scission au sein de l'école. Elle distingue « la science de la ligne » de la « poésie de la ligne ». Le premier groupe, à l'idéalisme un peu sec et adepte d'une certaine érudition, est mené par Gérôme, tandis que le second, tout entier tourné vers la fantaisie et la poésie, procède directement de Gleyre, et est mené par Hamon :

« M. Gleyre fut le premier maître de cette école, puis apparut M. Gérôme. Alors se formèrent deux tendances distinctes, dont chacune a pu compter de beaux triomphes. L'une de ces tendances, plus fidèle à la tradition d'Ingres, trouva son expression un peu froide, un peu sèche, dans *le Combat de coqs* de Gérôme, et dans ses autres œuvres ; exceptons *Bacchus et l'Amour ivres*, un bijou. L'autre s'est manifestée surtout dans les tableaux de Gleyre et d'Hamon. Il y a, on le voit, la science de la ligne et la poésie de la ligne.⁹⁸⁷ »

Le problème des néo-grecs est, qu'à l'exception des deux chefs de file le groupe, manque de talents : Picou, Jobbé-Duval et Toulmouche sont très en-deçà des promesses qu'ils avaient suscitées à leurs débuts et végètent dans une pâle imitation des premiers :

« L'envoi de M. Picou renferme deux gracieuses compositions, mais qui ne rachètent pas encore ses derniers échecs. M. Jobbé Duval renvoie son *Jeune malade*, un des succès du salon de 1851, puis sous ce titre : *Toilette d'une fiancée*, un tableau archaïque qui révèle tous les secrets de la beauté coquette au siècle de Poppée. M. Toulmouche suit la voie demi-antique, demi-moderne de M. Hamon, et *la Leçon* est digne de servir de pendant aux *Orphelines*. M. Isambert fait la charge de son école, et nous peint *l'Amour cagneux*, c'est toujours cela !⁹⁸⁸ »

⁹⁸⁷ Vignon, C., *Op. cit.*, p.230.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 239.

Ce texte de Claude Vignon montre que son soutien se fait plus mesuré envers les suiveurs de Gérôme, Hamon et Gleyre. Théophile Gautier, suite à la désaffection de son champion, raille durement ses anciens protégés pour leur ambition peu élevée et leur peinture de boudoir :

« Ils rappellent, toute proportion gardée, les *poetx minores* de l'Anthologie grecque, esprits charmants, ingénieux, subtils, mais qui ne vont guère au-delà de l'élegie, de l'odelette ou de l'épigramme, om bien encore les graveurs de pierres fines qui mettent une bacchanale dans un chaton de bague ; ils ont horreur de tout ce qui est vulgaire, à effet, et la vigueur leur semble presque de la brutalité.⁹⁸⁹ »

Ne remettant pas leur talent en cause, les critiques sont pourtant en attente d'un renouvellement thématique du genre néo-grec, accusé de dériver vers un néo-rococo mignard et bêtifiant, et d'une reprise en main stylistique par les artistes dont l'exécution laisse de plus en plus à désirer.

⁹⁸⁹ Gautier, T., *Op. cit.*, t.2, p.35.

3.3. « Science de la ligne » contre « poésie de la ligne » : l'esthétique néo-grecque selon Gérôme et Hamon

Portés par l'enthousiasme de quelques critiques, inquiets de la disparition annoncée de l'inspiration antique devant la montée inexorable du réalisme, les néo-grecs ont bénéficié jusqu'en 1855 d'un préjugé favorable. Les défenseurs du classicisme et du beau idéal, comme Gautier et Vignon, ont vu dans le nouveau groupe un moyen de rajeunir l'inspiration antique, débarrassée des oripeaux de la peinture historique davidienne et des poncifs académiques.

La fraîcheur de leur coloris, leurs compositions simples et leurs sujets du quotidien laissaient envisager un renouvellement de l'intérêt du public pour l'Antiquité et un élargissement de leur audience, leur peinture étant plus accessible que la peinture d'histoire académique. Les salonniers, soucieux de maintenir l'imagination au pouvoir dans l'art et la beauté formelle au centre des préoccupations des artistes, à l'instar de Gautier, ont soutenu les néo-grecs car ils offraient une nouvelle voie : une esthétique éclectique, mêlant le genre et l'histoire, les thèmes antiques et les sujets du quotidien, attentive à l'idéal sans toutefois s'enfermer dans une beauté abstraite et froide. Le résultat, une peinture gracieuse et bienséante, aux sujets originaux – parfois issus d'anecdotes historiques et littéraires – semblait une bonne alternative aux grandes machines académiques, qui avaient fini de lasser les foules depuis déjà quelques décennies, et à l'art presque abstrait d'Ingres, à l'esthétique trop intellectuelle et trop radicale pour être comprise d'un large public.

Pourtant, l'étude des œuvres tente à montrer que les néo-grecs ont joué un rôle sur l'évolution de la peinture d'histoire d'inspiration antique et mythologique de la seconde moitié du XIX^e siècle. En ressuscitant un passé antique aimable et anacréontique, les néo-grecs ont été, dans un premier temps, perçus comme les sauveurs d'une peinture respectueuse des traditions et du Beau idéal. Pourtant, leur vision particulière de l'Antiquité en fait avant tout des fossoyeurs de la grande peinture d'histoire et d'une vision noble de l'Antiquité.

C'est sans conteste l'œuvre néo-grecque de Jean-Léon Gérôme qui va cristalliser le débat critique sur cette nouvelle conception de l'Antiquité. Pourtant, si, en 1847, Gérôme se trouve incorporé sous la bannière des défenseurs du Beau antique et de la ligne – donc de l'héritage ingresque – par nombre de salonniers, il va rapidement déconcerter ses soutiens avec des compositions aux sujets ouvertement érotiques, mais dont le traitement confond les critiques.

Puis, à partir du Salon de 1850-1851, les critiques découvrent le travail de Jean-Louis Hamon, rapidement propulsé second de Gérôme dans la hiérarchie de la nouvelle petite école néogrecques. Pourtant, leurs œuvres vont rapidement diverger, tant sur le plan stylistique que narratif. Les sujets « allégoriques » abordés par l'artiste vont dans un premier temps interroger et amuser les commentateurs par leur bizarrerie et leur ésotérisme ; et ses scènes enfantines ravir par leur fraîcheur et leur charmante naïveté. Pourtant, au tournant des années 1857-1860, les critiques se lassent des thèmes de l'artiste – jugés de plus en plus délirants et abscons – et des minois de ses éternelles femmes-enfant. Sévèrement raillé par la critique, exsangue financièrement, Hamon se retire de la scène contemporaine et part en Italie en 1863, à Rome puis à Capri, dans une colonie de peintres français, travaillant pour une clientèle américaine friande de ses tableautins décoratifs.

3.3.1. Jean-Léon Gérôme, l'Antiquité dévoyée ?

Bien qu'aucun d'entre eux ne soit passé par son atelier, les néo-grecs vont poursuivre la voie ouverte par Ingres, devenant ainsi les principaux acteurs du renouveau anti-académique de la peinture à l'antique dans les années 1850. Toutefois, parce qu'ils ne sont pas soumis directement aux instructions pédagogiques du maître de Montauban, Gérôme et ses acolytes s'autorisent plus aisément quelques libertés avec les conceptions artistiques d'Ingres que ses propres élèves. Ainsi, on retrouve souvent dans les œuvres néo-grecques le coloris clair, poussé jusqu'à la transparence, les harmonies étranges, les déformations anatomiques et le mode de composition en frise. Mais, alors que pour Ingres, ces entorses aux règles classiques de l'art⁹⁹⁰ lui permettent d'atteindre un idéal personnel par la création d'un type de beauté féminine qui lui est propre, ce que l'on qualifie aujourd'hui d'*Eros ingresque*⁹⁹¹, et de proposer au regard du spectateur des œuvres d'un érotisme sensuel mais chaste, les néo-grecs soumettent leurs inventions stylistiques à une vision ironique de l'Antiquité, vision comparable à celle mise en scène par les opéras-bouffe et les opérettes d'Offenbach⁹⁹², leurs contemporains. Une des premières manifestations de cette Antiquité raillée s'impose au public, aux critiques et à l'Académie lors du concours pour le Prix de Rome 1849 (fig.35), avec l'éclatante victoire de Gustave Boulanger pour son *Ulysse reconnu par sa nourrice Eurcylée*.

Au Salon, le discours critique autour de cette nouvelle conception de l'Antiquité va avant tout se focaliser sur les envois de Gérôme. L'analyse de trois œuvres-clef⁹⁹³ de la période néo-grecque de l'artiste – *L'Intérieur grec* (1850), *Le Roi Candaule* (1859) et *Phryné devant l'Aréopage* (1861) – permet d'appréhender l'évolution du regard de la critique sur l'héritage d'Ingres dans la peinture néo-grecque, selon le biais particulier de la perversion de l'éros ingresque par la charge ironique inhérente au traitement stylistique du peintre.

Véritable moment de grâce dans la carrière de Gérôme, *Le Combat de coqs* le place

⁹⁹⁰ Pour les classiques, un artiste doit travailler en prenant pour base la nature, puis en corriger les imperfections par l'étude des exemples canoniques de l'Antiquité et de la Renaissance afin d'atteindre l'Idéal. L'enseignement académique repose donc sur un fragile équilibre entre l'étude de la nature et l'imitation des grandes œuvres du passé. Ingres va rompre cet équilibre en penchant délibérément du côté de l'imitation des exemples antiques et renaissants et en soumettant la nature à son idéal de beauté par des distorsions académiques et perspectives. Il affirme ainsi l'artificialité de la représentation artistique qui soumet le réel au tempérament de l'artiste.

⁹⁹¹ Ternois, D., « L'Eros ingresque », *Revue de l'art*, 1984, n°64, p. 35-56.

⁹⁹² On peut citer *Orphée aux Enfers* en 1858 (opéra-bouffe, livret de Ludovic Halévy et Hector Crémieux), *Daphnis et Chloé* en 1860 (opérette, livret de Clairville et Jules Cordier) et *La Belle Hélène* en 1864, (opéra-bouffe, livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy).

⁹⁹³ Nous excluons l'œuvre fondatrice du *Combat de coqs* déjà analysée dans la partie supra *La réception critique du Combat de coqs de Gérôme au Salon de 1847 : un renouvellement du genre historique ?*

directement dans la lignée des grands maîtres du Beau, tels Ingres ou son second maître Charles Gleyre. De ce début plus que prometteur, les défenseurs de l'Idéal attendent beaucoup et leurs espérances vacillent avec la présentation au Salon de 1850 de *l'Intérieur grec*, image dévoyée de l'Antiquité pompéienne. Mais les tenants du bon goût ne sont pas au bout de leur surprise : les Salons de 1859 et 1861, avec *Le Roi Candaule* et surtout *Phryné devant l'aréopage*, marquent l'apogée de l'art voyeuriste de Gérôme. Pourtant, en dépit d'une montée en puissance de l'érotisation des sujets, les modes de composition de ses œuvres ne coïncident guère avec la sensualité et la volupté associées à ce type de représentation, provoquant de ce fait le trouble des exégètes.

- **L'Intérieur grec, Salon de 1850-1851 : des hétaires bien peu désirables**

Au Salon de 1850-1851, les néo-grecs sont en force. Ancien cénacle, ils sont dorénavant institutionnalisés en école⁹⁹⁴. Après le débat critique houleux autour de son *Anacréon, Bacchus et l'Amour*⁹⁹⁵ présenté au Salon de 1848, et son succès d'estime au concours pour la figure de La République⁹⁹⁶, Gérôme apparaît comme le chef incontesté de cette nouvelle petite école qui fait de plus en plus d'émules et inquiète certains critiques par l'archaïsation croissante de son style. Le succès du *Combat de coqs* a fait de lui un artiste plein d'avenir et, en dépit d'une réception critique mitigée, ses dernières œuvres ont été immédiatement achetées par les pouvoirs publics⁹⁹⁷.

Les prochains envois du jeune artiste sont donc particulièrement attendus par les commentateurs. Mais les deux œuvres présentées au Salon par Gérôme – *Bacchus et l'Amour ivres* et *L'Intérieur grec* – se révèlent singulièrement facétieuses. En effet, derrière ces titres, se cachent deux visions peu recommandables de l'Antiquité : deux divinités enfantines joufflues de retour d'une bacchanale, saoules au point de se soutenir mutuellement pour ne pas tomber, et un lupanar pompéien.

Si les critiques sont peu nombreux à apprécier *Bacchus et l'Amour ivres*, leur indignation est poussée à son comble par *L'Intérieur grec*, autant incriminé pour son sujet que pour son traitement stylistique.

Les deux seuls défenseurs de l'œuvre sont les fidèles de la première heure : Théophile Gautier et Claude Vignon, dont les critiques se rejoignent sur de nombreux points. Comme pour *Le Combat de coqs*, Gautier décrit l'œuvre avec une multitude de détails et un vocabulaire choisi qui valorise les éléments du tableau et leur confère une véritable sensualité. Il parle ainsi d'une « résurrection » du passé antique d'une « pureté intacte », compare Gérôme au peintre de la maison de Diomède⁹⁹⁸ et encense la chasteté de « cet asile de la volupté profane ». Par la qualité de sa reconstitution architecturale, *L'Intérieur grec* procède directement de *La Stratonice* d'Ingres. Bien qu'il éclaire le sujet de l'œuvre, le critique insiste sur la chasteté de la scène, du reste peu reconnaissable pour un public non averti. Sa description des hétaires

⁹⁹⁴ Cf. partie supra *Les néo-grecs, trahison ou rajeunissement de la tradition classique ?*

⁹⁹⁵ Cf. partie supra *Les Salons de 1848 et 1849 : L'École Gérôme. Premiers contours d'une esthétique particulière.*

⁹⁹⁶ Georgel, C., *Op. cit.*, 1998, p.42.

⁹⁹⁷ La Ville de Paris lui a acheté l'allégorie de la nouvelle République. *Anacréon, Bacchus et l'Amour* est une commande de l'Etat pour le musée de Toulouse.

⁹⁹⁸ Maison pompéienne, fouillée entre 1771 et 1775, d'une grande richesse architecturale et ornementale. Les fresques qui s'y trouvaient sont aujourd'hui déposées au musée archéologique de Naples.

contribue à *désérotiser* l'atmosphère du tableau : Gautier les compare à des nymphes et à des déesses, aux corps marmoréens et à la beauté vaporeuse. Figures sacralisées, elles ne sont pas faites de chair et de sang ; et en dépit de son admiration pour l'œuvre, le poète regrette que :

« La précision dégénère quelquefois en sécheresse, le style en raideur. La chair, trop polie, tourne à l'ivoire dans ces corps si fermes et d'un contour si arrêté ; les draperies tombent en plis de marbre, et le tremblement lumineux de la vie manque par place à cette peinture d'un achèvement absolu.⁹⁹⁹ »

La critique de Claude Vignon rejoint celle de Gautier. L'œuvre est un véritable bijou qui procède de *La Stratonice* d'Ingres et montre que Gérôme a véritablement étudié l'environnement des Anciens ; mais cet excès de précision nuit aux nus, rendus trop irréalistes par le fini porcelainé de la touche de l'artiste :

« Le premier de ces tableaux, *l'Intérieur grec*, a causé déjà bien des scandales et soulevé bien des indignations ; nous ne nous ferons pas l'écho de ces récriminations inutiles et déplacées, selon nous, parce que le tableau de M. Gérôme ne nous semble pas beaucoup plus risqué qu'un grand nombre d'autres. Nous nous contenterons donc, pour toute explication, de la notice inscrite au livret, et nous nous bornerons à appeler *l'Intérieur grec* comme œuvre d'art, sans y chercher de leçon de morale.

Disons d'abord que cette toile est d'une finesse d'exécution inouïe qui rivalise avec les petits bijoux des Flamands, d'une *tenue* incroyable et presque sans exemple, d'une coquetterie de science et de vérité qui étonne l'amant le plus passionné de la muse païenne et le plus érudit antiquaire. Certes, il est impossible de trouver rien à reprendre à ces mille détails d'intérieur, dont la perfection rappelle la *Stratonice* du maître et qui indiquent une étude si approfondie de l'antiquité du temps de Périclès : on dirait que M. Gérôme est familier avec cette opulente Corinthe dont l'accès n'est pas permis à tout le monde.

Cependant nous ferons des reproches au peintre des *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* et de *Bacchus et l'Amour ivres* ; le *faire* porté à ses dernières limites peut devenir un défaut, et c'est ce qui arrive dans certaines parties du tableau de M. Gérôme ; les nus, par exemple, sont quelquefois tellement *léchés* que l'anatomie devient par trop insensible : puis, dans ce petit tableau de genre antique, évidemment de la même famille que ces comédies rococo-grecques auxquelles le Théâtre-Français se livre avec passion depuis quelque temps, nous

⁹⁹⁹ Gautier, T., « Salon de 1850-1851 », *La Presse*, 1^{er} mars 1851.

regrettons de trouver, parmi tant d'études sévères, un léger anachronisme qui nous a rappelé que ces belles Hétaïres ont été posées par des modèles parisiens : celle qui est debout au milieu du tableau, a la taille fine et cambrée comme une enfant des bords de la Seine, et n'offre pas à l'œil les lignes calmes et les formes pleines du type antique ; elle est bien jolie cependant, mais M. Gérôme sait faire le beau, et conséquemment il nous le doit.¹⁰⁰⁰ »

Comme Gautier, Vignon évite soigneusement le débat moral autour de l'œuvre, pour mieux se concentrer sur les qualités intrinsèques du tableau. Pourtant, la mise en scène n'est exempte ni de trivialité ni d'un certain voyeurisme avec la présence de la tenancière qui invite un client à faire son choix parmi les courtisanes, et celle d'un couple enlacé, dévoilé par un rideau légèrement soulevé au fond de la pièce ; voyeurisme accentué par les poses complexes des femmes qui dévoilent les courbes de leurs corps, en particulier la cambrure très prononcée de la femme nue qui, en s'étirant, dévoile ses charmes au spectateur, et par le regard impudent de la jeune femme blonde qui semble interpeller le regardeur.

Le vocabulaire employé par Vignon – « amant passionné », « érudit antiquaire » – tout comme les références de l'œuvre – entre l'art Flamand et l'antique Corinthe – s'avèrent quelque peu contradictoires, et montrent bien l'éclectisme et l'ambivalence de l'art de la reconstitution déployé par Gérôme. Si, pour l'instant, le goût de l'artiste pour le bibelot réjouit l'œil et la curiosité du critique par la méticulosité de la restitution, déjà la sécheresse de son *fini* réifie les corps nus qui perdent toute sensualité.

Il est également paradoxal de constater que, toute admirative qu'elle soit devant le talent de Gérôme, Vignon égratigne l'œuvre pour la pauvreté de son ambition intellectuelle en la comparant à *l'école du Bon sens* de Ponsard et Augier, qui, avec leurs comédies et leurs mélodrames antico-parisiens, faisaient salle comble aux débuts des années 1850 au grand damne des tenants du théâtre classique. Cette hybridation entre sujet antique et scène de genre contemporaine, caractéristique de l'esthétique néo-grecque, entraîne bien évidemment des anachronismes dans le traitement des situations narratives et dans la physionomie des protagonistes. Dans l'œuvre de Gérôme, la modernité des corps des hétaires rompt avec les codes esthétiques du beau idéal, défendus par Claude Vignon qui, tout comme Gautier, est prête à fermer les yeux sur la moralité du sujet tant que la perfection formelle des nus transcende la vulgarité sous-jacente de la scène.

Le camp des détracteurs de Gérôme se divise en deux catégories : ceux qui s'indignent de

¹⁰⁰⁰ Vignon, C., « L'École de M. Ingres – les Etrusques – MM. Gérôme, Jobbé-Duval, Gendron, Hamon et Picou », *Op. cit.*, 1851, p. 117-119.

l'insolence d'un sujet réprouvé par la bienséance, et ceux qui critiquent l'œuvre en raison de son maniérisme archaïsant et des trop nombreuses incorrections que l'on y rencontre.

Les critiques les plus virulents envers Gérôme sont à la fois des défenseurs d'une certaine modernité, comme Albert de La Fizelière, républicain modéré soucieux d'un art qui élève le Peuple, et des conservateurs tant sur le plan esthétique que politique tels Louis de Geofroy et Alphonse de Calonne.

Louis de Geofroy, dans *La Revue des Deux-mondes*, adopte un ton certes plus mesuré que ses confrères, mais n'analyse guère l'œuvre au-delà de la condamnation morale du sujet¹⁰⁰¹, à peine se contente-il de rappeler à l'artiste de « ne pas trop sacrifier à l'archaïsme et au goût néo-grec, qui parfois peuvent faire supposer disette d'imagination.¹⁰⁰² »

Pour La Fizelière, le principal crime de Gérôme est de trahir l'enseignement d'Ingres en se souciant exclusivement de la forme et du *faire* et en traitant un sujet scabreux et pornographique, indigne de l'héritage de maître de Montauban, dont l'art est entièrement voué à la beauté féminine dans ce qu'elle a de plus noble :

« M. Gérôme a débuté, il y a quatre ou cinq ans, par un tableau de *deux jeunes Grecs faisant battre des coqs*. C'était de la peinture un peu grêle, avec de légers symptômes d'éthisie, mais elle ne manquait pas d'élégance et d'une certaine distinction. Il n'y eut qu'un cri d'admiration dans le camp de la médiocrité. On saluait dans l'art de M. Gérôme l'équivalent en peinture de la réaction littéraire Ponsard-Augier.

Des gens remplis d'indifférence pour les belles œuvres de M. Ingres se prirent à chanter la gloire de M. Gérôme, qui n'avait emprunté à M. Ingres que l'enveloppe de son art, sans s'inquiéter de ce que deviendrait cette enveloppe séparée de l'esthétique qui est comme le souffle qui l'anime.

De succès en succès, M. Gérôme est tombé jusqu'à *l'Intérieur grec* du Salon.

Quelle misère et quelle honte ! Epargnez-moi celle de vous dire le sujet de ce tableau. Du reste, cet intérieur étant de ceux où l'on n'ose entrer qu'en se cachant, même en Grèce, vous n'aurez pas l'indiscrétion d'exiger de moi l'aveu

¹⁰⁰¹ Geofroy, L. de, « Le Salon de 1850 », *La Revue des Deux-Mondes*, np, t.9, 1 mars, p. 947-949 :

« *L'Intérieur grec*, puisque intérieur il y a, soulève de graves objections. Est-il permis à un artiste de représenter toute sorte de sujets ? L'histoire de la peinture dit oui ; la morale de nos jours dit non. [...] Hypocrite ou non, cette décence veut être respectée. De même que certaines locutions parfois admises ne peuvent plus se rencontrer sur les lèvres d'un homme bien élevé parlant dans une compagnie, de même sommes-nous choqués à bon droit de la liberté que prend M. Gérôme de venir articuler en plein salon un mot inconvenant. Ce mot est écrit à chaque coin de son tableau, si ce n'est dans le livret. Cette image de la volupté vénale était donc inadmissible en public, quand bien même M. Gérôme y eût mis le style de Michel-Ange et la perfection de Léonard. »

¹⁰⁰² *Ibidem*.

que je sais ce qui s’y passe. [...] C’est pousser loin l’oubli du respect de soi-même que d’exhiber au Salon, avec la garantie de l’Etat, une toile dont la reproduction gravée serait poursuivie par la police ; mais c’est attenter à la morale publique que d’ajouter à cette œuvre des détails d’ornements comme certains dessins de la mosaïque ou certaine peinture de la porte de droite¹⁰⁰³.

On se demande avec étonnement pourquoi le jury a laissé pénétrer ce tableau et celui de M. Biard¹⁰⁰⁴ au Salon.¹⁰⁰⁵ »

On comprend en filigrane du texte de La Fizelière qu’à ses yeux le succès de Gérôme est illégitime à la fois parce qu’il fait appel aux plus bas instincts du public – le rappel de la censure pour outrage aux bonnes mœurs et l’association à l’œuvre de Biard sont à cet égard signifiants – pour s’assurer un succès populaire, mais également parce qu’il déprécie les thèmes antiques et l’esthétique ingresque par la vulgarité de son propos. Pourtant, même s’il juge le talent de Gérôme assez médiocre – son association avec le théâtre de Ponsard-Augier – il reconnaît que l’artiste est toutefois capable d’atteindre la vraie poésie (le salonnier apprécie son *Souvenir d’Italie* et, dans une moindre mesure, la grâce enfantine de son *Bacchus et l’Amour ivres*), et ce en dépit d’une sécheresse systématique de son style. Comme nombre de commentateurs lors de la présentation du *Combat de coqs*, La Fizelière insiste sur le caractère dual du tempérament artistique de Gérôme, partagé entre une certaine recherche poétique et une irrésistible tentation pour le curieux, le piquant et le vulgaire :

« Y a-t-il donc deux natures ou deux volontés en M. Gérôme, une qui le tient enchaîné dans le plus triste parti pris ; et une autre – la bonne celle-là – qui le pousse vers les hauteurs embaumées, où fleurit la poésie ? Qu’il y reste donc puisqu’il a eu le bonheur de les atteindre, et nous ne regretterons pas les paroles un peu dures que nous lui avons adressées si nous avons le bonheur qu’elles lui inspirent le dégoût de son *Intérieur grec*.¹⁰⁰⁶ »

Parmi les autres détracteurs de l’œuvre, Calonne fulmine contre l’*Intérieur grec* qui n’est autre chose que :

« l’épanouissement des germes matérialistes et des pensées lubriques qui couvent dans l’esprit du jeune homme depuis le jour où ce maudit feuilleton

¹⁰⁰³ Le critique fait référence au Priape dessiné dans l’ombre de l’encadrement de la porte ouverte, juste à côté de la vieille matrone, une iconographie courante dans les lupanars pompéiens.

¹⁰⁰⁴ Il s’agit du tableau de François Biard intitulé *Nymphe des Jardins d’Armide* (Jérusalem délivrée, chant XV^e), n°235 (localisation actuelle inconnue).

¹⁰⁰⁵ La Fizelière, A. de, *Le Salon de 1850-1851*, Paris, 1851, p.61-62.

¹⁰⁰⁶ La Fizelière, A. de, *Ibid.*, p.62.

[celui de Gautier pour *Le Combat de coqs*] lui souffla au cœur l'adoration de la matière et de la volupté.¹⁰⁰⁷ »

Comme La Fizelière, Calonne s'indigne de l'obscénité du sujet, pudiquement caché derrière la neutralité du titre mais qui ne dupe personne, moins pour son contenu propre que pour le scandale que l'artiste cherche à provoquer afin de s'assurer un succès public au Salon :

« Et d'abord comment la police, qui fait avec raison disparaître de tous les étalages des marchands de gravures les images obscènes que l'avidité y étale, comment la police souffre-t-elle en plein Musée, au milieu d'un palais ouvert au public, l'exhibition d'une pareille ordure ? Peut-être a-t-elle jugée comme nous si ridicule qu'elle l'a crue sans danger. Le danger sans doute n'est pas dans cette mauvaise peinture, il est dans l'intention évidemment coupable de son auteur. Mais passons condamnation sur le sujet ; blâmons-en le choix et gardons-nous de l'expliquer.¹⁰⁰⁸ »

Au-delà de la vulgarité du sujet, Calonne blâme la laideur des figures, aux anatomies impossibles, faites de cire et de bois, réifiées comme les multiples bibelots qui encombrant la scène pour lui conférer une légitimité archéologique, mais également l'incapacité de Gérôme a composé correctement son tableau :

« Nous sommes restés longtemps devant ce cadre, en vain nous y avons cherché une lueur l'intelligence, un éclair d'esprit, l'ombre d'une qualité de dessin, de couleur ou de composition ; rien, nous n'avons rien trouvé. C'est triste à dire, mais ce tableau est bête et laid. Le hasard a présidé à l'ordonnance, et voyez comme ce hasard est tiré par les cheveux, comme il est maniéré ! il n'y a pas un de ces trois corps de femmes qui ne se torde de manière à nous montrer à la fois les talons et le visage, ou bien la nuque et le devant des pieds ! C'est une contorsion en trois volumes. Essayons de découvrir maintenant de quelle matière ces personnes si mal à leur aise sont faites ; sont-elles en bois, sont-elles en cire ? La couleur nous dit en cire, mais la manière dont elles sont arrondies nous dit en bois ; ce sont vraiment des femmes faites au tour, elles sont rondes comme des toupies et unies comme de l'acajou. Nous voulons bien admettre pourtant qu'elles sont en cire, en cire jaune, brune et blanche, suivant la personne et les goûts. Cette concession faite, nous n'en pouvons plus faire d'autre. Ainsi, il nous est impossible d'admettre qu'un peintre en l'an de grâce

¹⁰⁰⁷ Calonne, A. de, *Op. Cit.*, 11 février 1851.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem.*

1851 ne sache pas mettre un corps en proportion et une salle en perspective, surtout quand il s'agit d'un cadre de médiocre grandeur. [...]

Assez sur ce triste sujet. Sa nullité complète nous dispense d'une plus longue critique.¹⁰⁰⁹ »

Pour Calonne, Gérôme se complait dans un maniérisme formel et un archaïsme de composition pour tenter d'atteindre une originalité à même de séduire le public friand de nouveautés.

Œuvre grossière tant par son thème que par sa réalisation, *L'Intérieur grec* est, pour ces salonniers, le résultat d'un dérèglement d'imagination fécondé par l'écriture flatteuse et sensuelle de Gautier qui n'a cessé d'inviter le jeune artiste à parfaire son idéal de beauté en travaillant le Nu.

Plus mesurés dans leur jugement, Etienne Delécluze, Louis Peisse et Louis Clément de Ris, critiques soucieux de correction et défenseurs d'un classicisme modéré, désapprouvent surtout l'évolution stylistique de Gérôme sans s'attarder outre mesure sur le thème qu'ils préfèrent ne pas aborder.

Pour Delécluze, les plus graves manquements de l'œuvre résident dans l'absence de hiérarchisation des éléments qui la composent et le maniérisme du dessin des figures, contorsionnées et au coloris antinaturel :

« Il y a quelque chose de trop sec et de bien *cru* dans son *Intérieur grec*, quel que soit l'aspect, moral ou physique, sous lequel on envisage ce tableau. Mais je passerai sur le fond du sujet [...] pour ne m'occuper que de la peinture. Je ne parlerai ni du coloris, ni de l'effet de ce tableau, où les carnations sont toutes du même ton, et où tous les objets, y compris les plus petits accessoires viennent, comme disent les peintres, *criailler* également à l'œil du spectateur. M. Gérôme, par son tableau du *Combat de Coqs*, s'était annoncé et fait avantageusement connaître, il y a quelques années, comme un dessinateur de la forme très habile ; mais, ainsi que beaucoup d'autres, j'avais remarqué dans son ouvrage une disposition à l'exagération et au maniérisme. L'auteur augmenterait-il ce défaut ou s'en corrigerait-il avec le temps ? Telle était alors la question qui, je le crains bien, n'en est plus une aujourd'hui. En effet, si l'on considère avec attention les femmes qui figurent dans cet *Intérieur grec*, et celle, entre autres, placée à la gauche, outre tout ce que sa pose offre de disgracieux, il est facile de reconnaître qu'elle exerce un mouvement impossible. Or, le dessin ne consiste pas à épurer un trait isolément, car c'est au contraire l'art qui a pour objet

¹⁰⁰⁹ *Ibidem.*

essentiel de rendre l'harmonie des mouvements, le rapport juste de tous les membres d'un être vivant, et, par suite, l'intention mentale de cet être, que son geste trahit. [...] Or, il n'en est pas ainsi des femmes placées dans l'*Intérieur grec*, dont on ne peut pas deviner l'intention, même quand on a le secret de ce qui se passe dans le lieu où elles se trouvent.¹⁰¹⁰ »

Pour Delécluze, l'*Intérieur grec* est une évidente rupture avec la tentative de renouvellement du classicisme que les ardents défenseurs de l'artiste assuraient depuis la présentation du *Combat de coqs*. L'esthétique de Gérôme, bien que ce dernier puisse être enrôlé sous la bannière des dessinateurs contre les coloristes, réfute le dessein classique puisque son trait n'autorise pas le spectateur à comprendre les intentions de l'auteur. Quant au sujet, il est évidemment en totale opposition avec les exigences de moralité et de grandeur associées à l'Antiquité.

Peu scandalisé par le thème qu'il juge simplement sans intérêt, Peisse regrette de voir le jeune artiste, autrefois si prometteur, se perdre dans de vaines tentatives de reconstitutions archéologiques, mises à la mode par les débats sur la polychromie de l'architecture grecque¹⁰¹¹, et qui n'ont de légitimité que lorsqu'elles en restent au stade d'études architecturales et n'usurpent pas le statut d'œuvre d'art originale :

« L'entreprise de montrer le personnel d'un Lupanar dans le lieu et pour ainsi dire dans l'exercice de ses fonctions, est hardie. M. Gérôme a su assez bien se tirer de ce mauvais pas ; mais pourquoi s'y engager ? Sa peinture serait mieux séante, si elle pouvait se passer d'explication. Quoi qu'il en soit, nous ne trouvons qu'un médiocre intérêt dans cet archaïsme érotique, et cette espèce de *fac-similé* de peinture antique ne nous paraît ni plus ingénieux, ni surtout plus agréable que ces problématiques restaurations de polychromie architecturale qui font rage depuis quelques années. Il n'y aurait rien de louable dans ces études, si elles se présentaient avec la modestie qui leur convient ; mais elles ont un air ambitieux qui provoque des représailles.¹⁰¹² »

Pour Clément de Ris, les tentatives de résurrection de la beauté antique de Gérôme ne peuvent qu'être vouées à l'échec puisque l'artiste se contente de compiler dans son tableau des détails ornementaux, certes antiques, mais dénués de sens car incapables de susciter

¹⁰¹⁰ Delécluze, E., *Exposition des artistes vivants*, 1850, Paris, Au comptoir des imprimeurs, 1851, p.116-118.

¹⁰¹¹ Cf. partie supra *Un contexte favorable à la réception des néo-grecs : réaction classique et émergence du réalisme*.

¹⁰¹² Peisse, L., « Salon de 1850 », *Le Constitutionnel*, 1^{er} avril 1851.

l'apparence de la vie :

« Aussi semblent-ils [Gérôme et Picou] avoir étudié l'antiquité bien plutôt dans les livres que dans les monuments et faire de l'érudition plutôt que de la science. On connaît les meubles, la disposition des appartements, la couleur des ornements, la forme des costumes ou des ustensiles usuels, toutes choses sans grande importance ; mais là s'arrête l'érudition, et je crains bien qu'elle n'aille jamais au-delà. Même à ce dernier point de vue, *l'Intérieur grec* de M. Gérôme est un anachronisme impardonnable. Si l'on examine les détails de ce tableau, c'est l'intérieur romain qu'il faudra dire. M. Gérôme a sans doute voulu représenter les mœurs intimes des Hétaïres du temps de Périclès, et il les a placées dans une salle pleine de réminiscences de Pompéi. Quant aux courtisanes qui l'habitent, elles ne sont d'aucun temps, ni Grecques, ni Romaines, et la lecture d'une seule page des *Voyages d'Antenor* suffit pour faire comprendre que l'exactitude de ce tableau n'est rien moins qu'exacte. Pour quelqu'un qui recherche la pureté de la ligne, la figure qui se soulève sur son bras gauche est une dissonance des plus désagréables. La roideur des bras, le mouvement disgracieux de l'omoplate, les contours du ventre, qui ne se rattache pas aux hanches, sont des fautes plus saillantes chez M. Gérôme que chez tout autre. La femme nue, étendue sur le premier plan, a des cuisses d'une longueur démesurée et ne pourrait pas se soutenir si elle se levait pour marcher. Je ne parlerai pas de la couleur. Par système, M. Gérôme n'en fait pas usage, et ces chairs de parchemin, derrière lesquelles on ne sent pas le sang circuler, font l'admiration de trop de braves gens pour que je veuille la troubler.¹⁰¹³ »

Aux yeux de Clément de Ris, l'œuvre est doublement condamnable pour les erreurs d'anachronisme de la reconstitution, qui se veut grecque mais est en réalité romaine, ce qui est absolument impardonnable pour un artiste qui construit son talent sur l'érudition archéologique ; et pour la médiocrité de son dessin des figures qui méconnaît les règles les plus élémentaires de l'anatomie et la négation du coloris, tout aussi impardonnables pour un peintre qui prétend « rappeler la pureté des lignes antiques¹⁰¹⁴ ».

Pour ces trois commentateurs, on devine en filigrane de leurs pudiques discours, qu'en dépit du sujet, les figures féminines, tellement peu crédibles et incorporées comme des bibelots dans le décor, ne peuvent guère éveiller les sens du spectateur. Seul Paul Mantz ose sortir de la pudibonderie ambiante en affirmant qu'« il n'y avait guère d'émotions bien naissantes à

¹⁰¹³ Clément de Ris, L., *L'Artiste*, 5^e série, t.6, 1^{er} février 1851, p. 9.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*.

faire jaillir du sujet ainsi compris¹⁰¹⁵ ». Raillant la sécheresse et la bizarrerie d'exécution de l'œuvre, le salonnier s'amuse du cocasse de la scène :

« Que M. Gérôme ait peint des courtisanes sans âme, c'est déjà hardi ; mais faire des courtisanes sans muscles, c'est pousser trop loin le mysticisme... Je plains le jeune Athénien qu'un ardent désir conduit auprès d'elles.¹⁰¹⁶ »

À défaut de susciter chez le spectateur un quelconque désir érotique, le tableau de Gérôme a au moins le mérite de provoquer l'ironie du critique, adversaire d'un artiste dont il juge le talent médiocre et sans grandeur.

Œuvre ciselée comme un travail d'orfèvre, *L'Intérieur grec* se révèle un tableau faussement séduisant. Le coloris, plus criard que chatoyant, uniformise la lumière distribuée sur la scène. Les figures féminines, d'une blancheur marmoréenne ou d'un teint de cire, sont réifiées par l'excès de précision et de fini du pinceau de l'artiste. La stylisation quasi-géométrique de leurs corps et les déformations anatomiques que Gérôme leur fait subir éliminent la charge érotique du tableau qui se transforme en panneau précieux bien inoffensif. Reléguées au rang de bibelots, les hétaires ne servent en définitive que de faire-valoir à la méticulosité de la reconstitution archéologique d'un intérieur à l'antique, plus pompéien que grec. Les critiques sont déconcertés et adoptent des réactions antagonistes, passant sous silence le thème en prétextant que l'art n'a pas à faire de morale, ou, au contraire, s'indignant avec force du sujet graveleux. Tous fustigent l'absence de vie des figures et leur caractère irréaliste qui, prenant le contre-pied de la stylisation ingresque, nient toute sensualité.

En fin de compte, Gérôme amène les critiques à admettre que l'œuvre ne leur plaît pas car les nus ne sont pas assez charnels : l'œuvre ne répond pas aux promesses érotiques de son thème.

¹⁰¹⁵ Mantz, P., *L'Évènement*, 30 janvier 1851.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*.

- ***Nyssia, la femme bibelot : Le Roi Candaule, Salon de 1859***

Lorsqu'il expose *Le Roi Candaule* au Salon de 1859, Gérôme est un artiste accompli, dorénavant trop cher pour être acheté par l'État (sa dernière commande date de l'Exposition universelle de 1855). Par ailleurs, il abandonne de plus en plus régulièrement la veine néo-grecque pour se lancer dans une peinture ethnographique orientaliste dont il tire les sujets de ses récents voyages en Turquie (1855) et en Égypte (1857). Il a également déserté le phalanstère néo-grec du *Chalet* pour un logement plus spacieux, rue Notre-Dame-des-Champs, connu sous le nom de *Boîte à Thé*. Au Salon de 1857, sa *Sortie de Bal masqué* a remporté un franc succès, et un marchand londonien, Ernest Gambard, lui organise sa première exposition aux États-Unis.

Alors qu'il avait été l'instigateur du genre néo-grec, il n'est plus considéré comme le chef de file de cette petite école qui compte désormais de nouvelles recrues comme Jean Aubert (1824-1906) ou Louis Frédéric Schützenberger (1825-1903), deux anciens élèves de Delaroche et Gleyre. Sa manière ethnographique convainc du reste beaucoup plus les critiques¹⁰¹⁷ que ses deux dernières peintures à sujets antiques : *Idylle* (Salon de 1853) et *Le Siècle d'Auguste* (Exposition Universelle de 1855). L'année 1859 est également pour lui l'occasion de présenter des œuvres d'un genre inédit de peinture historique archéologique (*César et Ave Caesar, morituri te salutant. Les Gladiateurs*) genre dont il est l'inventeur¹⁰¹⁸ et qui influencera une nouvelle génération d'artistes qualifiée par Christine Peltre de *seconde génération néo-grecque*¹⁰¹⁹. Par ailleurs, même son style néo-grec évolue vers une volonté d'érudition archéologique. Les trois œuvres envoyées au Salon de 1859 traitent donc de sujets antiques ambitieux, avec pour le *César* un format historique. La réception critique de ses trois envois se révèle assez déterminante pour comprendre l'évolution stylistique de Gérôme à la fin des

¹⁰¹⁷ Cf. partie supra *L'Exposition Universelle de 1855 : un tournant pour le groupe des néo-grecs*.

¹⁰¹⁸ Kearns, J., « Quelle histoire? Gautier devant l'oeuvre de Gérôme au Salon de 1859 », *Le champ littéraire 1860-1900. Études offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 1996, p.71-80.

Drost, W., « Le concept de la régénération de la peinture contemporaine par la littérature, l'archéologie et l'ethnographie » in Gautier, T., *Exposition de 1859, avec une étude sur Gautier critique d'art en 1859* par Wolfgang Drost, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p.484-485.

¹⁰¹⁹ Peltre, C., « Le voyage en Grèce vers 1850. Des Mishellènes aux Néo-grecs », *Retour en Arcadie*, Klincksieck, 1997, p. 193.

Les « vrais néo-grecs » correspondent plutôt à la génération postérieure aux néo-grecs des années 1840-1850, avec des artistes comme Lecomte de Nouÿ, Rochegrosse ou Hector Leroux qui ont une vision historique et archéologique beaucoup plus respectueuse de la *vérité* de la Grèce antique, contemporaine des grands chantiers de fouilles sur le sol grec, que leurs aînés, davantage versés dans la reconstitution fantaisiste d'une Antiquité pompéienne. Toutefois, cette nouvelle génération est redevable envers les premiers néo-grecs et en particulier des inventions de Gérôme. Cf. *Après 1857, la dispersion de l'école néo-grecque*.

années 1850. Si l'audace scénographique du *César*, avec son cadrage très moderne que l'on pourrait anachroniquement qualifier de *cinématographique*, reste souvent incomprise des critiques, son *Roi Candaule* est bien peu apprécié, mais suscite toutefois moins l'ire des commentateurs que *l'Intérieur grec*. On note même une certaine indifférence dans le ton des commentaires ; il n'y a guère que Baudelaire pour se lancer dans une diatribe contre le chef de *l'école des pointus* :

« L'esprit français épigrammatique, combiné avec un élément de pédanterie, destiné à relever d'un peu de sérieux sa légèreté naturelle, devait engendrer une école que Théophile Gautier, dans sa bénignité, appelle poliment l'école néo-grecque, et que je nommerai, si vous le voulez bien, l'école des *pointus*. Ici l'érudition a pour but de déguiser l'absence d'imagination. La plupart du temps, il ne s'agit dès lors que de transporter la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain. [...] Il est impossible de méconnaître chez M. Gérôme de nobles qualités, dont les premières sont la recherche du nouveau et le goût des grands sujets ; mais son originalité (si toutefois il y a originalité) est souvent d'une nature laborieuse et à peine visible. Froidement il réchauffe les sujets par de petits ingrédients et par des expédients puérils.¹⁰²⁰ »

Sujet voyeuriste par excellence, l'histoire du *Roi Candaule* tire toute sa saveur de la mise en scène du dévoilement du corps parfait de Nyssia, par un mari en extase amoureuse et érotique devant sa femme, au futur amant de cette dernière. Gygès, pourtant préparé par la parole de Candaule à une apparition merveilleuse, ne parvient pas à retenir un cri de surprise jouissive devant la beauté de la reine. Fidèle au texte, la composition de Gérôme avait *a priori* tout pour induire un regard érotisé. Plongé dans la pénombre, allongé sur son lit au fond de la scène, Candaule regarde intensément sa femme se déshabiller ; celle-ci tourne le dos au spectateur, lui dévoilant son corps nu, débarrassé de sa draperie, tandis que Gygès se cache dans l'ombre à la porte de la chambre à coucher. Le spectateur prend ainsi la place du voyeur et espère l'apparition érotique de Nyssia. Mais, dans le tableau de Gérôme, la beauté de Nyssia n'est pas à la hauteur des espérances du regardeur : son corps aux courbes molles semble fait de bois et la carnation de sa peau rappelle la cire. Comme le souligne justement Paul Mantz, si, à défaut d'avoir su recréer une véritable beauté antique d'une grande pureté de lignes, le peintre s'était au moins inspiré de cette beauté vulgaire mais fortement érotique des femmes modernes, il aurait réussi à attiser le désir du spectateur, faute de susciter le sentiment du Beau idéal :

¹⁰²⁰ Baudelaire, C., « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1976, t.II, p.639-642. Le terme de *pointus* est employé par Baudelaire dans le sens de *pédants*.

« La Nyssia de M. Gérôme est une maigre pensionnaire, très peu grecque, orientale encore moins, et vraiment trop mal dessinée pour que le spectateur puisse être ému le moins du monde : comment croire en effet que Gygès pourra jamais aimer cette pauvre petite poupée, et que l'imprudent Candaule perdra à ce jeu la couronne et la vie ? L'illusion serait possible si dans sa disgracieuse désinvolture Nyssia avait au moins la beauté du diable, et si, imparfaite par ses lignes, elle montrait une fleur de jeunesse, un épiderme délicat et souple ; car la nudité est un charme, et l'amour, en certaines heures, ne tient pas grand compte du dessin. Mais la femme de Candaule n'a pas même les qualités des plus pauvres, elle n'est pas vivante, et son épaule ne pourrait offrir au baiser que la froide dureté du bois ou de la pierre. Nyssia n'est, à vrai dire, dans le mobilier archaïque dont M. Gérôme a si minutieusement dressé l'inventaire, qu'un meuble inutile de plus. Chose fâcheuse assurément pour un artiste, que d'être si attentif aux festons, si curieux des astragales, et de ne pas pouvoir peindre une femme ! [...] ¹⁰²¹ »

Cet avis est largement partagé par ses confrères. Castagnary se montre de loin le plus virulent dans son opposition à l'artiste à qui il refuse même le statut d'artiste médiocre, tant son art est pour lui petit, mesquin et maladroit ¹⁰²². Sa Nyssia est une aberration tant elle ressemble peu à une femme, et encore moins à une beauté fatale, pour qui un homme perdit la tête au point de tuer son rival :

« Le *Roi Candaule* est inférieur même aux toiles ordinaires de M. Gérôme. La femme, qui était un chef-d'œuvre obligé, tout le tableau, est mal dessinée, maigre et tout d'une venue. Son mouvement est sans élégance, sa draperie sans grâce. Ampleur des hanches, rondeur des épaules, chair douce et résistante, elle n'a rien de ce qui excite les désirs, rien de ce qui fait la femme. C'est une construction anatomique qui laisse sentir les pointes des os. M. Gérôme n'enveloppe pas ses formes ; chez lui, tout est arrêté sèchement, pauvrement. Cette femme enfin est un maigre morceau et la déconvenue de Gygès ne doit avoir d'égale que la haute spiritualité de Candaule. ¹⁰²³ »

Castagnary est du reste le seul critique à affirmer ouvertement que l'absence d'érotisme du

¹⁰²¹ Mantz, P., « Salon de 1859 », *GBA*, t.2, 4^e livraison, mai 1859, p. 196-200.

¹⁰²² Castagnary, J., « Salon de 1859 », *Salons (1852-1879)*, Paris, 1892, p. 94 :

« M. Gérôme, lui, invente maladroitement, compose mesquinement, exécute petitement : M. Gérôme n'est pas même un artiste médiocre. »

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 96-97.

corps de Nyssia est finalement ce qui fait de ce tableau une œuvre absolument ratée car le spectateur ne peut y trouver le plaisir des sens que le sujet inférait.

Pour Ernest Chesneau, la Nyssia de Gérôme induit de Candaule un certain manque de discernement sur le physique de sa femme et l'attitude que lui prête le peintre accentue la trivialité de la scène et le comique de la situation :

« Hélas ! si le roi Candaule était de bonne foi en vantant les charmes de sa femme, il faut lui reconnaître un goût douteux. Mais n'est-ce pas plutôt M. Gérôme qu'il faut accuser de cette erreur de goût ? En face de cette poupée de bois mal articulée, il est impossible de croire à l'histoire, qui fait de Gygès un meurtrier par amour ; le mouvement du roi qui, déjà au lit, se caresse la barbe avec une expression triviale, ne peut s'expliquer qu'en se rappelant la fatuité aveugle et bien connue de messieurs les maris. De ces trois personnages, un seul est bien en scène : c'est Gygès, qui s'échappe en disant : "Quoi ! ce n'est que ça !" ¹⁰²⁴ »

Il n'y a guère que Théophile Gautier et Louis Jourdan pour s'extasier devant la « divine pâleur marmoréenne ¹⁰²⁵ » et la « splendeur de la chaste nudité ¹⁰²⁶ » de Nyssia ; et encore, le poète, à qui Gérôme a pourtant dédié son œuvre ¹⁰²⁷, ne s'attarde pas sur la description du tableau et se permet même de reprocher au peintre le manque de substance de sa peinture :

« Finissons par une critique, qui ne porte pas sur un détail plus ou moins manqué, mais sur l'ensemble même d'un talent que nous aimons et que nous avons acclamé l'un des premiers. Pour l'idée, la composition, le dessin, la recherche ingénieuse, M. Gérôme se maintient à la même hauteur ; il est même en progrès ; seulement, à force de finesse, sa peinture s'atténue, s'évapore, disparaît. Certes, nous ne lui demandons pas des empâtements à la truelle, sa manière ne les comporte pas ; mais il faut un peu de corps et d'épaisseur au travail le plus délicat ; la pensée, quand elle se manifeste, surtout dans un art

¹⁰²⁴ Chesneau, E., *Salon de 1859. Libre étude sur l'art contemporain*, Paris, N. Chaix, Paris, 1859, p. 46-47.

¹⁰²⁵ Gautier, T., « Salon de 1859 », *Le Moniteur universel*, 23 avril 1859, p.10-12.

¹⁰²⁶ Jourdan, L., *Les peintres français au Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859 p.38-39 :

« Candaule est lourdement posé sur le lit, fier et joyeux de son stratagème. La jeune femme vient de laisser tomber son dernier vêtement, et apparaît dans toute la splendeur de sa chaste nudité. Gygès est près de la porte, où la reine l'aperçoit. M. Gérôme a traité ce sujet avec une délicatesse infinie, avec une merveilleuse science de détails. Je recommande ce soin scrupuleux, ces laborieuses recherches historiques, cette finesse de touche à tous les jeunes artistes. »

¹⁰²⁷ En 1845, Gautier avait fait paraître, dans son recueil de nouvelles, une histoire librement inspirée d'Hérodote contant la mésaventure du Roi Candaule qui avait connu un grand succès auprès du public (Gautier, T., *Nouvelles*, Paris, Charpentier, 1845).

plastique, a besoin de substance, et M. Gérôme ne fait plus guère que de légers lavis à l'huile, où la lumière s'éteint dans le grain de la toile à peine recouverte.¹⁰²⁸ »

La plupart des critiques concentrent donc leurs reproches sur deux aspects de l'œuvre : la nullité de la nudité de Nyssia et le bric-à-brac orientalo-antiquisant qui envahit l'œuvre au point de n'être plus qu'un étalage d'antiquaire.

Maxime Du Camp, plutôt d'ordinaire indulgent envers l'artiste, condamne la réification des figures réduits au statut de simples bibelots, ce qui perturbe la lecture de l'œuvre par l'absence de hiérarchie entre les éléments :

« Que dire de lui, sinon qu'à force de s'occuper des détails il ne voit plus les ensembles et qu'il est devenu un peintre d'accessoires. Un peintre ? Est-ce bien de la peinture, cette couche diaphane et crue qu'il applique sur ses toiles ? J'en doute, et je ne trouve plus aujourd'hui les qualités artistiques du *Combat de coqs*, de *Paestum*, du *Siècle d'Auguste*, qui valurent à M. Gérôme une juste renommée. Ses tableaux ressemblent maintenant à des planches faites de lithochromie et destinées à illustrer un livre d'archéologie élémentaire. A force de chercher la petite bête, M. Gérôme ne trouve plus qu'elle. Ce procédé, de séduction facile sur le public, est-il fait pour contenter un artiste sérieux ? Je ne le crois pas ; car, volontairement, le peintre ravale ses compositions au rang de vignettes coloriées. Cet amour du détail pour le détail même apparaît de tout son mauvais éclat dans *le Roi Candaule* (ô Stratonice !). Sa femme, dont Gygès a grand tort de devenir amoureux, car elle est fort mal faite, se déshabille littéralement dans un magasin de curiosités : cassolettes, flabella, coffrets, boucliers, vases, escabeaux, tabourets, fauteuils, lampadaires, tout le bric-à-brac antique est là minutieusement représenté.¹⁰²⁹ »

Le « ô Stratonice ! » de Maxime Du Camp, au ton quelque peu désespéré, rappelle que ce goût des néo-grecs pour la reconstitution archéologique trouve ses racines dans le souvenir de *La Stratonice* d'Ingres, régulièrement convoquée pour expliquer et surtout critiquer les choix de Gérôme en matière de décorum qui échoue de plus en plus à se hisser au niveau du maître.

Pour Henri Delaborde, *Le Roi Candaule* ne peut soutenir la comparaison avec l'œuvre d'Ingres car Gérôme a sacrifié la scène principale, le sens de l'histoire et le dessin des personnages à la représentation minutieuse et érudite du décor, qui satisfait la curiosité des antiquaires, mais

¹⁰²⁸ Gautier, T., *Op. cit.*, 1859, p.15.

¹⁰²⁹ Du Camp, M., *Op. cit.*, 1859.

manque son but essentiel, raconter une histoire et susciter l'émotion chez le spectateur :

« A côté de cette figure vague et invraisemblable, tous les détails de l'architecture sont minutieusement définis. Le plus petit ornement, les moindres moulures ont une précision et une netteté qui font ressortir d'autant mieux l'insuffisance de l'imitation dans les formes animées. Objectera-t-on, comme un précédent ou comme une excuse à cette faute, la *Stratonice* de M. Ingres ? L'exemple ne serait pas concluant. Avec quelque rigueur que soient rendus les objets qui entourent Antiochus et Stratonice, ces objets ne préoccupent pas si bien le regard que le dessin et l'expression des figures, et perdent toute importance, tout accent de prééminence et de vie. [...] Dans l'œuvre de M. Gérôme, au contraire, ce que l'artiste, mieux qu'un autre, était en mesure de déterminer, c'est la physionomie tout extérieure des choses, la couleur locale, comme on disait autrefois ; ce que d'autres eussent pu formuler, ce qui manque à ce travail de restauration curieuse, c'est le sentiment et l'expression de la vie. *Le roi Candaule* est un tableau intéressant, en ce sens qu'il nous initie à certains secrets des mœurs gréco-asiatiques, qu'il nous ouvre la chambre à coucher d'un Héraclite, telle qu'elle a pu être décorée et meublée sept cents ans avant l'ère chrétienne ; mais un mérite de ce genre participe moins directement de l'art personnel que de l'érudition, de l'instinct pittoresque que de la dissertation scientifique.¹⁰³⁰ »

Cette attention outrée pour la couleur locale et la reconstitution pseudo-archéologique trouve, dans *Le Roi Candaule*, son paroxysme. Si les critiques de 1843 reprochaient à Ingres la composition archaïque de *La Stratonice* et son attention trop grande aux détails du décor qui semblait noyer les protagonistes de la scène dans une profusion ornementale, les commentateurs du Salon de 1859 y décèlent au contraire les qualités d'un artiste ayant su sacrifié les détails de la composition – le décor – à la scène et aux personnages, à la différence de Gérôme trop préoccupé de science archéologique pour donner corps et vie à ses figures. Le goût pour la *curiosité*¹⁰³¹ a complètement phagocyté le talent de peintre de l'artiste, semble-t-il devenu incapable de différencier l'essentiel de l'accessoire, le trivial du distingué.

A trop se concentrer sur le décorum, Gérôme manque donc son but en plaçant la scène dans cet univers asiatico-antique surchargé et étouffant mais insignifiant, du reste plus hellénistique que véritablement oriental, qui annihile toute la charge dramatique de l'histoire du roi Sarde

¹⁰³⁰ Delaborde, H., « L'art français au Salon de 1859 », *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1859, p. 120-121.

¹⁰³¹ House, J., « History without Values? Gérôme's History Paintings », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, The Warburg Institute, t.71, 2008, p. 274.

en distrayant l'œil du spectateur tout occupé à s'extasier sur la méticulosité miniaturiste des détails ornementaux :

« Le *Roi Candaule* est encore un piège et une distraction. Beaucoup de gens s'extasiaient devant le mobilier et la décoration du lit royal ; voilà donc une chambre à coucher asiatique ! quel triomphe ! Mais est-il bien vrai que la terrible reine, si jalouse d'elle-même, qui se sentait autant souillée par le regard que par la main, ressemblait à cette plate marionnette ? Il y a, d'ailleurs, un grand danger dans un tel sujet, situé à égale distance du tragique et du comique. Si l'anecdote asiatique n'est pas traitée d'une manière asiatique, funeste, sanglante, elle suscitera toujours le comique ; elle appellera invariablement dans l'esprit les polissonneries de Baudouin et des Biard du XVIII^e siècle, où une porte entrebâillée permet à deux yeux écarquillés de surveiller le jeu d'une seringue entre les appas exagérés d'une marquise.¹⁰³² »

En appelant le peintre à traiter son sujet « d'une manière asiatique, funeste, sanglante », Baudelaire rapproche sans doute implicitement le drame du *Roi Candaule* de la *Mort de Sardanapale*, autre célèbre anecdote historique orientalo-antique traitée avec outrance par le grand homme de Baudelaire, Delacroix. L'œuvre de Gérôme ne peut souffrir une telle comparaison. Celui-ci a certes choisi de placer le spectateur dans une position voyeuriste et de lui présenter Nyssia en train de se déshabiller de dos, offerte au regard du public comme si elle était sur une scène de théâtre, renforçant ainsi l'érotisation de la scène. Mais les expressions des protagonistes – la curiosité pour Gygès, l'étonnement presque amusé pour Candaule et l'absence de sentiment du visage de Nyssia – se rapportent davantage au vaudeville ou à la comédie antico-bourgeoise de *l'école du Bon sens* que du drame oriental conté par Hérodote et même par Gautier. Le corps de « plate marionnette » de Nyssia dans ce décor de « magasin de curiosité », selon le mot de Maxime Du Camp, neutralise la charge érotique de la scène, plus comique que dramatique.

Le Roi Candaule n'est donc qu'« une chose manquée¹⁰³³ » selon le mot d'Alexandre Dumas. Si l'agencement général de la scène et la profusion des détails ornementaux rappelle *La Stratonice* d'Ingres¹⁰³⁴, le pinceau froid de Gérôme transforme l'épisode en « exhibition de brimborions archéologiques¹⁰³⁵ ». Du *Combat de coqs* à Nyssia, Gérôme paraît avoir perdu sa

¹⁰³² Baudelaire, C., *Op. cit.*, 1859, p. 642.

¹⁰³³ Dumas, A., *L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859, p.38.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p.39.

¹⁰³⁵ Castagnary, J., *Op. cit.*, 1859, p. 95.

capacité à peindre le Nu¹⁰³⁶.

« Peintre antiquaire¹⁰³⁷ », il réduit les protagonistes des anecdotes historiques qu'il met en scène à des bibelots, nettement moins bien exécutés que l'architecture antique et les multiples objets archéologiques qu'il cisèle à plaisir. Le sujet de ses œuvres n'est plus qu'un prétexte à montrer son érudition et à satisfaire le besoin de curiosité¹⁰³⁸ d'un public avide de nouveautés et d'exotisme.

¹⁰³⁶ Delaborde, H., *Op. cit.*, 1859, p. 119-120 :

« Malheureusement cette figure, dont l'apparence devait résumer toutes les perfections de l'art antique et élever le fabliau à la hauteur du poème, M. Gérôme l'a traitée avec une indécision, une incorrection même, fort éloignées de la finesse qu'il avait su montrer ailleurs, dans le *Combat de coqs*, par exemple. Il faut que, depuis l'époque où il exécutait son premier tableau, M. Gérôme se soit bien désaccoutumé de l'étude du nu, pour en venir à dessiner des morceaux aussi faibles que le bras droit de la femme de Candaule, à modeler aussi pauvrement le dos et les jambes, et à promener sur le tout un ton complètement inerte. »

¹⁰³⁷ *Ibidem*.

¹⁰³⁸ House, J., « Curiosité », *Impressions of French Modernity. Art and Literature in France, 1850-1900*, éd. Hobbs, R., New York, Manchester University Press, 1998, p.34-39.

- **Phryné devant l'Aréopage, Salon de 1861 : un voyeurisme anti-érotique ?**

Plébiscité par le public et les collectionneurs, Gérôme candidate à l'Académie des Beaux-arts en 1860 (il y sera élu en 1865) et ouvre un atelier privé, rapidement très couru des artistes du monde entier, transféré à l'École des Beaux-arts à la suite de la réforme de l'enseignement artistique en 1863.

Pourtant, les envois au Salon de 1861 accélèrent la désaffection des critiques pour la peinture néo-grecque de Gérôme : ni *Socrate vient chercher Alcibiade chez Aspasia* (fig.102) ni "*Deux Augures n'ont jamais pu se regarder sans rire*", et encore moins *Phryné devant l'Aréopage*, ne trouvent grâce aux yeux des salonniers. Encore une fois, Gérôme aborde une nouvelle fois l'Antiquité sous un jour peu recommandable : le charlatanisme des religieux, une Phryné convoitée par des « sourires hébétés ou égrillards¹⁰³⁹ » et, *L'Alcibiade*, « second couplet de cette chanson grivoise sur le triomphe de la beauté¹⁰⁴⁰ ».

Son tableau des *Augures* choque la critique par son ton satirique, ton appréciable dans la série de caricatures *Histoire ancienne* de Daumier, mais indigne d'une œuvre de genre historique, exposée au Salon. Même Gautier ne peut trouver de bonnes raisons de défendre l'œuvre de son protégé ; l'écrivain est trop esthète pour supporter que l'Antiquité peinte tombe au niveau de la raillerie. Pour lui, la peinture doit s'interdire de traiter certains sujets – en particulier tout ce qui a trait au comique et à la bouffonnerie – pour ne pas déchoir de son but suprême, la beauté :

« Nous trouvons bien absolue cette phrase du livret : *Deux augures n'ont jamais pu se regarder sans rire*. Quoi qu'en aient dit les sceptiques et les voltairiens de l'antiquité, deux augures se rencontrant gardaient parfaitement leur sérieux. [...] Tout au plus se permettaient-ils un imperceptible clin d'œil, un discret sourire d'intelligence, tandis que les augures de M. Gérôme rient d'un gros rire égueulé et rabelaisien à se tenir les côtes, à pouffer, à tomber en apoplexie. [...] Ce tableau, traité avec la spirituelle perfection que M. Gérôme apporte à tout ce qu'il fait, est toujours entouré d'un cercle nombreux de spectateurs ; mais ce n'est pas la finesse du pinceau, la science des détails et la pureté du dessin qu'ils admirent ; ce sont deux gros hommes qui rient, malgré leurs draperies antiques et leur sceptre augural, comme deux farceurs de tréteaux voulant mettre leur public de belle humeur. Cela nous afflige de voir un talent si pur, si élégant, si

¹⁰³⁹ Delaborde, H., « Le Salon de 1861 », *La Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1861, p. 876-878.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

rare, descendre au comique. Le comique, selon nous, n'est pas du ressort de la peinture ; il ne peut s'y traduire que par la grimace et la caricature ; passe pour une charge bouffonne, pour une pochade rapide au crayon ou à l'aquarelle ; mais il n'est pas permis de mettre les moyens les plus exquis de l'art au service de fantaisies pareilles. Le but de la peinture est la beauté ou tout au moins le caractère. *Les Deux Augures* rappellent les travestissements mythologiques de Daumier.¹⁰⁴¹ »

Les accointances de l'œuvre avec la caricature semblent offrir un sujet de choix aux caricaturistes qui s'emparent du tableau de Gérôme. Nadar, dans *Le Journal amusant* (fig.103), représente un des augures se tenant les côtés de rire pendant que l'autre, affublé d'un entonnoir sur la tête, semble lui raconter une bonne plaisanterie. Au final, le dessinateur a peu modifié l'œuvre originale : il s'est contenté de remplacer le couvre-chef d'un des augures par un entonnoir, ustensile traditionnellement associé au charlatanisme¹⁰⁴², renforçant ainsi le sens de l'œuvre de Gérôme au lieu de le renverser. Paradoxalement, il ne peut y avoir de véritable caricature d'une œuvre elle-même caricaturale. Finalement, la satire se réfugie dans la légende du dessin :

« M. Gérôme a plusieurs fois et surabondamment démontré qu'il est le premier de nos caricaturistes. N'en pas conclure par amour de l'antithèse – et bien loin de là – qu'il soit le dernier de nos peintres !¹⁰⁴³ »

Si les salonniers condamnent assez unanimement *Les Augures*¹⁰⁴⁴, c'est surtout *Phryné devant l'Aréopage* qui va déchaîner la colère des commentateurs. En dépit de la renommée de l'artiste et de la bienveillance d'une large part de la critique, la condamnation est quasi unanime. Bien que son talent soit rarement remis en cause, l'artiste est accusé de chercher le

¹⁰⁴¹ Gautier, T., *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, 1861, p.179-180 (critique d'abord publiée en feuilleton dans *Le Moniteur Universel*).

¹⁰⁴² On peut, entre autres, citer le chirurgien coiffé d'un entonnoir présent dans *La cure de la folie* de Hiéronymus Bosch (Madrid, Musée du Prado), symbole du charlatanisme des chirurgiens de l'époque.

¹⁰⁴³ Nadar, « Nadar-jury au Salon de 1861 », *Le Journal amusant*, 22 juin 1861.

¹⁰⁴⁴ On peut, entre autres, citer la critique de Jean Rousseau dans *Le Figaro* qui reprend les reproches faits par Gautier à l'artiste :

« Comme Daumier avait mieux compris les Augures que M. Gérôme ! Comme il avait mieux trouvé les allures et les physionomies sacerdotales ! L'*Augure* de M. Gérôme ne rit pas en regardant son collègue ; il pouffe, il éclate, il se tord, il se tient les côtés ; c'est une hilarité tapageuse et immodérée. Daumier, dans sa caricature improvisée, n'avait eu garde de tomber dans un si grossier contre-sens. Ses Augures ne riaient que du coin de la bouche et du coin de l'œil. Ils gardaient dans la pose, dans la démarche, dans le moindre pli de leur robe longue, cette solennelle gravité qui n'abandonne jamais un pontife. »
(Rousseau, J., « Salon de 1861. Les succès », *Le Figaro*, 30 mai 1861.)

succès à tout prix, quitte à tomber dans des vulgarités destinées à captiver la frange la moins cultivée du public :

« Mais à côté de ce beau lot, capable d'enrichir dix intelligences, combien de distractions, de faiblesses et d'oublis ! A force de caresser la toile, le peintre l'énerve, à force de polir son ouvrage il le décolore, à force de vouloir paraître érudit il devient étrange, et, ce qui est plus triste, à force de vouloir plaire à la foule, il descend, pour la séduire, à des moyens grossiers qui déconsidèrent l'art et souvent l'artiste lui-même.¹⁰⁴⁵ »

Esprit curieux et ingénieux, Gérôme cherche constamment à renouveler son art pour attirer l'attention du public et de la presse. Sa large couverture médiatique lors du Salon lui permet ensuite de développer un marché fructueux avec son beau-père Goupil pour la diffusion gravée, puis photographique, de ses œuvres¹⁰⁴⁶, parti pris critiqué par les salonniers acquis à la "nouvelle peinture" comme Zola¹⁰⁴⁷.

Mais pour être populaires, certains sujets ont besoin d'un parfum de scandale.

Gérôme a choisi de représenter un épisode assez célèbre de la petite histoire de l'Antiquité : le procès de la courtisane grecque Phryné, modèle de Praxitèle pour l'image de Vénus, accusée d'impiété, traduite devant le tribunal des héliastes. Alors que sa condamnation à mort semble inévitable, son avocat Hypéride, dans un ultime geste désespéré, dégrafe le *peplos* de sa cliente et dévoile à l'aréopage les splendeurs de sa beauté. Les juges, saisis d'une appréhension religieuse devant un tel spectacle de perfection divine, relâcheront l'hétaïre.

Les éléments d'une peinture à succès sont réunis : une belle femme nue à la réputation sulfureuse, offerte au regard du public ; un groupe d'hommes respectables transformés en voyeurs ; un homme épris et désespéré. La foule se presse devant le tableau, mais les commentaires des critiques sont acerbes. Leur condamnation est avant tout morale : pour la majorité d'entre eux, Gérôme a descendu l'Antiquité dans le caniveau ! La compréhension de l'épisode historique ainsi que sa mise en image poussent les critiques à s'interroger sur les buts visés par l'artiste dans ce tableau : a-t-il délibérément commis une caricature ? Pourquoi railler l'Antiquité quand on prétend faire œuvre d'érudition et d'exactitude archéologique dans sa peinture ?

Lors de la présentation du *Roi Candaule* en 1859, le public avait montré peu d'enthousiasme

¹⁰⁴⁵ Merson, O., « Les Néo-grecs et les Réalistes », *La peinture en France. Exposition de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 201-202.

¹⁰⁴⁶ *Gérôme & Goupil, Op. cit.*, 2000.

¹⁰⁴⁷ Zola, E., *Op. cit.*, 1991, p. 184.

pour le corps de cire de Nyssia, en dépit du caractère voyeuriste de la scène, lui préférant la reconstitution de péplum des *Gladiateurs*. En 1861, Gérôme récidive avec un sujet antique, mais cette fois-ci il a retenu la leçon : ce type de sujet nécessite un certain remue-ménage pour créer l'événement auprès d'un large public. Et c'est justement ce que condamne la critique : Jean Rousseau¹⁰⁴⁸ dans *Le Figaro* compare sa peinture à un « ragoût de curiosité », tandis qu'Alphonse de Calonne¹⁰⁴⁹ reproche à Gérôme de « sacrifier beaucoup trop au succès depuis quelques années » avec des œuvres « où la recherche de l'effet dépasse le but ». Même les hérauts de sa peinture lui retirent leur soutien : pour Claude Vignon¹⁰⁵⁰, Gérôme abuse de la « séduction grossière » pour maintenir « une certaine agitation autour de son nom ». Quant à Gautier¹⁰⁵¹, il regrette que son champion ait senti le besoin de rendre piquante une scène qui appelait l'admiration en y introduisant une grivoiserie de mauvais goût.

A priori, la scène représentée par Gérôme ne paraît guère devoir susciter d'émotions : les nudités au Salon sont présentes en très grand nombre et l'esthétique lissée de l'artiste *désérotise* le nu féminin. Pourtant, ce qui choque finalement le plus les critiques, même s'ils rechignent à l'admettre, c'est l'honnêteté de Gérôme qui, contrairement à ses confrères, ose affirmer le caractère délibérément sexuel des nudités présentes au Salon par le choix d'un sujet qui revendique son voyeurisme et par un traitement scabreux de la mise en scène.

La réprobation des commentateurs ainsi porte sur trois points : l'aréopage, Phryné et le ressort comico-pornographique de la scène.

Dans la Grèce antique, l'aréopage était composé de personnalités respectables empreintes de religiosité. Or, dans le tableau de Gérôme, la vue de Phryné nue déclenche chez ses hommes des expressions variées, allant d'un certain stoïcisme à la lubricité et à la convoitise, en passant par la stupéfaction. Pour les critiques, ceci est tout simplement inacceptable.

Delécluze s'indigne que Gérôme ait interprété la relaxe de la courtisane non par l'admiration de cette sage assemblée mais suite à « l'indulgence des juges par l'expression lascive de leur physionomie à la vue de Phryné *entièrement* nue¹⁰⁵² ». De plus, il a donné à cette vénérable assemblée des traits obséquieux indignes de leur fonction :

« Mais que dire du regard vicieux de cette assemblée de juges chargés d'années, de leurs traits bas et communs, de l'obésité de leurs corps presque nus ?¹⁰⁵³ »

¹⁰⁴⁸ Rousseau, J., *Op.cit.*, 1861.

¹⁰⁴⁹ Calonne, A. de, « La peinture contemporaine à l'exposition », *Revue contemporaine*, 31 mai 1861, p. 347.

¹⁰⁵⁰ Vignon, C., « Salon de 1861 », *Le Correspondant*, 25 mai 1861.

¹⁰⁵¹ Gautier, T., *Op.cit.*, 1861, p.179-180

¹⁰⁵² Delécluze, E., « Salon de 1861 », *Journal des Débats*, 15 mai 1861.

¹⁰⁵³ *Ibidem.*

Gautier regrette que l'artiste ait cru nécessaire de subvertir la vérité historique, en calquant les réactions de l'aréopage sur des attitudes modernes de bourgeois devant une femme nue, pour s'attirer les faveurs d'un public avide de grivoiserie :

« La foule admire beaucoup la variété d'expression que M. Gérôme a donné à l'Aréopage. Le sentiment que la plupart de ces têtes chenues trahissent n'est pas celui qu'ont dû éprouver ces augustes juges athéniens. Ils paraissent émus sensuellement par la nudité découverte à leurs yeux. C'est là un effet tout moderne. [...] Ce qui frappe les juges, c'est la perfection divine de ce corps, idéal des statuaires, chef-d'œuvre de la nature, que l'art athénien à sa plus belle époque sut à peine égaler. L'admiration, et non la concupiscence, dut animer leurs visages impassibles. [...] Nous sommes étonné que M. Gérôme, si grec et si antique, n'ait pas compris la scène de cette manière. Sans doute, il aura craint la froideur, le manque d'intérêt, presque inséparable du genre admiratif, et il a cherché à rendre piquants par des expressions de luxure ces graves personnages assis les uns à côté des autres.¹⁰⁵⁴ »

La description de l'aréopage par Gérôme transforme donc le sens de l'épisode, en affirmant le caractère éminemment voyeuriste et graveleux de la scène. D'historique, *Phryné devant l'Aréopage* devient pornographique par l'atmosphère de licence sexuelle qui règne chez les membres de l'aréopage. A la différence des figures de Candaule et de Gygès du tableau de 1859, les visages des vieillards athéniens ne sont pas empreints de cette admiration amoureuse qui permettait aux critiques de défendre l'érotisme chaste de la scène du *Roi Candaule* ; au contraire, la lubricité qui s'y lit nie toute dimension érotique et sensuelle au profit d'une agressivité, matérialisée par le mouvement de foule que l'on peut déceler dans le tableau qui tend à resserrer le cercle masculin autour de Phryné. De plus, à la différence de la composition du *Roi Candaule* qui plaçait le spectateur dans une position de voyeur, mais extérieur à la mise en scène comme un public au théâtre, le spectateur de la *Phryné* se trouve inclus dans le tableau par l'utilisation du hors-champ : à l'extrémité droite du tableau, on aperçoit le pied d'un aréopagite qui suggère que l'assemblée forme un cercle autour de la jeune femme, incluant nécessairement et délibérément le spectateur – que l'on suppose

¹⁰⁵⁴ Gautier, T., *Op.cit.*, 1861, p.179-180.

Cet avis est également partagé par Louis Auvray :

« Il faut dire qu'en restant dans l'étroite limite de la vérité historique, l'artiste n'offrait aucun des contrastes comiques qui assurent le succès de sa composition aux yeux d'un public qui n'y regarde pas de si près. »

(Auvray, L. *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1861*, Paris, Au bureau de l'Europe artiste, 1861, p.26-28).

masculin – parmi les juges, ce qui induit de fait un regard explicitement sexuel sur la belle hétéraïe. Par ce stratagème de composition, Gérôme oblige le public – et le jury qui accepte l'exhibition de cette œuvre¹⁰⁵⁵ – à admettre la lascivité de cette scène à l'antique¹⁰⁵⁶.

Le caractère pornographique est amplifié par le geste de Phryné. La jeune femme détourne la tête et cache son visage d'un instinctif mouvement de pudeur – ou peut-être de frayeur devant la réaction de ses juges. Or, Phryné est la déesse de la beauté incarnée, elle doit donc être fière de son corps nu, modèle des plus grands artistes de l'Antiquité. Son attitude apparaît en complète contraction avec l'esprit antique :

« nous ne l'acceptons pas pour l'image de l'hétéraïe qui fut choisie par Praxitèle comme le type vivant de Vénus, et qui devait être orgueilleuse de sa beauté triomphante. Le peintre a fait une fillette confuse, interdite et se cachant le visage dans un mouvement enfantin de pudeur. [...] j'ai dit que le mouvement de la Phryné de M. Gérôme est enfantin, il faut ajouter qu'il n'est pas dans la donnée archaïque : c'est le geste plutôt craintif que chaste d'une petite Circassienne mise en vente dans un bazar de Constantinople et nullement celui d'une courtisane d'Athènes.¹⁰⁵⁷ »

Par ce geste de pudeur mal placé¹⁰⁵⁸, le peintre contredit la vocation "archéologique" de sa peinture qui l'autorise d'ordinaire à mettre en place des scénographies inédites, et amplifie le voyeurisme de la scène. Loin d'être l'égale en beauté et en dignité de Vénus, Phryné apparaît comme un objet de convoitise offert à la voracité du regard masculin, similaire à une prostituée devant des clients dans un bordel. L'érotisme associé à toute représentation de nu féminin a cédé la place à une évidente violence pornographique. La référence du critique à la vente d'esclaves dans un bazar prend ainsi toute sa pertinence et trouvera du reste sa concrétisation dans deux œuvres plus tardives de l'artiste, toutes deux intitulées *Vente d'esclaves à Rome*¹⁰⁵⁹ (fig.104), où l'on voit une jeune femme, détournant le regard d'un même geste de pudeur craintive que Phryné, se tenant debout devant une foule d'hommes qui la marchandent avidement.

Dans ces deux œuvres, l'artiste s'éloigne de l'esthétique du *fini*, caractéristique de sa peinture néo-grecque, pour un nu moderne, nettement plus proche du modèle original de la

¹⁰⁵⁵ Dotal, C., « Femmes mythiques et légendaires comme allégories modernes au XIX^e siècle », *L'artiste et sa muse*, *Op. cit.*, 2006, p. 51-52.

¹⁰⁵⁶ Vouilloux, B., *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 57-58.

¹⁰⁵⁷ Merson, O., *Op. cit.*, 1861, p. 207-208.

¹⁰⁵⁸ Vouilloux, B., « Un geste "déplacé" (Geste II) », *Op. cit.*, p.245-256.

¹⁰⁵⁹ Deux tableaux de 1884 : musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg et The Walters Art Gallery à Baltimore.

photographie prise par Nadar posé par Marie-Christine Leroux, dite Roux¹⁰⁶⁰ (fig.105). Le résultat est un nu naturaliste, incarné, où le modèle ne s'efface pas derrière un archétype linéaire et réifié¹⁰⁶¹. Mais, il s'agit d'œuvres de genre – certes avec des sujets à l'antique – voire même de genre ethnographique, et non de genre historique. L'esprit des *Vente d'esclaves* à l'antique n'est d'ailleurs pas si éloigné des tableaux orientalistes de l'artiste, comme *L'Almée*¹⁰⁶² ou *Le Marché d'esclaves*¹⁰⁶³ qui plaisent pour leur prétendu réalisme ethnographique et leur évidente sensualité, voire leur érotisme. L'artiste n'y désincarne pas les nus féminins qui sont explicitement offerts au regard masculin, offrande renforcée par la position de soumission de ces femmes orientales, esclaves, danseuses ou prostituées, que le peintre déshabille pour le plaisir de son public occidental.

Pour se conformer à l'idéalisation nécessaire à toute peinture historique, Gérôme a cru nécessaire de désincarner Phryné par un lissage excessif de son corps. Cet excès d'idéalisation conduit à nier la dimension érotique du nu, en la dépouillant de toute sa sensualité ; or, le thème de Phryné induit une attention particulière à la nature, au corps réel du modèle, à la différence de l'histoire de Zeuxis, métaphore du Beau idéal classique¹⁰⁶⁴.

Pour l'indulgent Gautier, le peintre a transformé la courtisane en :

« très jeune fille, mince, petite, délicate, un peu trop virginale peut-être pour le sujet. Phryné [...] devait être d'une beauté moins en fleur, plus développée, plus féminine [...]»¹⁰⁶⁵.

Mais pour Jules Thierray, Phryné « ne justifie malheureusement que très imparfaitement la réputation de beauté que lui a gardée la tradition [...]»¹⁰⁶⁶, tandis que Théophile Thoré blâme le peintre pour les nombreuses incorrections de sa figure :

« cette Phryné de M. Gérôme est très mal dessinée, mal établie sur ses jambes et ankylosée dans ses genoux terreux. Avant de la dépouiller de ses draperies, le peintre aurait dû lui pincer un peu les genoux et les attaches des extrémités inférieures.»¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁰ Papet, E., « Phryné au XIX^e siècle : la plus jolie femme de Paris ? », Pasquier, A., Martinez, J.-L. (sd), *Praxitèle*, Paris, Somogy, 2007, p.369.

¹⁰⁶¹ Brooks, P. « Nana Unveil'd », *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, vol.16, n°1, automne 1989, p.16.

¹⁰⁶² Huile sur panneau, 1863, 50,2 x 81,3 cm, Dayton, The Dayton Art Institute.

¹⁰⁶³ Huile sur toile, 1866, 84,6 x 63,3 cm, Williamson, Sterling and Francine Clark Institute.

¹⁰⁶⁴ Sérié, P., « Du modèle à la muse : les peintres de figure sous le patronage de Phryné. Nus au Salon (1861-1901) », Dotal, C., Dratwicky, A. (sd.), *L'artiste et sa muse*, actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 2005, Paris, Somogy/ Académie de France à Rome, 2006, p. 21-22.

¹⁰⁶⁵ Gautier, T., *Op. cit.*, 1861, p. 178.

¹⁰⁶⁶ Thierray, J., « Salon de 1861. Prolégomènes », *La Sylphide*, 10 juin 1861.

¹⁰⁶⁷ Thoré, T., « Salon de 1861 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, p.16-17.

D'un côté, l'aréopage est composé de vieillards libidineux devant le corps nu d'une Phryné fragile et virgine qui se cache devant leurs regards, créant ainsi une mise en scène explicitement pornographique ; de l'autre, la jeune femme est tellement peu sensuelle qu'il semble inimaginable qu'elle puisse éveiller le moindre désir, et son corps de « petit biscuit de Sèvres¹⁰⁶⁸ » désamorce toute indécence. Le spectateur se trouve donc en présence d'une mise en scène voyeuriste, pornographique par la charge agressive générée par une présence masculine dominatrice et lubrique, dont l'objet de convoitise, si peu sensuel, ne parviendrait sans doute guère à susciter une quelconque émotion érotique. La Phryné de Gérôme n'a ni la beauté étrange et séduisante des femmes d'Ingres, ni la volupté des nus académiques, aux physionomies modernes, de Baudry, Bouguereau et Cabanel, qui n'ont cessé d'adapter la beauté *idéale* aux attentes de leur époque, réfutant en cela l'idéalisation intégrale¹⁰⁶⁹.

En fin de compte, cette inadéquation entre le sujet et le corps de Phryné crée un indéniable effet comique difficilement compréhensible dans une peinture historique. Delaborde s'interroge alors sur les buts poursuivis par Gérôme et sur son ambition de peintre :

« Veut-il seulement égayer l'histoire grecque ou romaine de quelques traits de mœurs, de quelques menus propos, appliquer à la peinture des sujets antiques la poétique pratiquée ailleurs par M. Biard, et consacrer à l'inventaire des curiosités ou des ridicules les facultés d'analyse que recommandaient son talent ? ou bien se résignera-t-il à exploiter ses aptitudes en vue de succès moins populaires peut-être, mais au fond plus sérieux, plus dignes aussi de l'école française et du rang qu'il y tient ?¹⁰⁷⁰ »

Pour le critique, Gérôme déchoit de son statut de peintre d'histoire pour se reconvertir dans le genre qui autorise tous les détournements, même les plus caricaturaux. Et c'est bien ce soupçon de caricature qui choque les commentateurs. Gérôme, le peintre antiquaire, sérieux et érudit, descend au niveau de l'art de François Biard – référence récurrente dans les commentaires sur la *Phryné* – et de son rire vulgaire pour conquérir l'estime populaire :

« M. Gérôme se place, par son interprétation, toujours à faux, avec une persistance inconcevable et qui le conduira, s'il n'y veille assidûment, à continuer l'œuvre de M. Biard. *Phryné devant le tribunal* a son analogue en musique dans *l'Orphée aux enfers* de M. Offenbach ; c'est la même façon de comprendre et d'expliquer l'antiquité. M. Daumier, si je ne me trompe, a déjà

¹⁰⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁶⁹ Sérié, P., *Op. cit.*, 2006, p.29-30.

¹⁰⁷⁰ Delaborde, H., *Op. cit.*, 1861, p. 877-878.

publié autrefois dans le Charivari, une série d'études sur les sujets anciens. M. Gérôme, je n'en doute pas, a été demander aux sources mêmes les renseignements dont il avait besoin pour rendre, vivante à nos yeux et dans toute sa vérité, la scène qu'il nous montre aujourd'hui. J'en suis fâché pour lui, mais cet épisode est de pure invention et n'a jamais existé. [...] En effet, ce n'est ni un fait d'histoire, ni une anecdote légendaire que M. Gérôme a voulu représenter ; c'est bien moins que cela, ce n'est qu'une polissonnerie.¹⁰⁷¹ »

Maxime Du Camp s'agace des procédés de Gérôme pour conquérir le public : son goût pour la curiosité et l'anecdote, sa manière de créer les conditions de la vraisemblance historique pour mettre en scène le spectacle des mœurs contemporaines sous le vernis bienséant de l'Antiquité.

Quant à Gautier, détracteur acharné de la peinture triviale de Biard, il ne peut accepter ce mélange entre caricature et genre historique qui pervertit, à ses yeux, la nécessaire hiérarchie des genres et toutes les règles classiques de la peinture¹⁰⁷² :

« Cela nous afflige de voir un talent si pur, si élégant, si rare, descendre au comique. Le comique, selon nous, n'est pas du ressort de la peinture ; il ne peut s'y traduire que par la grimace et la caricature ; passe pour une charge bouffonne, pour une pochade rapide au crayon ou à l'aquarelle ; mais il n'est pas permis de mettre les moyens les plus exquis de l'art au service de fantaisies pareilles. Le but de la peinture est la beauté ou tout au moins le caractère.¹⁰⁷³ »

Si les caricatures de l'Antiquité par un artiste comme Daumier (*L'Histoire ancienne*) sont dignes d'admiration par la verve de son trait et remplissent parfaitement leur rôle de satire des poncifs académiques, l'affirmation du droit de la peinture – et surtout de la peinture historique – à accéder à la caricature et à la trivialité est inacceptable, et d'autant plus condamnable lorsque cette revendication implicite vient de la part d'un artiste qui veut être apprécié pour le sérieux de ses reconstitutions archéologiques. Pour Gautier, comme pour bon nombre de ses confrères¹⁰⁷⁴, l'Antiquité doit être maintenue hors de portée de la trivialité de l'époque moderne et rester un havre de paix pour la noblesse des sentiments et la beauté. Or, par ses intentions, la *Phryné* de Gérôme rompt cet intangible dogme.

¹⁰⁷¹ Du Camp., M., *Les Beaux-arts au Salon de 1861*, Paris, Librairie Nouvelle, 1861, p. 96-97.

¹⁰⁷² Rénié, P.-L., *Op. cit.*, 2007, p. 61-62.

¹⁰⁷³ Gautier, T., *Op. cit.*

¹⁰⁷⁴ Ainsi Claude Vignon estime que « M. Gérôme semble avoir pris à tâche de résoudre l'antiquité en tableaux de genre. » (Vignon, C., *Op. cit.*, p.157).

En exposant sa *Phryné devant l'Aréopage*, Gérôme emprunte une voie dangereuse qui déçoit certains de ses plus précieux soutiens, à l'instar de Gautier. Œuvre délibérément licencieuse et pornographique, *Phryné* impose au spectateur un regard voyeuriste, paradoxalement désarmé par l'absence de sensualité du nu féminin que l'on peut qualifier d'anti-érotique et par la charge comique de la mise en scène. Travestissant le genre historique en image caricaturale, Gérôme signe l'abandon de ses prétentions à la peinture d'histoire pour les facilités de la peinture de genre, plébiscitée par le grand public.

De la beauté un peu froide du *Combat de coqs* à la licence voyeuriste de *Phryné devant l'Aréopage*, Gérôme a progressivement rejeté l'héritage ingresque, d'un art du nu féminin idéal, sensuel mais chaste, dont la vue doit engendrer chez le spectateur un sentiment du Beau et un plaisir hédoniste. Dans ses œuvres, l'érotisme inhérent à la représentation picturale du nu féminin se trouve nié par une esthétique du lisse qui *désérotise* le regard du spectateur et réifie la figure féminine, comme dans *L'Intérieur grec* et *Le Roi Candaule*. Parallèlement, Gérôme introduit dans ses mises en scène – et en particulier dans *Phryné devant l'Aréopage* – une certaine violence pornographique, qui fait du corps féminin un objet de convoitise pour le regard masculin. De la conjonction de ces deux phénomènes antagonistes procède une dimension d'abord ironique, puis résolument caricaturale dans son traitement du sujet antique. Cette nouvelle compréhension de l'Antiquité, triviale, voire bouffonne, n'est pas exempte d'une certaine modernité, par son désir de vraisemblance archéologique et d'adaptation aux émotions contemporaines ; mais pour nombre de critiques, c'est une modernité mal comprise, qui n'ennoblit guère le peintre et son art, puisqu'à défaut d'élever le spectateur, elle doit avant tout son succès au parfum de scandale qui entoure son exhibition. C'est pourtant cette modernité qui aura les faveurs du public jusqu'aux années 1880 ; et devant *l'Olympia* et *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, exposés seulement deux ans après la *Phryné*, les critiques trouveront finalement que la modernité à la Gérôme n'est qu'un moindre mal pour la doctrine classique, d'autant plus que Gérôme se montrera un professeur en apparence très soucieux des règles académiques.

3.3.2. La peinture *hiéroglyphique* de Jean-Louis Hamon

Révéle au Salon de 1852 avec la présentation de *La Comédie humaine*, Hamon devient très rapidement le second de Gérôme dans la hiérarchie du groupe néo-grec, puis le chef de la petite école à partir de 1855. Son style et ses choix de sujets, très personnels, lui valent une réception critique importante et suscitent des commentaires ambivalents, même de la part des défenseurs du groupe, en dépit d'une affection jamais réellement démentie des salonniers pour cet artiste si particulier.

Dans cette partie, nous ne reviendrons pas sur la biographie du peintre et nous n'analyserons pas en détail les sources artistiques de ses œuvres puisque ce travail a été réalisé par Sébastien Quéquet dans ses recherches sur l'artiste¹⁰⁷⁵. Nous nous attacherons à l'évolution de la réception de ses travaux présentés au Salon pour dégager l'originalité de son esthétique par rapport au reste de l'école néo-grecque.

D'un point de vue critique, la carrière d'Hamon peut être divisée en trois grandes périodes : une époque de succès public avec un accueil plutôt chaleureux de 1848 à 1855, suivi d'une phase de rejet par lassitude aux Salons de 1857 et 1859, puis une fin de carrière dans une relative indifférence ponctuée par des marques de sympathie de 1861 à 1873, sa dernière exposition au Salon avant sa mort.

Bien qu'il débute comme Gérôme au Salon en 1847, il n'est remarqué qu'à celui de 1848. Ses œuvres charment d'emblée par leur fraîcheur et leur grâce ; sa veine intimiste et fantaisiste est appréciée pour sa nouveauté et sa représentation si juste de l'enfance. Mais les commentateurs remarquent également, dès les premières expositions, l'étrangeté du style de l'artiste qui multiplie les incorrections anatomiques et s'inquiètent du manque de solidité de sa peinture, au rendu plus proche de l'aquarelle que de l'huile :

« M. HAMON [...]. Ici encore il y a de la recherche de singularité. Certaines parties des carnations sont modelées avec finesse, mais elles ont un aspect fondu qui contraste avec la sécheresse des accessoires. Ce sont de vaporeux fantômes habillés de jupes de bronze et de collier d'acier.¹⁰⁷⁶ »

¹⁰⁷⁵ Voir Quéquet, S., *Jean-Louis Hamon (1821-1874) : un néo-grec sous le Second Empire*, mémoire de master sd Rémi Labrusse, 2006, 3 vol ; « Les dessins de Jean-Louis Hamon du Musée d'art et d'histoire de Genève », *Genava. Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, Musée d'art et d'histoire de Genève, LV, 207, p.3-68 ; « Jean-Louis Hamon. Les néo-grecs et le goût pour l'antique dans les années 1850 », *48/14, revue du Musée d'Orsay*, Paris, RMN, n°26, printemps 2008, p. 16-27.

¹⁰⁷⁶ Du Pays, A.-J., « Beaux-arts. Salon de 1848 », *L'illustration*, t.9, 13 mai 1848, n°272, p.165-66.

Artiste prolifique, Hamon va exposer quarante-six œuvres au Salon de 1847 à 1873 – avec une absence régulière à partir de 1863, date de son départ pour l'Italie. Si la masse de textes sur l'artiste est importante, les salonniers vont surtout s'intéresser à quelques œuvres, jalons de sa carrière : *La Comédie humaine* en 1852 (fig.41), *Ma sœur n'y est pas* en 1853 (fig.82), *L'Amour en visite* de 1859, *L'Escamoteur, quart d'heure de Rabelais* de 1861 (fig.106), *Triste Rivage* en 1873 (fig.42). Ses autres compositions servent avant tout d'illustrations au propos général des commentateurs sur les qualités et défauts de l'artiste, et leurs descriptions sont rares dans les revues des Salons. Les qualités des œuvres d'Hamon – la délicatesse de son coloris, la grâce de son style, la naïveté et le charme de ses figures féminines et enfantines, l'originalité de ses sujets – mises en avant au tournant des années 1850 vont devenir maniérisme et rapidement se figer dans un système dénoncé par les commentateurs.

Après l'Exposition Universelle de 1855, tournant dans l'histoire de l'école néo-grecque, la prolifération d'Hamon, qui ne parvient pas vraiment à renouveler ses sujets et n'améliore guère son style en vingt ans de carrière, devient un des principaux griefs de la critique à son encontre et va accélérer la lassitude du public, devenu insensible au charme enfantin de ses œuvres :

« M. Hamon a exposé une série de charmantes et naïves compositions ; ce sont : *Ricochet, enseignement mutuel, la Boutique à quatre sous, Papillon enchaîné, Cantharide esclave, la Saison des papillons, Jeune fille arrosant des fleurs, la Femme au bouquet, les Dévideuses* et une *Figure* décorative pour la Manufacture Impériale de Sèvres. Toutes ces petites figures sont ravissantes de naïveté, de finesse, de dessin et de coloris ; mais partout c'est la même tête, tête de convention qui, par ce motif, manque de caractère et d'originalité. M. Hamon ignore-t-il que le public se lasse des meilleures choses, et que, cette année, en revoyant encore sa petite fille des expositions précédentes, il s'est écrié : « Encore ! ». Nous reconnaissons assez de talent à M. Hamon pour être convaincu qu'il saura trouver une variante même dans le *néo-grec*, en admettant qu'il ne puisse quitter ce genre.¹⁰⁷⁷ »

L'école et le « genre » néo-grecs vont souffrir de la mauvaise presse d'Hamon. En tant que chef de groupe, son entêtement à traiter toujours les mêmes sujets et son incapacité à remédier à ses problèmes stylistiques récurrents jettent l'opprobre sur l'école entière et accélèrent le désamour des critiques pour la peinture de genre à l'antique. Après la désaffection de Gérôme, Hamon, en qui nombre de critiques avaient placé l'espoir d'un renouveau poétique du genre néo-grec, déçoit par son absence d'originalité, son manque de dynamisme et son

¹⁰⁷⁷ Auvray, L., *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1857*, Paris, Au bureau de L'Europe artiste, 1857, p.48.

repli vers des formules qui ont dans le passé fait son succès, mais ne parviennent plus à susciter le même intérêt chez le public. La sentence de Théophile Gautier, toujours sympathisant du groupe, est révélatrice de cette déception :

« Aujourd'hui, malheureusement, M. Hamon, entraîné par son succès, se copie et se parodie lui-même avec l'exagération cruelle d'un imitateur ; il outre sa manière et pousse ses qualités jusqu'au défaut.¹⁰⁷⁸ »

Laissés sans direction, les suiveurs néo-grecs, moins doués que Gérôme et Hamon, s'enferment eux aussi dans un système stérile.

Castagnary qui a toujours éprouvé de la sympathie pour Hamon sans apprécier les réminiscences étrusques de l'école néo-grecque explique également le rejet de l'artiste par la trop grande quantité d'œuvres, ayant toutes la même allure, qu'il expose. Les qualités de ses tableaux de naguère sont devenues les défauts des œuvres qu'il ne cesse de répéter, de Salon en Salon :

« Qu'on me permette cependant, en terminant, de ramasser sur le champ de bataille de la critique, où l'a laissé pour mort, un artiste distingué, qu'on n'épargne pas assez aujourd'hui, après l'avoir porté trop haut naguère. Je veux parler de M. Hamon. Puisse ce témoignage d'un inconnu apaiser le ressentiment de ses plaies les plus profondes ! [...] Jugements éphémères, opinions sans consistance, ils tombent souvent d'eux-mêmes ; la critique du lendemain abroge celle de la veille. [...] En effet, ce que M. Hamon fait aujourd'hui, est aussi bon comme conception, comme dessin, comme couleur, que ce qu'il faisait autrefois. *L'enseignement mutuel*, *La boutique à quatre sous*, valent, ou peu s'en faut, *Ma sœur n'y est pas* et *La poupée cassée*. Mais la mode a tournée, et la critique, qui ne sait jamais bien ce qu'elle veut, se met à blâmer aujourd'hui chez M. Hamon les choses mêmes qu'elle y applaudissait autrefois. Pourquoi cela ? Je cherche la raison de cette évolution étrange, et ne puis la trouver que dans le nombre même des œuvres que M. Hamon a portées au Salon de cette année. Que ne s'est-il borné à une ou deux toiles ! elles eussent été acceptées sans conteste.¹⁰⁷⁹ »

A partir de 1857, ses œuvres secondaires font même office de repoussoir : leur présence dans les comptes rendus permet aux critiques de mesurer l'ampleur de la dégringolade d'Hamon et

¹⁰⁷⁸ Gautier, T., *Op. cit.*, t.1, 1857, p.346.

¹⁰⁷⁹ Castagnary, J., « Salon de 1857 », *Salons (1852-1879)*, avec une préface d'Eugène Spuller, Paris, 1892, vol.1, p.60-61.

de revenir avec nostalgie sur les succès de l'artiste :

« mais qu'il y a loin du tableau de M. Hamon à la grâce élégante, à la tenue, au charme que possédait l'auteur des *Saintes Femmes* ! vraiment nous avons peine à croire que le charmant peintre de *Ma sœur n'y est pas*, des *Orphelines*, et de tant d'autres jolis sujets, soit l'auteur de la lithographie coloriée qu'il intitule *L'Amour en visite*.¹⁰⁸⁰ »

L'emploi du terme de lithographie pour qualifier *L'Amour en Visite* est tout à fait révélateur de l'opinion des salonniers sur l'évolution stylistique d'Hamon qui y voient dorénavant une forme aimable de décoration plutôt qu'un véritable travail de peinture, appréciation que l'artiste ne parviendra plus par la suite à démentir comme en témoigne la revue du *Salon de 1864* par Maxime Du Camp :

« Ce n'est certainement ni de la grande, ni de la forte peinture ; mais c'est plaisant aux yeux, chastement compris, suffisamment peint, et je pense que M. Hamon n'a pas eu d'autre ambition. Dans cette donnée-là, il y a de très agréables tableaux à faire : c'est peut-être plutôt de la décoration que de la peinture et cela conviendrait parfaitement à la céramique ; mais il ne faut point se montrer trop sévère, et il est juste de tenir compte aux artistes des efforts qu'ils font pour produire des œuvres gracieuses et sans sous-entendu.¹⁰⁸¹ »

On devine en filigrane que pour Du Camp Hamon aurait été plus sage de rester au service de la Manufacture de Sèvres puisque c'est finalement dans le domaine de la céramique que ses tableautins auraient été les plus à même de constituer un catalogue de motifs intéressants, son idéal sans grande ambition et sa facture bien peu solide parvenant à grand peine à hisser son art dans le champ de la peinture. Ce glissement des qualités de charme, de grâce et de naïveté vers le « décoratif » marque la rupture opérée par la critique envers les œuvres de l'artiste et le début de son discrédit qui sera malheureusement relayé par l'historiographie après sa mort.

Pourtant, la posture des salonniers reste ambiguë. Ils reprochent à Hamon le manque de simplicité de ses sujets, souvent qualifiés de rébus, et disent préférer la simplicité de ses compositions à une ou deux figures telle *L'Aurore* du Salon de 1864 (fig.107), dont le renvoi allégorique n'est qu'un prétexte à esquisser une peinture charmante et sans lecture symbolique sous-jacente :

¹⁰⁸⁰ Stevens, M., *Impressions d'une femme au Salon de 1859*, Paris, 1859, p.18.

¹⁰⁸¹ Du Camp, M., « Salon de 1864 », *Les beaux-arts à l'exposition universelle et aux salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris, Vve J. Renouard, 1867, p.97-98.

« M. Hamon est toujours un peintre gracieux, agréable, mais qui manque de vérité dans son dessin et sa couleur ; sa peinture est d'une charmante et aimable convention. [...] Dans celui du grand salon, l'artiste a peint une toute jeune fille qui monte sur les feuilles inférieures d'une plante pour atteindre le haut de la tige, y saisir une fleur et boire la rosée déposée au fond de son calice. M. Hamon intitule cette composition : *l'Aurore*. Nous ne le chicanerons pas sur ce titre, nous ne demanderons pas s'il a voulu peindre l'Aurore, ou simplement une jeune fille, jolie et matinale qui vient boire la rosée du matin, c'est-à-dire de l'aurore, [...] l'idée de cette composition est poétique et la peinture est très séduisante.¹⁰⁸² »

Pourtant ce sont bien ses œuvres *hiéroglyphiques* qui récoltent le plus de colonnes dans les revues. L'analyse de Gautier à propos de *La Tutelle* et *La Volière* au Salon de 1861 est symptomatique de cette ambivalence. Les deux œuvres sont de gracieux morceaux de peinture, mais elles ne sont que cela et sont finalement à classer dans la catégorie des panneaux décoratifs :

« La *Tutelle* et la *Volière* sont deux charmantes fantaisies pompéiennes que l'on comprend tout de suite et qui n'en valent pas moins pour cela. Dans la première, la jeune fille met un tuteur à un arbuste ; dans la seconde, une autre jeune fille donne la pâture à des oiseaux. Ces deux toiles feraient deux délicieux panneaux de salle à manger antique.¹⁰⁸³ »

Ce caractère décoratif implique un manque de profondeur et une parenté avec les œuvres légères et décoratives de la peinture du XVIII^e siècle auxquelles certains salonniers font référence à propos de l'art d'Hamon. A l'instar des œuvres du XVIII^e siècle, le recours à l'allégorie et à la mythologie n'est que prétexte à la peinture de nudités, certes gracieuses et plutôt chastes dans le cas d'Hamon – l'érotisme de ses figures féminines se limitant à quelques jeunes poitrines dénudées – et uniquement destinées au plaisir des yeux, ce que lui reproche de plus en plus les critiques comme Castagnary :

« Hamon, le peintre de *l'Aurore*. Celui-là, du moins, a le charme et la grâce, les deux seules choses qui puissent justifier la fantaisie et nous faire passer par-dessus sa frivolité. Regardez cette jolie création ; c'est naïf, ingénu et frais comme les rêves d'une jeune fille.¹⁰⁸⁴ »

¹⁰⁸² Auvray, L., *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1864*, Paris, 1864, p.17.

¹⁰⁸³ Gautier, T., *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Dentu, 1861, p.198.

¹⁰⁸⁴ Castagnary, J., « Salon de 1864 », *Salons (1857-1879)*, Paris, vol.1, 1892, p. 209-210.

Contrairement aux diatribes contre les tableaux érotico-satiriques de Gérôme, les commentateurs ne reprochent pas à Hamon son goût pour les jeunes filles dévêtues, ils sont surtout déçus de constater que le peintre s'enferme dans une veine décorative, sans grande ambition. Si les salonniers continuent de le comparer à Prud'hon, en raison de la grâce de ses œuvres les plus réussies telles *Ma Sœur n'y est pas*, les Salons de 1857 et 1859 voient apparaître des références plus suspectes à Boucher et Fragonard, deux artistes coupables de légèreté. Delécluze, en gardien de la tradition davidienne, ne peut que condamner la voie sur laquelle l'artiste s'engage :

« Toutes les combinaisons du goût pervers du siècle dernier sont en faveur maintenant, et le *marivaudage* qui a reparu sur nos théâtres pénètre aussi dans l'atelier des artistes. M. Hamon est aujourd'hui le maître en ce genre. Cet artiste a un talent incontestable auquel nous avons applaudi plus d'une fois. Cependant il a fallu signaler déjà aux Expositions précédentes l'abus que ce peintre est disposé à faire de la subtilité de son esprit ainsi que de la délicatesse de son pinceau.¹⁰⁸⁵ »

Hamon est accusé de faire partie des chefs de file de ce mouvement de remise au goût de l'art rococo du XVIII^e siècle, honni des défenseurs de l'orthodoxie classique. Nous verrons en effet qu'une partie des néo-grecs à contribuer à renouveler la scène de genre à l'antique par une veine anacréontique que l'on pourrait qualifier de « rococo-pompéienne »¹⁰⁸⁶.

Les Salons de 1857 et 1859 constituent d'ailleurs un pic d'impopularité de l'artiste, les diatribes des commentateurs allant jusqu'à mettre en doute la santé mentale de l'artiste :

« Vous avez fait fausse route, monsieur, et voilà déjà les gamins qui vous poursuivent de leurs huées. Si vous faites un pas de plus, l'an prochain vous nous peindrez sur un fond d'assiette *une jeune fille qui fait frise des roses*. Dans deux ans, *une rose qui fait frise des jeunes filles*. Dans trois ans n'importe quoi : cette aberration d'un cerveau ingénieux ne s'arrêterait qu'à la folie.¹⁰⁸⁷ »

Moins indulgent qu'About, Nadar s'acharne sur l'exposition de l'artiste en 1859 :

« Ceci n'est plus un tableau [*La cantharide esclave*], c'est une impertinence, et ce n'est pas un jury de peintres qui aurait dû se prononcer sur un pareil cas d'aliénation mentale [...]. Le hanneton que M. Hamon, lui, a dans le plafond,

¹⁰⁸⁵ Delécluze, E., « Salon de 1857 », *Le Journal des Débats*, 10 juillet 1857.

¹⁰⁸⁶ Cf. partie infra *Après 1857, la dispersion de l'école néo-grecque*.

¹⁰⁸⁷ About, E., *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858, p.316-318.

comme disent certains pittoresques, fait ici encore des siennes.¹⁰⁸⁸ »

C'est à la même époque, 1857-1859, que les tableaux d'Hamon deviennent des cibles de choix pour les revues comiques comme *Le Charivari* ou *Le Journal amusant*. Caricaturistes et satiristes n'épargnent guère l'artiste qui, ne supportant plus les quolibets et voyant sa réputation – et sa situation financière – en pleine déroute, quitte la France quelques années plus tard. Cham, Bertall et les auteurs satiriques exagèrent jusqu'à l'absurde le caractère quelque peu fantasmagorique des œuvres d'Hamon dont les titres étranges suscitent l'hilarité – *La Cantharide esclave*, *Papillon enchainé*, *Ricochet : l'enseignement mutuel*. L'aspect comique de l'exposition d'Hamon au Salon de 1857 est bien évidemment accentué par le nombre d'œuvres de ce type présenté par l'artiste, ce qui attise les moqueries des satiristes :

« L'ardeur du jour, l'enthousiasme, le tourbillonnement des couleurs et un long piétinement, avaient brisé mes forces ; je me mis au lit avec la fièvre. Quel cauchemar, grand Dieu ! [...] vers la fin de la nuit, la fièvre paraissant apaisée, je me sentais lutiné par des nuées de petits Hamons grimaçant, sautillant et me criant à tue-tête : Ma sœur n'y est pas ! Ma sœur n'y est pas ! C'était affreux ! Pendant trois jours, je refusai toute nourriture, convaincu (par moment je le crois encore) que le salon de 1857 se composait exclusivement d'épisodes de la guerre de Crimée, de scènes d'inondations et des petits sans nombre, dus au fameux tableau de M. Hamon. Hallucination ! je le reconnais aujourd'hui, mais qui m'a laissé contre ces toiles une rancune bien excusable : je ne peux plus les voir de sang-froid.¹⁰⁸⁹ »

Une nouvelle fois, l'évocation de la folie et de la multitude grouillante à propos des toiles d'Hamon souligne l'aliénation mentale dorénavant associée à l'artiste.

Dans son Salon de 1857, Bertall caricature trois œuvres d'Hamon : *Cantharide esclave* ; *Ricochet, enseignement mutuel* et *La boutique à quatre sous*¹⁰⁹⁰. Il intitule *la Cantharide esclave* (fig. 108) « Jeune fille agaçant une puce » (fig.109), et la légende indique : « Idylle par Hamon, peinte avec le cold-cream et la pommade à l'héliotrope. » Le dessin montre une énorme puce, grosse comme un chien, passablement agressive et attachée à une laisse devant

¹⁰⁸⁸ Nadar, *Nadar jury au Salon de 1857*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p.37.

¹⁰⁸⁹ Personne, « Revue du Salon. Le Palais de l'Exposition à vol d'oiseau », *Le Journal amusant*, n°80, 11 juillet 1857.

¹⁰⁹⁰ Bertall, « Le Salon de 1857 dépeint et dessiné par Bertall », *Op. cit.*, n°81 (18 juillet), n°83 (1^{er} août) et n°85 (1^{er} septembre), 1853.

une niche. La mélancolie et le symbolisme¹⁰⁹¹ originels du tableau d'Hamon ont complètement disparu au profit d'une mise en scène ridicule. La légende, par la référence aux onguents et aux cosmétiques, souligne la féminité du style de l'artiste avec sa peinture vanillée et ses couleurs pastel.

Dans sa vignette de « l'Enseignement mutuel par Hamon » (fig.110-111), Bertall s'en prend au caractère répétitif des motifs d'Hamon, en représentant une succession de figures féminines à la manière de poupées gigognes mais vêtues à la mode antique :

« Hamon peignant une jeune femme qui peint une jeune fille peignant une poupée, etc., etc., etc. (*La suite au prochain numéro*). »

Quant à *La boutique à quatre sous* (fig.112-113), la caricature de Bertall montre à la place des deux jeunes femmes de Pompéi choisissant des statuette antique un magasin de jouets, avec au centre une poupée en bois entourée de soldats de plomb et une gigantesque pot d'onguent sur lequel est inscrit « Hamon rue poupée ». La légende est particulièrement cruelle pour l'artiste :

« Car il y a erreur au livret, le portrait de ce poupart ne pouvant passer pour celui d'un jeune Emile quelconque – Il faut le dire, cette année l'état de santé de M. Hamon inquiète ses véritables amis. Un régime rigoureux devient nécessaire. Qu'il boive du Bordeaux, mange des viandes rôties, éloigne de lui avec soin toutes pommades, toutes essences, et aille passer trois mois à Ornans... dans la chambre de M. Courbet. »

Le dessin et la légende raillent à la fois le manque de vie des figures d'Hamon, raides comme des jouets, la puérité de ses sujets et son style efféminé avec des références aux pommades et autres cosmétiques. Dans son texte, Bertall reprend l'argumentaire utilisé contre les néo-grecs par Champfleury dans sa satire de l'école du calque¹⁰⁹² : comme l'écrivain, le caricaturiste recommande à l'artiste un régime alimentaire plus riche, plus « viril » pour se refaire une santé et être enfin en mesure de peindre correctement et d'abandonner les sujets trop enfantins. Il ironise également sur l'opposition extrême entre le style d'Hamon et celui de Courbet, entre la langueur et la féminité du premier et la virilité du second, en recommandant

¹⁰⁹¹ Sébastien Quéquet propose de voir dans *La Cantharide esclave* une fable moralisatrice sur la sexualité. La cantharide était en effet utilisée comme un puissant aphrodisiaque, mais pouvait également se révéler un redoutable poison à trop haute dose. Dans le tableau d'Hamon, la jeune femme regarde d'un air mélancolique la cantharide enchaînée : symbolise-t-elle sa sexualité frustrée ou bien une mise en garde contre cet aphrodisiaque dangereux ? Toujours selon Sébastien Quéquet, les œuvres fantasmagoriques ou à rébus d'Hamon sont souvent équivoques (Quéquet, S., *Op. cit.*, vol.1, 2006, p. 161).

¹⁰⁹² Cf. partie supra « L'École du calque » : à propos des textes critiques de Champfleury sur la formation des néo-grecs.

à Hamon un séjour chez le peintre réaliste, connu pour son goût quelque peu excessif pour les plaisirs de la table.

Derrière cette litanie contre le manque d'invention d'Hamon, les critiques déplorent que l'artiste se soit laissé entraîner par les succès publics et marchands à une production facile, répétitive et fade :

« M. Hamon mérite certainement d'être mis hors la loi pour son obstination à poursuivre une veine ridicule et malséante, où l'a surtout poussé l'engouement de la foule. [...] Du courage, monsieur Hamon ! Encore un effort, beaucoup d'efforts ; affranchissez-vous tout à fait des perfides suggestions du marchand de tableau, et redevenez ce que vous fûtes, montrez-vous ce que vous êtes : un artiste.¹⁰⁹³ »

Grisé par ses premiers succès – en particulier celui de *Ma Sœur n'y est pas* – Hamon a généré une mode de tableaux représentant des jeunes femmes à leur activité quotidienne, des enfants affairés à leurs jeux, des compositions étranges (telles *La Cantharide esclave* ou *Papillon enchaîné*) qui ont connu un fort succès dans les années 1850 auprès d'un public aisé, ce qui contribua – au moins dans un premier temps – à lui assurer une certaine aisance financière après une jeunesse extrêmement misérable. En 1857, Nadar fustige cette production insipide destinée aux bourgeois qui encombre le Salon de ses petites figures de femmes-enfant, toutes peintes avec la même ligne gracieuse et maniérée :

« Pas si naïf pourtant, puisqu'il a trouvé public à son pied. [...] Le contour tremblé est la Madame Ressource de ce pseudo gracieux dessin-là. Et puis, pour couronner l'œuvre, des sujets malicieux et fins, de quoi faire tourner la tête de toutes les caillettes de la création. Quant aux financiers, ils apprécient artistiquement que cette peinture là doit se payer cher.¹⁰⁹⁴ »

Mais à force de répéter les mêmes formules, Hamon finit par les user et sa stratégie commerciale commence à ne plus faire recette. A partir des années 1860, ses participations au Salon s'espacent – 1864, 1866 et enfin 1873 – et même s'il se fait rare, les critiques ne commentent plus vraiment ses envois. Ils se contentent de décliner leurs analyses d'autrefois, et constatant l'immobilisme stylistique de l'artiste, la plupart des salonniers n'ont plus guère la verve de lui reprocher ses défauts :

« Hamon nous est revenu ! Non pas de sa personne : on dit qu'il est à Rome. Mais

¹⁰⁹³ Chesneau, E., *Salon de 1859. Libre étude sur l'art contemporain*, Paris, N. Chaix, 1859, p.129-130.

¹⁰⁹⁴ Nadar, *Op. cit.*, 1857, p.10.

avec quelle joie ses vrais amis ont retrouvé son talent à l'Exposition ! Depuis le jour heureux et triomphal où le public s'est rassemblé autour de son petit chef d'œuvre intitulé : *Ma Sœur n'y est pas*, Hamon ne nous a rien montré de plus charmant et de plus frais que cette *Aurore*. Est-ce à dire que Rome l'ait converti au dessin sévère et qu'il y soit devenu classique comme M. de Ratisbonne y est devenu chrétien ? Non ; il a conservé ses défauts, ses aimables défauts, ses imperfections presque aussi gracieuses que des qualités. Il dessine, comme autrefois, des femmes qui sont des bébés, de jolies poupées roses, habillées de peau bien fine, coiffées d'astrakan blond et rembourrées de son. [...]

Il ne faut pas chercher des pommes sur la vigne, ni demander à un talent les fruits qu'il ne saurait porter. Prenons de chaque artiste ce qu'il nous donne, et remercions cordialement ceux qui nous offrent des plaisirs si délicats.¹⁰⁹⁵ »

La critique d'About est tout à fait révélatrice de l'attitude des salonniers vis-à-vis d'Hamon à partir des années 1860 : ils restent attachés à cet artiste sympathique, au talent mineur mais qui vient mettre une touche de fantaisie sur les murs du Salon. A sa mort en 1874, les critiques lui rendirent un hommage discret mais sincère. Jules Claretie résume l'opinion de la profession sur l'art du peintre :

« J.-L. Hamon mourut en juin 1874, après une maladie longue et terrible. Hamon ne fut sans doute pas un très grand peintre, mais ce fut un peintre purement exquis. Il n'imita personne : il se créa une individualité en dehors de toute école. [...] La peinture d'Hamon avait toute la grâce et tout le vaporeux du pastel. Le dessin était correct et délicat. On reconnaît facilement en lui un élève de cet admirable Gleyre [...]. Hamon avait beaucoup travaillé, peignant tour à tour sur toile et sur porcelaine, pour arriver à ce genre tout particulier et très séduisant dont les chefs-d'œuvre sont *la Comédie humaine* et *Ma Sœur n'y est pas*. [...] Ce peintre des idylles antiques, de la poésie intime de l'Attique ou de Rome était, au physique – antithèse éternelle – une sorte de Germain trapu, petit et roux, aimant la plaisanterie des *propos de table*, à la Luther, et ne détestant point la gaieté de cabaret. Amusant et bon, au surplus, se plaisant parfois à faire *poser* les spectateurs en peignant des tableaux fort jolis qui ressemblaient à des *rébus*.¹⁰⁹⁶ »

Bien qu'il appartienne à l'école néo-grecque par son esthétique et son compagnonnage avec

¹⁰⁹⁵ About, E., *Salon de 1864*, Hachette, 1864, p. 103-105.

¹⁰⁹⁶ Claretie, J., « Salon de 1873 », *L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876*, Paris, Charpentier, 1876, p. 87-90.

Gérôme et Picou, Hamon a très vite été considéré comme une personnalité un peu à part en raison de l'étrangeté de son style et de ses sujets.

Nous avons isolé trois attributs de la peinture d'Hamon qui nous semblent les plus pertinents pour analyser son style et appréhender l'évolution de la critique à son égard puisqu'ils ont à la fois contribué à sa gloire et à son rejet : une facture évanescence associée à un coloris monochrome, une philosophie personnelle inspirée de la culture populaire, enfin, une prédilection pour l'enfance.

- *Une facture évanescence*

Dès les premiers comptes rendus, les critiques s'interrogent et s'inquiètent de l'étrangeté stylistique des œuvres d'Hamon. Sa technique produit une facture très inégale, déconcertante dans ses différences de traitement entre les figures, très minutieuses, et le décor, à peine esquissé.

Alphonse de Calonne reproche ainsi au peintre l'indécision de son style et l'aspect irréel de son coloris :

« Le dessin de M. Hamon est moelleux et juste ; son coloris visant trop à la simplicité, arrive souvent à une couleur de camée qui a du charme malgré son peu de vérité. Dans une autre gamme, *l'Hiver* du même artiste, a les mêmes défauts ; c'est une allégorie touchante dont l'intention n'est peut-être pas suffisamment indiquée.¹⁰⁹⁷ »

Toujours en 1849, Du Pays dans *L'Illustration* compare sa peinture à l'archaïsme des « imagiers gothiques et des enlumineurs chinois.¹⁰⁹⁸ » en raison de ses figures sans ombre et sans modelé. Pour Lagenevais, le qualificatif de « chinoiserie » désigne plutôt une grâce mignarde, empreinte d'étrangeté :

« A quoi sert de savoir dessiner et peindre pour produire *l'Égalité au sérail, Avant déjeuner* et tant d'autres déplorables chinoiserie, où brillent, dans le dessin d'une perruche, d'une tête empapillotée ou d'une babouche, tout le fini et toute la grâce mignarde des artistes du Céleste Empire ? M. Hamon aurait des succès à Pékin.¹⁰⁹⁹ »

Une nouvelle fois, la référence aux « chinoiserie » marque, au-delà de l'archaïsme stylistique et de la préciosité maniériste de ses figures et détails, l'aspect décoratif des œuvres d'Hamon qui s'apparente davantage à ses éléments ornementaux exotiques qu'à de véritables œuvres d'art, examinées pour leurs qualités picturales.

Cette étrangeté stylistique, Hamon ne s'en départit jamais au cours de sa carrière, et de sujet d'inquiétude elle devint une marque de fabrique de l'artiste. En 1857, Théophile Gautier reprend ainsi la comparaison de Du Pays avec l'art chinois pour marquer la particularité de ses

¹⁰⁹⁷ Calonne, A. de, *Op. cit.*, 2 septembre 1849.

¹⁰⁹⁸ Du Pays, A.-J., « Salon de 1849 », *L'Illustration*, t.XIII, n°335, T.XIII, 28 juillet 1849, p.340-342.

¹⁰⁹⁹ Lagenevais, F., « Le Salon de 1849 », *La Revue des Deux-Mondes*, ns, t.3, 15 août 1849, p.572.

recherches archaïques, retournant la boutade de Théodore Silvestre à propos d'Ingres :

« On a défini quelque part, avec plus d'esprit que de justice, M. Ingres un Chinois égaré dans Athènes. M. Hamon ne serait-il pas un Athénien s'égarant dans la Chine ? un Lam-qua jetant à main levée sur la porcelaine ses imaginations enfantines et ses caprices irréalisables ?¹¹⁰⁰ »

Le renversement comparatif entre Ingres et Hamon marque la différence fondamentale entre la réception critique de l'ingrisme et celle du style néo-grec. Alors qu'Ingres est considéré, par une part de la critique hostile à son art, comme un adepte des recherches archaïques (le côté chinois) qu'il applique à des sujets nobles (la Grèce) parvenant ainsi à élever son art étrange, Hamon que les salonniers appréciaient justement pour la naïveté de son inspiration antique (car *né* Athénien) est accusé de déprécier la justesse de son art en plaquant sur son style des archaïsmes inutiles. La dernière phrase de Gautier reprend également les reproches habituels contre la puérilité de ses sujets et sa tendance à s'enfermer dans un art décoratif.

L'aspect archaïque de ses œuvres devient encore plus évident lorsqu'il adopte des compositions en frise comme dans *La Comédie humaine*, *L'Escamoteur* et bien évidemment dans *La Ronde de tous les âges de la vie* et *La Ronde des Lauriers* (Salon de 1850-1851) conçues pour la Manufacture de Sèvres. Ces dernières compositions destinées à l'ornementation ne sont d'ailleurs pas étrangères aux orientations stylistiques de l'artiste qui adopte très tôt pour ses productions à l'huile des partis pris stylistiques de peinture sur céramique, en particulier un coloris diaphane et une stylisation parfois excessive des figures :

« Ainsi, dans le tableau de M. Hamon, la couleur est terne, étrange, et, à première vue, l'ensemble de l'œuvre semble ne promettre aucun agrément. Le jeune peintre appartient à une école qui n'est point coloriste ; de plus, employé à la manufacture de Sèvres, il est contraint depuis plusieurs années de chercher les tons qui conviennent le mieux à la porcelaine et qui supportent le mieux l'effet de la cuisson : c'est assez pour expliquer la pâleur générale de son œuvre.¹¹⁰¹ »

Le style d'Hamon est un motif de plainte et d'incompréhension récurrent. Derrière les remontrances et les conseils avisés adressés à l'artiste, les critiques s'interrogent sur ses véritables aptitudes artistiques tant les résultats paraissent étranges.

La peinture d'Hamon oscille ainsi constamment entre finesse et mollesse du trait, entre précision des détails et négligence du traitement anatomique, entre transparence de la couche

¹¹⁰⁰ Gautier, T., *Op. cit.*, t.1, 1857, p.346.

¹¹⁰¹ Anonyme, « Salon de 1853 », *Le Magasin Pittoresque*, t. XXI, p.393.

picturale et coloris criard. Ces incohérences deviennent particulièrement criantes dans une composition aussi ambitieuse que *La Comédie humaine*. Si le thème, considéré par nombre de commentateurs comme obscur, prétentieux et digne d'un rébus, attire l'attention sans charmer l'esprit, les nombreuses incorrections de l'œuvre irritent jusqu'aux partisans du groupe. Ainsi, Gautier, qui ne goûte guère la « macédoine philosophique » de *La Comédie humaine* d'Hamon, s'interroge sur l'inconstance, presque la dichotomie stylistique de l'œuvre qui paraît peinte par deux mains différentes :

« Toutes ces figures si singulièrement réunies sont éclairées d'un jour crépusculaire, d'une lumière limbique, comme si la scène se passait dans l'extra-monde. La vapeur du rêve en estompe les contours indécis : on ne sait si ce sont des corps ou des ombres ; un ton de grisaille réchauffé çà et là de quelques touches colorées comme un crayon rehaussé de pastel, sert de dominante à la composition. Des portions très finement faites se heurtent à des portions à peine ébauchées et comme effacées ; des incorrections choquantes, des membres cassés, des emmanchements impossibles, avoisinent des morceaux d'un dessin délicat et pur.¹¹⁰² »

Les autres salonniers ne sont pas plus aimables envers l'artiste. Ainsi, Clément de Ris cingle également le peintre pour l'incorrection de sa facture :

« Comme exécution, on peut, à bon droit, reprocher à M. Hamon, qui appartient à une école dont les prétentions sont de soigner surtout le dessin, des fautes et des incorrections aussi saillantes [...]. Les coloristes, que l'on accuse de ne pas savoir dessiner, ne se permettraient jamais de semblables incorrections, et les dessinateurs pourront encore longtemps aller étudier chez eux la justesse du mouvement, sinon la sécheresse du contour. Enfin la couleur est absente dans cette composition, exécutée dans une gamme grise et éteinte, avec laquelle il n'est pas difficile d'arriver à une égalité de tons qui peut passer aux yeux du vulgaire pour de l'harmonie. Le silence n'est pas de l'attention, et l'indigence n'est pas l'économie.¹¹⁰³ »

¹¹⁰² Gautier, T., *Op. cit.*, 12 mai 1852.

¹¹⁰³ Clément de Ris, L., *Op. cit.*, 1852, p.116-117.

Son avis est partagé par de nombreux salonniers, tels les frères Goncourt¹¹⁰⁴ ou encore Grün¹¹⁰⁵ qui n'hésite pas à parler de « dévergondage » pour qualifier la réalisation du peintre.

Seul Louis Peisse minimise les travers stylistiques de l'œuvre qui trouve grâce à ses yeux par l'ingéniosité du sujet et la grâce de certains protagonistes comme les enfants et les figures féminines :

« L'ordonnance est, ayons-nous dit, celle d'un bas-relief. La peinture a la même simplicité ; elle se réduit presque au procédé et à l'effet d'une grisaille légèrement colorée par endroits. Le dessin n'est pas toujours fort pur ni d'un goût bien sévère, mais il ne faut pas oublier que tous ces personnages sont un peu représentés en charge, et que la pensée ironique de l'ensemble se poursuit et s'exprime dans toutes les parties. Le manque de relief, l'indécision du modelé sont pourtant des défauts généraux que nous craignons de retrouver dans les autres œuvres de cet artiste. Il y a d'ailleurs beaucoup d'esprit et de goût dans l'agencement des figures, de vérité dans le geste et l'expression. Le caractère de chacune est marqué avec justesse, rendu avec naïveté.¹¹⁰⁶ »

Bien qu'il soit soucieux du respect d'une certaine hiérarchie des genres, Peisse est le seul à comprendre et à accepter le caractère satirique de l'œuvre et donc le traitement quelque peu caricatural des figures. Pourtant, le format et l'ambition de *La Comédie humaine* indiquent une ambition à la hisser dans le genre historique où les salonniers sont peu enclins à accepter la charge et la satire – la réception de certaines œuvres de Gérôme est symptomatique de ce

¹¹⁰⁴ Goncourt, E. et J. de, « Salon de 1852 », *Etudes d'art*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1883, p. 47-48 :

« Deux teintes seules, le jaune blafard et le violet, se partagent la palette de M. Hamon. Le dessin est mou, lâche et flottant. Les enfants, empâtés du contour, affectent les rondeurs du balustre. La vue est choquée à chaque objet par d'incroyables inexpériences anatomiques. [...] Une dernière remarque : les personnages de M. Hamon n'ont pas d'yeux ; ils ont l'air d'avoir une taie grisâtre sur la prunelle ; nous leur souhaitons sincèrement à tous les ouïes du poisson, qui guériront le vieux Tobie. »

¹¹⁰⁵ Grün, *Salon de 1852*, Paris, Typ. Panckoucke, 1852, p.20 :

« L'exécution est au niveau du dévergondage de la conception : à côté de figures d'une élégance ravissante, des têtes et des corps ignobles ; près de tons d'une suavité exquise, des rouges et des bleus criards, et sur l'ensemble une sorte de nuage qui cache les yeux de tous les personnages, et donne au tout un aspect d'un gris ennuyeux. Il n'y a rien à dire de la forme allongée de la composition ; c'est une frise qui doit, dit-on, faire partie d'un ouvrage de la manufacture nationale de Sèvres. Assurément, M. Hamon a du talent ; il possède surtout le sentiment très délicat du goût antique ; mais que d'inégalités, que de lacunes ! que d'obscurités ! que d'incertitudes dans l'idée et dans la main ! »

¹¹⁰⁶ Peisse, L., « Salon de 1852 », *Le Constitutionnel*, 14 mai 1852.

rejet¹¹⁰⁷. Mais, son indulgence vis-à-vis des manquements du tableau sont assez symptomatiques de l'attitude des critiques envers Hamon : s'ils n'encensent jamais unanimement une œuvre, leurs campagnes de dénigrement sont loin d'être aussi violentes que les cabales contre certaines productions de son confrère Gérôme. Le charme des compositions d'Hamon modère l'exaspération des salonniers.

En 1853, les salonniers réitérèrent leur désapprobation sur le coloris de l'artiste. Le voile gris qui recouvre la toile gâche l'harmonie colorée du tableau, recommandable pour ses couleurs tendres et le velouté de sa touche :

« On est d'accord pour proclamer que ces messieurs ne sont pas des coloristes, et cependant je ne voudrais pas affirmer que la ravissante idylle de M. Hamon, *Ma sœur n'y est pas*, pêche absolument par la couleur. En dehors du voile de gaze grise qui recouvre entièrement la toile, il y a une harmonie bien comprise entre tous les tons du tableau, et l'harmonie est, à nos yeux, la condition la plus nécessaire et la plus indispensable de la couleur.¹¹⁰⁸ »

Claude Vignon exprime un point de vue partagé par nombre de ses confrères, à l'instar de Frédéric Henriet¹¹⁰⁹, Henri Delaborde¹¹¹⁰ ou encore Prosper Mérimée¹¹¹¹.

Alphonse de Calonne, pourtant peu enclin à apprécier la peinture des néo-grecque, encense le

¹¹⁰⁷ Cf. partie supra *Jean-Léon Gérôme, l'Antiquité dévoyée ?*

¹¹⁰⁸ Vignon, *Op. cit.*, 1853, p.65.

¹¹⁰⁹ Henriet, F., *Op. cit.*, 1853, p.7 :

« *L'Idylle* de M. Hamon est, cette année, la meilleure production du genre. Son petit groupe espiègle a une grâce et une malice finement rendues. M. Hamon a du trait, qualité dont plusieurs de ses coreligionnaires me paraissent dépourvus. Le dessin du petit berger manque, toutefois, d'élégance ; et, comme je le disais tout-à-l'heure, la couleur se réduit à une grisaille d'autant plus blâmable qu'elle est systématique. »

¹¹¹⁰ Delaborde, *Op. cit.*, 1853, p.87-88 :

« Faut-il ajouter que dans le tableau de M. Hamon l'extrême précision des contours dégénère parfois en sécheresse, que le ton général ne s'élève guère au-dessus de la gamme adoptée d'ordinaire par les peintres qui veulent exprimer un rêve, et que ce ton, admissible dans un sujet fantastique, ne suffit plus lorsqu'il s'agit de traduire une scène de la vie réelle ? Ces critiques seraient fondées ; et pourtant les imperfections qu'on signalerait ainsi se lient si étroitement aux qualités de l'artiste, qu'il compromettrait peut-être une bonne part de son talent en essayant de se corriger. Le mieux est donc d'accepter ce talent tel qu'il est, incomplet à bien des égards, mais au fond distingué, et de lui savoir gré surtout de ses inclinations poétiques. »

¹¹¹¹ Mérimée, P., « Salon de 1853 », *Le Moniteur Universel*, 5 juin 1853 :

« Malheureusement, toute cette peinture est si terne qu'on la croirait poudrée ou couverte d'une gaze. Il serait injuste d'exiger de la *couleur* d'un artiste qui ne cherche évidemment que la correction du dessin ; mais la palette offre si peu de ressources pour peindre la lumière qu'on peut s'étonner de voir prendre tant de peine pour salir des teintes qui ont naturellement si peu de brillant et d'éclat. »

tableau d'Hamon comme un véritable chef-d'œuvre de poésie, lui pardonnant sa couleur diaphane et sa facture peu solide. Pour le critique, l'harmonie entre le sujet et sa réalisation est telle qu'il convient de ne rien souhaiter de plus :

« On ne saurait dire que ce tableau soit complètement de la peinture, et pourtant qui oserait demander plus de couleur et plus d'accent dans la touche ? Tel qu'il est, ce morceau est complet, il a toutes les qualités qu'il doit avoir, finesse exquise du dessin, justesse harmonieuse des tons, modelé moelleux et suave, délicatesse extrême dans l'expression, composition saisissante et spirituelle. Un trait de plus, un coup de pinceau plus vigoureux, et soudain le rêve s'évanouissait, des hauteurs de l'idéal où nous étions ravis nous serions retombés sur la terre, et c'eût été dommage : on est si bien là-haut !¹¹¹² »

Il en va de même de Gautier, si critique en 1852, qui se fait plus conciliant à propos de *Ma Sœur n'y est pas*, tableau ravissant le poète par son charme naïf et enfantin :

« Il s'est servi pour le peindre d'une toile damassée dont le grain, à peine couvert par de légers glacis, imite assez le mat d'une muraille décorée à fresque. La gamme des tons adoptée par l'artiste est peut-être un peu pâle, mais elle se soutient avec une corrélation parfaite, et ne détonne jamais en une nuance fausse ou criarde. Son tableau est comme une jolie femme voilée d'une gaze transparente qui adoucit ses traits sans rien leur faire perdre, et qui peut-être serait moins belle en la laissant tomber.

Cette exécution tendre, ce flou de touche, cette morbidesse de couleur rendent à merveille les intentions de l'artiste. La couleur n'est pas, comme le croit trop souvent le public, un violent assemblage de rouge, de jaune, de bleu et de vert, mais une harmonie savamment soutenue, et pour nous la toile de M. Hamon, quoique terne comme une détrempe, est d'une couleur charmante.¹¹¹³ »

Il est même un des rares commentateurs, aux côtés de Louis Peisse, à justifier la grisaille du tableau qui lui confère cette allure un peu triste de détrempe. Peisse imagine que l'emploi de la grisaille est une tentative de l'artiste pour imiter la peinture des bas-reliefs antiques afin de rendre compte de la présence du marbre sous la couleur :

« Ajoutons que ce charmant morceau est aussi délicatement peint qu'il est ingénieusement pensé, dans un ton de grisaille, léger, fin et harmonieux. C'est

¹¹¹² Calonne, A. de, *Op. cit.*, 1853, p. 146.

¹¹¹³ Gautier, T., *Op. cit.*, 25 juin 1853.

peut-être ainsi qu'étaient coloriés les bas-reliefs grecs.¹¹¹⁴ »

Peisse justifie le choix d'Hamon par un désir de restitution archéologique. Ce voile gris est bien un parti pris mais son origine est plus poétique. Dans un article dédié à la mémoire de l'artiste, publié en 1875, son ami et mécène Walter Fol dément la maladresse supposée du peintre qui choisit délibérément de recouvrir ses toiles de cette brume :

« Ce ton était voulu, et je me souviens que passant un jour devant une boutique de blanchisseuse, il me fit arrêter, et, regardant à travers les rideaux blancs qui garnissaient les fenêtres, il me dit : “ Vois-tu comme cela ferait un joli tableau ? Elles sont gracieuses, ces femmes et ces jeunes filles qui lavent et qui repassent ; eh bien, regarde maintenant par la porte ouverte, vois à présent comme elles sont communes et sales. En peinture, c'est la même chose : il faut faire voir son sujet à travers un voile qui ennoblit et rend gracieux les types les plus vulgaires ; mais le gros public ne comprend pas.¹¹¹⁵ »

Ce voile est pour Hamon un artifice pour mettre à distance le réel, pour donner l'apparence du rêve à des scènes ordinaires ; il constitue finalement une métaphore de l'esthétique du peintre qui, en dehors de ses grandes compositions allégoriques, s'attache avant tout à rendre les petits événements de la vie quotidienne contemporaine, à peine travestis par l'utilisation du costume antique. L'art d'Hamon est à l'opposé des recherches réalistes de Courbet, et n'a finalement que bien peu à voir avec l'érudition archéologique de son acolyte Gérôme. Hamon désire substituer le rêve au réel en projetant ses contemporains dans une Arcadie anacréontique, tandis que Gérôme cherche à donner corps à l'Antiquité par le réalisme minutieux de ses reconstitutions.

En 1855, les salonniers sont moins sévères à propos du coloris de l'artiste ; ils semblent accepter le parti pris d'Hamon comme un élément essentiel de sa manière¹¹¹⁶, tout en émettant des réserves sur le systématisme de ce parti pris :

« Le ton monochrome de la peinture de M. Hamon a déjà été l'objet de vives discussions. Ces procédés ne nous ont jamais choqué, quant à nous, parce qu'ils nous paraissent s'unir merveilleusement à la simplicité parfaite de chacun des

¹¹¹⁴ Peisse, L., « Salon de 1853 », *Le Constitutionnel*, 22 juillet 1853.

¹¹¹⁵ Fol, W., « Jean-Louis Hamon », *GBA*, 1^{er} février 1875, p. 122.

¹¹¹⁶ Gautier, T., *Op. cit.*, 1855, p. 42-46 :

« Le voile de gaze qui couvrait le tableau ne s'est pas déchiré ; on l'aperçoit comme jadis à travers une trame transparente ; mais quelle grâce enfantine et tendre, quelle poésie retrouvée, quelle simplicité dans la manière ! »

tableaux de ce peintre. Comme application accidentelle, nous les acceptons volontiers ; mais nous regrettons de les voir passer à l'état de système.¹¹¹⁷ »

Toutefois, ils s'inquiètent surtout de l'amincissement substantiel de la couche picturale des tableaux d'Hamon qui tire ses toiles vers un rendu diaphane, quasi monochrome :

« Maintenant, après avoir loué comme il le mérite, supplions M. Hamon de vouloir bien mettre un peu de couleur au bout de son pinceau. Ses toiles sont à peine couvertes ; ses tons vont s'atténuant de plus en plus : c'est le rêve d'une ombre. Nous ne demandons pas une pâte épaisse, un truillage de bleu, de jaune et de rouge ; mais, s'il continue de la sorte, il finira par disparaître ou exposer des panneaux d'une entière blancheur, comme on dit en style d'opéra-comique. Au-delà de l'extrême sobriété, il y a le néant. Il est bon d'être délicat, mais il faut exister, même au prix d'un peu de grossièreté. Les esprits, lorsqu'ils veulent se faire voir, sont obligés de prendre une apparence matérielle.¹¹¹⁸ »

Ce discours est partagé par Loudun qui compare sa peinture à de la poussière¹¹¹⁹ et Edouard Thierry qui qualifie les tableaux d'Hamon à une « débauche d'ombres par un temps de brouillard¹¹²⁰ », tandis que Du Camp invite Hamon à « peindre avec de bonnes couleurs à l'huile, et non pas avec la fine poussière qu'on trouve sur l'aile des papillons.¹¹²¹ »

Pour Delécluze, ce goût de l'artiste pour une facture imitant l'aquarelle est une posture regrettable qui tend à devenir manière en se systématisant :

« M. Hamon a un talent réel, mais qui tend à lui faire prendre l'afféterie pour de la grâce et risquer des nuances d'expressions si fines, si fugitives, que l'on a souvent de la peine à en saisir le sens. Et puis pourquoi s'obstiner à peindre à l'huile quand on admet dans ses ouvrages que des tons et des effets vaporeux que l'on rendrait infiniment mieux à l'aquarelle ? Comme je l'ai déjà dit, prenons garde au joli, à l'efféminé et enfin à la manière.¹¹²² »

Derrière cette mise en garde contre le joli et l'efféminé, le critique incite l'artiste à prendre ses distances avec cette peinture de boudoir, proche parente des œuvres de Boucher, Fragonard

¹¹¹⁷ Perrier, C., *Op. cit.*, t.15, 1855, p.132.

¹¹¹⁸ Gautier, T., *Op. cit.*, 1855, p. 42-46.

¹¹¹⁹ Loudun, E., *Exposition universelle des Beaux-arts. Salon de 1855*, Paris, Ledoyen, 1855, p. 143-144 :

« cette couleur est une couleur de convention, si légère, si peu stable qu'il semble qu'en soufflant dessus elle s'envolerait comme de la poussière. »

¹¹²⁰ Thierry, E., « Expositions universelle de 1855 », *Revue des Beaux-arts*, t.VI, 1855, p.349.

¹¹²¹ Du Camp, M., *Op. cit.*, 1855, p.232-233.

¹¹²² Delécluze, E., *Op. cit.*, 1855, p. 251-253.

et Greuze, en vogue auprès d'un public friand de galanteries.

Les comptes rendus de l'Exposition Universelle témoignent de l'accueil plutôt chaleureux réservé au peintre, nouvelle étoile de la petite école des néo-grecque. Toutefois, la revue de Paul Mantz offre un résumé pertinent de l'opinion commune de la critique sur l'art d'Hamon, poète plus que peintre, aux œuvres charmantes et fantaisistes, mais ne possédant que fort peu les qualités requises pour constituer une véritable œuvre de peintre :

« Il est seulement très regrettable que les tableaux de M. Hamon soient dessinés par à peu près, que la composition y soit d'une naïveté qui va jusqu'au sans-façon, et que les figures et les paysages se colorent faiblement des tons effacés du pastel. A cela près, M. Hamon, qui a d'ailleurs toutes les sympathies des poètes et des romanciers, est une nature très distinguée, très ingénieuse et très fine : il a toutes les qualités du monde ; il ne lui reste qu'à devenir peintre.¹¹²³ »

L'Exposition Universelle marque l'apogée de la réception critique de l'artiste, mais les conseils et remarques des salonniers sur son style et sa facture portent déjà les prémices de son rejet. Aux Salons suivants, les commentateurs concentrent leurs récriminations sur les sujets absurdes et grotesques d'Hamon ; l'exécution médiocre de ses tableaux vient alors renchérir sur les faibles qualités artistiques du peintre. Pour Gautier,

« à force de simplifier les moyens d'expression, il arrive au néant ; la peinture de M. Hamon n'est plus que l'ombre d'une ombre. Nous ne demandons pas dans les sujets légers, une pâte maçonnée à la truelle, des reliefs d'un pouce d'épaisseur et des nez qu'on puisse moucher comme ceux de certaines têtes de Rembrandt ; la peinture n'a pas besoin d'être un bas-relief : pourtant il lui faut un corps, une substance ; de pâles lavis à l'huile laissant voir la toile ne sont pas des tableaux. [...] les idées de toutes ces compositions sont fines, fraîches et spirituelles ; il ne leur manque que d'être exécutées dans le sens plastique du mot. Les corps ont des clairs, des demi-teintes, des ombres, et ne sont pas des vapeurs roses nageant dans un milieu bleuâtre.¹¹²⁴ »

La condamnation est sans appel : Hamon n'est plus un peintre. Ses œuvres manquent de matérialité et l'on ne peut se prétendre peintre-poète avec de tels manques.

En 1859, la figure de l'Amour dans *L'Amour en visite* irrite les critiques par son allure molle et

¹¹²³ Mantz, P., « Salon de 1855 », *Revue française*, t.II, 1855, p. 361.

¹¹²⁴ Gautier, T., *Op. cit.*, p.346-347.

maladive¹¹²⁵. Jean Rousseau, critique du *Figaro*, enterre définitivement l'artiste :

« Nous avertissions, il y a deux ans, M. Hamon qu'il allait se perdre. C'est fait. Il ne reste rien de M. Hamon. On ne peut imaginer un tableau plus vulgairement nul, plus lourdement insignifiant que son *Amour en visite* du Salon actuel. Comme sujet, c'est toujours une pauvre petite charade bien prétentieuse ; comme peinture, cela fait presque regretter ses anciens tableaux, qui n'étaient pas peints du tout, et qui n'existaient que par le contour. Un gros et rondasse Amour lilas, aux jambes hydropiques, au ventre gonflé, aux pieds engorgés, se tortille sur le seuil d'une porte basse et crevassée. A travers les ais disjoints, paraît une tête de jeune fille, à sourire niais. Figurez-vous une toile beurrée d'une épaisse couche de pommade à la rose, voilà cette peinture fade à faire vomir.¹¹²⁶ »

Pour nombre de salonniers, Hamon s'enferme dans d'indignes puérités. Jules Thierray qualifie ainsi sa peinture de madrigal musqué et meringué¹¹²⁷ ; Paul Mantz juge Hamon perdu dans « le sentier sans issue des quintessences galantes¹¹²⁸ » et Paul Jourdan compare son Amour d'un « maniéré déplaisant et fade » à la peinture tant méprisée de Dubufe¹¹²⁹. Quant à la redoutable critique Mathilde Stevens, femme du marchand d'art des peintres de Barbizon Arthur Stevens, elle éreinte durement le peintre pour la joliesse de sa peinture :

« En voyant *l'Amour en visite* tout le monde s'écrie : « Oh ! qu'il est joli ! » ce mot est le défaut, la condamnation et le supplice de M. Hamon. Joli, joli ! joli sujet, jolis personnages, jolis minois, joli dessin, joli sentiment, jolie couleur... Pouah ! on en est écoeuré, il semble qu'on se noie dans la confiture. Quand on a vu cela, on éprouve le besoin de voir du grossier, du laid, du commun. Vite, qu'on aille me chercher la *Baigneuse* de M. Courbet ; je voudrais mordre dans une gousse d'ail ; si je n'étais pas femme je jurerais pendant une demi-heure.¹¹³⁰ »

¹¹²⁵ Saint-Victor, P. de, « Salon de 1859 », *La Presse*, 14 mai 1859 :

« Cupidon rond, mou, soufflé, gonflé, boursoufflé, taché au lieu d'yeux de deux taies grisâtres, et qui paraît en proie à une colique de *miserere*. »

¹¹²⁶ Rousseau, J., « Salon de 1859 », *Le Figaro*, 5 juillet 1859.

¹¹²⁷ Thierray, J., « Salon de 1859 », *La Sylphide*, 20 mai 1859, p.214 :

« M. Hamon ne nous donne guère que des madrigaux plus ou moins musqués, peints en style d'éventail. Un dessin incorrect, une couleur de meringue [...]. »

¹¹²⁸ Mantz, P., « Salon de 1859 », *GBA*, t.2, 4^e livraison, mai 1859, p. 200-202 :

« De plus en plus égaré dans le sentier sans issue des quintessences galantes, M. Hamon nous donne dans *l'Amour en visite* la fade effigie d'un Cupidon suranné, figure sans grâce réelle et d'une rare mollesse de dessin. »

¹¹²⁹ Jourdan, P., *Les peintres français au Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859, p.74.

¹¹³⁰ Stevens, M., *Op. cit.*, 1859, p.19-21.

Sa facture est de plus en plus en accord avec ses sujets galants : le vocabulaire employé par Rousseau et Stevens, la gamme colorée autour du rose du tableau appuient l'effémination de sa peinture qui ne cesse de se ramollir. Les comparaisons culinaires sucrées insistent sur l'écoeurement qui s'empare des spectateurs à la vue de sa peinture. Ils sont plusieurs critiques, comme Rousseau et Auvray, à finalement regretter ses compositions antérieures aux jeunes filles diaphanes :

« Il y a deux ans, en nous plaignant de la continuelle répétition de ces petites figures de convention, nous disions à M. Hamon « que nous avons foi en son talent, qu'il saurait trouver une variante même dans le néo-grec, en admettant qu'il ne puisse quitter ce genre. » Hélas ! nous nous reprochons ce conseil, car ce gros poupart rosé qui ne peut se tenir sur ses jambes, nous fait regretter l'éternelle jeune fille de ses compositions d'autrefois. Ce *fiasco* nous afflige, et nous engageons cet artiste distingué à revenir à ses moutons, aux gracieuses compositions des précédentes Expositions [...]. »¹¹³¹

En dépit des remords des commentateurs, Hamon va poursuivre dans sa tentative de réforme stylistique ; mais les résultats sont loin d'être satisfaisants, bien au contraire. *La Sœur aînée*, que l'artiste voulait sans doute dans la lignée de son idylle *Ma Sœur n'y est pas*, mécontente par son coloris criard, disharmonieux¹¹³² qui choque sous le pinceau d'un artiste habitué aux tons pastel et diaphanes :

« l'artiste, qui sans doute a voulu sortir de sa gamme grise, a mêlé sur sa toile des couleurs qui hurlent et se prennent aux cheveux des noirs d'ébène et des violets de nihiline insociables, et surtout un certain jaune d'immortelle plus propre à capitonner les tombeaux que les fauteuils.¹¹³³ »

Le vocabulaire employé par Gautier accentue le côté lugubre de la scène, noyée dans des tons sombres et désagréables. Dans sa caricature du *Journal amusant* (fig.114-115), Nadar s'amuse

¹¹³¹ Auvray, L., *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1859*, Paris, Au bureau de L'Europe artiste, 1859, p.28-29.

¹¹³² Lagrange, L., « Salon de 1861 », *GBA*, t.X, n°4, mai 1861, p.338-340.

« Les flots de couleur violette qui inondent le fond de la *Sœur aînée* suffiraient à noyer un autre tableau. »

Théophile Thoré est encore plus cruel envers l'artiste :

« On y trouve aussi, malheureusement, une couleur féroce, des violets intenses, en lutte avec des jaunes-serin, du bleu pur et du rouge-sang, le tout sans intermédiaires ; des notes fausses, poussées à toute extrémité. Ce n'est pas sain pour le regard, et l'on est bientôt obligé de fermer les yeux. » (Thoré, T., « Salon de 1861 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol.1, p.24-25).

¹¹³³ Gautier, T., *Op. cit.*, 1861, p. 198-199.

à détourner le tableau d'Hamon en présentant les figures assises dans de gros champignons de sous-bois, insistant sur le caractère sombre et presque humide du coloris qui semble avoir fait moisir la toile. Quant à Olivier Merson, il houspille Hamon pour son manque de mesure :

« Cette fois l'artiste a mis beaucoup de couleur « au bout de son pinceau » et de la plus violente, et de la plus intense ; il en a mis pour vingt tableaux, il en a mis pour dix ans, il en a mis pour toute sa vie. Mais voyez donc le beau violet d'évêque, le beau noir de l'ébène, le beau jaune d'immortelle, le beau rouge-coquelicot ! Quel grincement de notes criardes ! De grâce, monsieur Hamon, une autre fois, mettez un peu moins de couleur « au bout de votre pinceau », et si vous devez être absolument le peintre des nuages, eh bien ! ne forcez pas votre talent et restez dans les nuages, quitte à nous donner de nouvelles compositions dont nul Sphinx ne découvrira le sens, à moins que vous ne reveniez à l'idylle délicate, pour rencontrer enfin le pendant que *Ma sœur n'y est pas* attend encore.¹¹³⁴ »

Finalement, bien qu'ils ne se satisfassent jamais du style de l'artiste, les salonniers préfèrent encore son ancienne manière, devenue la marque de fabrique de l'artiste, que ses tentatives infructueuses pour se rapprocher d'une peinture plus réaliste.

Après 1855, le peintre paraît dorénavant incapable de satisfaire aux exigences des critiques. Les Salons suivants marquent un retour à sa palette douce et transparente ; pourtant Hamon ne suscite plus vraiment l'intérêt du public et des critiques ; ses efforts restent vains pour tenter de revenir sur le devant de la scène. Après 1861, le peintre abandonne les grandes compositions allégoriques qui ont fait couler tant d'encre dans les colonnes des revues ; il n'y reviendra qu'en 1873 avec son ultime tableau *Triste Rivage* dont la réception se trouvera par ailleurs éclipsée par le décès de l'artiste.

¹¹³⁴ Merson, O., *Op. cit.*, 1861, p. 199-200.

- *Allégories personnelles et culture populaire*

Alors qu'il avait commencé par exposer un *Daphnis et Chloé* en 1847 et un *Christ au tombeau* en 1848, Hamon se dégage très rapidement de sa formation académique et s'oriente vers des thèmes plus personnels, à la fois plus fantaisistes et plus intimistes.

En 1849, son exposition marque sa différence par rapport aux choix de ses compagnons Gérôme et Picou, plus enclins à la reconstitution archéologique érudite. Hamon expose cinq toiles aux titres plus ou moins évocateurs : *L'Hiver*, *Avant-déjeuner*, *Une Affiche romaine*, *Le Noisetier*, *l'Égalité au Sérail*. Pas de référence historique, pas de protagonistes célèbres, très peu de renvois à l'Antiquité : Hamon s'inscrit dans le genre, avec une prédilection pour les influences littéraires – comme pour *L'Hiver* inspiré d'un quatrain d'Edmond Membreé¹¹³⁵ –, pour les traits d'esprit – comme dans *L'Égalité au Sérail* (fig.26) qui montre trois jeunes filles en costume oriental en train de se mesurer avec un tuyau de pipe¹¹³⁶ – et pour les scènes de la vie quotidienne en costume antique. Théophile Gautier salue cette veine inédite dans la peinture de genre :

« M. Hamon nous semble devoir être mis au premier rang parmi les raffinés d'espèce d'Alexandrins de la peinture très spirituels, très subtils, très fins, très adroits et très littéraires. *L'Affiche romaine* se distingue tout d'abord par le choix neuf et piquant du sujet. C'est de l'antique de genre, du romain intime et familier.¹¹³⁷ »

Ce tableau montre une foule attroupée devant une affiche annonçant les jeux du cirque où seront sacrifiés aux fauves des chrétiens, avec au fond l'amphithéâtre où sont distribués des tickets pour assister au spectacle. Au premier plan, un couple de jeunes gens se distingue de la foule, ils regardent avec intérêt la réclame du spectacle tout en picorant des grappes de raisin.

¹¹³⁵ « Si j'étais l'Hiver sombre,/ Que ferais-je ?... Mon Dieu !/ A les pauvres, dans l'ombre,/ J'irais porter du feu. »

Cette œuvre est une variante du morceau de panneau des *Quatre Saisons* réalisé par Gérôme, Picou, Boulanger et Hamon pour leur ami Edmond Got.

¹¹³⁶ Gautier, T., *Op. cit.*, 3 août 1849 :

« *L'Égalité au Sérail* ; tel est le titre bizarre d'un joli groupe d'odalisques qui ont pris pour niveau le tuyau de cerisier d'une riche pipe turque à bouquin d'ambre. Ce groupe de grâces circassiennes cherche à atteindre la pipe placée en travers de leurs têtes inégales est charmant, quoique d'une coquetterie un peu laborieuse ; les accessoires sont touchés avec une finesse prodigieuse. »

¹¹³⁷ Gautier, T., *Op. cit.*, 3 août 1849.

En dépit des anachronismes évidents – l’affiche est écrite en français¹¹³⁸ – signalés non pas en 1849 mais lors de la réexposition du tableau en 1855¹¹³⁹, prouvant que le charme des œuvres d’Hamon commence dès cette date à se flétrir, *L’Affiche romaine* (fig.27) est saluée pour sa nouveauté, la grâce des deux adolescents et la vérité de la foule qui vaque à ses occupations :

« Il y a dans cette peinture une naïveté de sentiment, une sorte de grâce ingénue qui touche et attire, beaucoup de vérité dans les expressions, de l’élégance et du goût dans l’ajustement, un bon sentiment de couleur et une certaine facilité dans l’exécution qui n’est pas commune dans les œuvres de cette Ecole [de Gleyre].¹¹⁴⁰ »

Dès sa première exposition importante, Hamon met en place le vocabulaire iconographique qui restera le sien jusqu’à la fin de sa carrière : les figures d’adolescents ou d’enfants, les scènes de la vie quotidienne, les études de physionomies mises en scène dans une foule, les détails piquants ou saugrenus, les motifs tenant du rébus, le mélange plus ou moins explicite des époques, des références antiques et modernes. Tous ces éléments suscitent l’intérêt des critiques par leur nouveauté¹¹⁴¹, leur originalité, même si certains salonniers soulèvent quelques indignations devant le travestissement évident de modèles parisiens en romains¹¹⁴². Toutefois, Gautier, pourtant charmé par les débuts prometteurs de l’artiste, met en garde ce dernier contre sa tendance déjà décelable à chercher constamment le trait d’esprit pour se démarquer, mais sans renouveler les ressorts de son inspiration :

« Sans donner plus de valeur qu’il ne faut au sujet en peinture, [...] nous aimons assez qu’on cherche quelque chose d’un peu rare et curieux à représenter. A force de servir et d’être retournés de cent mille manières, les sujets s’usent et

¹¹³⁸ Gautier en donne le texte complet dans sa revue de l’Exposition Universelle de 1855 où l’œuvre est réexposée (Gautier, T., *Op. cit.*, t.II, p. 42-46) :

« *Citoyens Romains, Aux Lions les Chrétiens ! La clémence de l’invincible Dioclétien l’ordonne : Polycarpe, Juste, Eudore, Cymodocée, Demodocus, Felix, ses trois fils et ses esclaves à lui, Ariston et toute sa famille ; Octavie, Caroline, Acyndine, Auguste, qui est soldat ; Zoé, qui est esclave ; Symphorose, Urbain et sa femme, Léon, capitaine ; Nicostrate, qui fut proconsul, ayant osé dire qu’ils sont chrétiens, seront livrés aux bêtes dans l’amphithéâtre, le jour de la naissance de notre Empereur Eternel. – Nota. L’entrée est accordée aux esclaves. »*

¹¹³⁹ Gébaüer, *Les Beaux-arts à l’Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie napoléonienne, 1855, p.118 :

« *Affiche romaine*, sujet sérieux dont M. Hamon a fait un enfantillage en rédigeant en français son affiche romaine, et en dessinant sur cette affiche deux lions mangeant un chrétien. »

¹¹⁴⁰ Peisse, L., « Salon de 1849 », *Le Constitutionnel*, 1^{er} juillet 1849.

¹¹⁴¹ Galimard, A., *Examen du Salon de 1849*, Paris, Gide et J. Baudry éd., 1849, p. 67 : « *L’Affiche romaine* de M. Hamon ; [...] c’est une foule intéressante et d’un aspect nouveau. »

¹¹⁴² Calonne, A. de, « Salon de 1849 », *L’Opinion publique*, 2 septembre 1849 :

« ces Romaines [du tableau *Après Déjeuner*] ont toutes deux le minois parfaitement français, et nous pourrions dire, s’il en était besoin, à quel quartier de Paris elles appartiennent. »

finissent par rebuter, et nous louerons M. Hamon de s'ingénier à trouver quelques thèmes nouveaux : avertissons-le seulement d'éviter la délicatesse trop tenue, l'esprit trop alambiqué ; qu'il ne s'amuse pas à scier des cheveux en trois, et qu'à force de vouloir être fin qu'il prenne garde de disparaître.¹¹⁴³ »

Gautier exhorte Hamon à ne pas s'enliser dans la voie du rébus et des traits d'esprit abscons que le poète discerne dans un sujet tel que *l'Égalité au Sérail* – « titre bizarre d'un joli groupe d'odalisques¹¹⁴⁴ ».

Malgré cette recommandation, Hamon va justement faire le choix de l'allégorie personnelle, de la peinture philosophique – même si ce terme est un peu guindé pour qualifier les œuvres de l'artiste – à la fois par goût personnel pour les sujets « à tiroirs » mais sans doute également par envie et nécessité de se démarquer de ses compagnons néo-grecs Gérôme et Picou tous deux engagés, brillamment, sur la voie de la reconstitution archéologique et de la peinture antique anacréontique. Pour se faire, il va réaliser une œuvre-manifeste, *La Comédie humaine* (fig.41), qui, lors de sa première présentation au Salon de 1852, va créer l'événement et fomenter un petit scandale par sa bizarrerie insolente :

« Par la couleur, par le sujet, par le titre, *la Comédie humaine*, de M. Hamon, appelle l'attention et l'obtient. Au milieu du tableau se dresse le théâtre Guignol ; mais la scène est nouvelle : le diable, habillé en guerrier antique, a jeté bas, du coup de son bâton, le polichinelle romain, et au haut d'une potence, l'amour païen se balance suspendu. Autour, une bande de petits enfants est assise bouche béante et émerveillée ; mais ce n'est pas là qu'est l'originalité. Des deux côtés se tiennent les grands parents, debout et observateurs, et ces grands parents, ce sont les poètes, les tragiques, les comiques, les philosophes : Dante, Eschyle, et Montaigne, et Homère, et Socrate, et Diogène, et tous ceux qui ont pris pour étude et pour sujet de leurs œuvres immortelles l'âme humaine.

Au premier aspect, on se dit : il y a là une idée. L'étrangeté du tableau est si nette qu'on ne peut s'empêcher de croire que le peintre n'ait pas eu une idée philosophique ; puis on cherche, et faut-il l'avouer, on ne devine pas ; il n'y a pas d'idée.¹¹⁴⁵ »

La description de Loudun éclaire l'originalité de l'œuvre. Outre la représentation d'un « guignol pompéien [avec] une Minerve en carton aplati sur la rampe, à coups de bâton, un

¹¹⁴³ Gautier, T., *Op. cit.*, 3 août 1849.

¹¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹¹⁴⁵ Loudun, E., *Le Salon de 1852*, Paris, L. Hervé, 1852, p.16.

Bacchus pantin fort peinturluré [et] la poupée de l'Amour [...] dûment pendue à la potence.¹¹⁴⁶ », la foule se compose de jeunes enfants accompagnés d'une jeune nourrice en robe verte et d'une marchande de violettes, mais également, et de manière plus surprenante, de grands protagonistes de l'art et de l'histoire des siècles passés, de l'Antiquité à l'époque moderne. De gauche à droite, sur le côté gauche du tableau, sont dépeints : Anacréon, une lyre à la main, Aristophane tenant un masque de la Comédie, la poétesse Sapho, Diogène se dirigeant dans son tonneau une lanterne à la main, César guetté par Brutus en l'arrière-plan, une allégorie de la Discorde coiffée de serpents et tenant une torche incandescente. Plus au centre, Alexandre le Grand, accompagné d'un soldat, symbole de la conquête, met une pièce dans la sébile de l'assistante du marionnettiste. De l'autre côté, de droite à gauche, on trouve Homère aveugle, une lyre sur le dos, vers lequel un enfant blondinet tend les bras comme pour le guider, Eschyle et son masque tragique, Molière et La Fontaine à l'arrière-plan, puis Dante et Virgile, accompagnés de Beatrice qui discute avec la petite marchande de violettes. Quelques personnages à droite du théâtre sont peu lisibles. Enfin, au centre, Socrate est assis avec une ribambelle de bambins fascinés par le spectacle.

La composition surpasse à plus d'un titre. Tout d'abord, son mode de composition et son rendu stylistique sont pour le moins ambigus : conçu en frise, ce grand tableau présente des affinités avec un ouvrage d'art décoratif. L'artiste a représenté sa scène sans perspective ; les personnages sont peints presque sans modelé, et le camaïeu bleu-gris des personnages en arrière-plan imite la couleur des camées. Tous ces éléments créent une certaine confusion sur la nature de l'œuvre, qui oscille entre tableau, bas-relief et objet ornemental. Grün rapproche d'ailleurs le tableau d'un modèle destiné à la Manufacture de Sèvres :

« Il n'y a rien à dire de la forme allongée de la composition ; c'est une frise qui doit, dit-on, faire partie d'un ouvrage de la manufacture nationale de Sèvres.¹¹⁴⁷ »

Ensuite, Hamon mélange allègrement les registres, les références et les époques. Le format, l'ambition intellectuelle de l'œuvre, les références historiques qui s'y pressent entrent a priori dans la catégorie de l'Histoire. On peut ainsi rapprocher *La Comédie humaine* des grandes fresques de Chenavard qu'Hamon avait sans doute rencontré par l'intermédiaire de son maître Gleyre. *La Palingénésie* de Chenavard pour le Panthéon a évidemment une ambition plus élevée que la modeste œuvre d'Hamon ; toutefois on y retrouve ce mélange d'allégorie et de personnages historiques de toutes les époques, dans une même vision cyclique de l'histoire. Par ailleurs, la peinture philosophique avait été quelque peu remise au goût du jour avec les

¹¹⁴⁶ Goncourt, E. et J., *Op. cit.*, 1883, p. 47-48.

¹¹⁴⁷ Grün, *Op. cit.*, p.20.

œuvres comme celles du fouriériste Papety – *Le Rêve de Bonheur* et *Le Passé, le Présent, l'Avenir* – certes diversement appréciées mais suffisamment commentées pour éveiller l'intérêt d'artistes de la génération suivante.

Sur le plan iconographique, on peut rapprocher la composition de *La Comédie humaine* de *l'Apothéose d'Homère* d'Ingres, que Hamon plaçait au sommet de la hiérarchie artistique, pour la diversité de ses figures historiques, la présence de figures historiques porteuses de la tradition académique comme Homère et Virgile, mais également pour sa composition tripartite. Cette parenté avec l'œuvre d'Ingres renforce d'ailleurs le traitement caricatural du tableau d'Hamon qui a remplacé Homère et les allégories de l'Iliade et l'Odysée par un théâtre de Guignol à l'antique, contredisant de fait le caractère historique de l'œuvre.

Certains protagonistes, tels que le groupe des enfants, la marchande de violettes, la vieille assistante du marionnettiste et surtout le sujet du Guignol en lui-même – un théâtre de rue pour enfants pratiqués par des saltimbanques – appartiennent indiscutablement au genre. Le traitement de cette assemblée hétéroclite de personnages historiques tient elle aussi en partie de la charge satirique : leurs traits sont parfois plus esquissés que dessinés, leurs attitudes ne cadrent pas avec ce que l'on attend d'eux – par exemple, Béatrice discutant avec la marchande de violettes, Alexandre Le Grand donnant son obole aux marionnettistes ou Socrate assis au premier rang du jeune public du Guignol comme un vieillard retombé en enfance. La manière dont Hamon met en scène ces grands hommes n'est finalement pas très éloignée de l'interprétation insolente des mythes antiques par Daumier dans son *Histoire ancienne*. Par ailleurs, la contemporanéité du sujet est affirmée à la fois par le choix du titre de l'œuvre qui fait clairement référence à l'entreprise sociale et littéraire de Balzac¹¹⁴⁸, donc à la genèse du roman réaliste – bien que ce terme soit peu adapté pour l'écrivain – et par le choix de Guignol¹¹⁴⁹ – et non de Polichinelle ou de la Comedia dell Arte – puisque le premier théâtre Guignol fut implanté en 1818 sur les Champs-Élysées par Guentleur. Ce divertissement populaire qui réunissait un public de tous âges connut son heure de gloire au XIX^e siècle, avant de se voir relégué par des divertissements plus modernes comme les fêtes foraines et le cinéma. Quant à la référence à Balzac, elle paraît insolite car l'art littéraire de Balzac n'a que peu à voir avec la peinture d'Hamon. *La Comédie humaine* d'Hamon constitue presque un contrepied fantaisiste à la volonté d'inventaire social de l'écrivain, même si les deux artistes se rejoignent dans un désir de donner forme à l'inéluctabilité des destins humains.

Ce mélange de registres entre tragique et burlesque, entre références classiques et

¹¹⁴⁸ *La Comédie humaine* de Balzac prit ce nom en 1842 (au début Balzac intitulait son entreprise *Etudes sociales*) en référence à la *Divine Comédie* de Dante.

¹¹⁴⁹ Marionnette inventée en 1808 par Laurent Mourguet à Lyon. A l'origine, le théâtre de Guignol sert de gazette locale orale, en patois lyonnais, avec des chroniques racontées de manière comique.

amusements populaires, entre Antiquité et époque contemporaine va constituer un des apports d'Hamon à la peinture contemporaine. Certes, avant lui et dans différents domaines artistiques, l'Antiquité a été chahutée par le travestissement des modernes en Anciens, dans des vaudevilles comme ceux de Charles Clairville et Jules Cordier (fig.116) ou Alfred de Vigny¹¹⁵⁰, dans les caricatures de Daumier (fig. 117) et Grandville (fig. 118) et les opéras-bouffe d'Offenbach, mais sa démarche est plutôt inédite en peinture.

En 1852, les salonniers s'amuse ou s'agacent de l'œuvre d'Hamon, mais rares sont ceux qui ne la commentent pas. Charles Tillot dans *Le Siècle* résume le ressenti des spectateurs devant cet étrange tableau :

« Qui ne s'arrête devant la singulière fantaisie de M. Hamon ? Si étrange qu'on l'admettre, on aura peine à s'imaginer la *Comédie humaine* telle qu'il l'a rêvée. Il y a là une pensée, du moins il faut le croire ; mais elle est si ambiguë, que peu de gens en possèdent la clef. Ce bizarre assemblage d'enfants, de vieillards, de fous et de sages, de poètes, de polichinelles, de marchandes de violettes d'un sou, de bonnes d'enfants et de héros grecs déroutent toutes les conjonctures que l'on peut faire.¹¹⁵¹ »

De manière générale, *La Comédie humaine* trouve peu de critiques pour la défendre. Seuls Peisse¹¹⁵² et Planche complimentent l'artiste pour la pertinence de sa peinture philosophique. Pour Planche, *La Comédie Humaine* est une œuvre élégante et charmante qu'il convient d'apprécier telle quelle sans nécessairement chercher à en éclairer tous les éléments :

« La *Comédie Humaine*, de M. Hamon, est une charmante fantaisie, et je ne comprends pas que des esprits chagrins se soient évertués à prouver que cette composition n'est pas intelligible. Je ne veux pas essayer de justifier toutes les parties de ce tableau. Il y a, sans doute, quelques personnages dont la présence et le caractère ne sont pas faciles à expliquer. [...] Toutefois, malgré ces réserves, il est impossible, pour peu qu'on soit de bonne foi, de ne pas admirer l'élégance

¹¹⁵⁰ Charles Clairville et Jules Cordier, *Les Dieux de l'Olympe*, vaudeville en 6 tableaux, 1846.

Les Dieux de l'Olympe sont des crapauds, boutade d'Alfred de Vigny, Paris : impr. de A. Appert, 1845.

¹¹⁵¹ Tillot, C., « Salon de 1852 », *Le Siècle*, 4 mai 1852.

¹¹⁵² Peisse, L., « Salon de 1852 », *Le Constitutionnel*, 14 mai 1852 :

« Il y a cependant des protestations contre ces tendances sensualistes et cet abaissement de la pensée dans l'art. Le tableau singulier que M. Hamon intitule la *Comédie Humaine* en est une, et, à ce titre, il serait déjà bien digne d'être remarqué. On avait vu déjà, à l'exposition des Tuileries, sous le titre d'un Edit de Dioclétien, une page d'histoire naïve et touchante, pleine d'intentions fines, d'un tour de pensée original. *La Comédie Humaine* est un morceau de philosophie plus élevé, quoique peut-être pas bien peint et certainement moins clair. La philosophie est très bien de mise en peinture. C'est même une des plus belles applications de cet art de traduire en images des idées et de donner du corps à des abstractions. »

de tous les groupes rangés autour du théâtre. [...] Quant aux esprits rigoureux qui veulent savoir la raison de toute chose, et qui condamnent la *Comédie humaine* comme une composition dépourvue de vraisemblance, je prendrai la liberté de ne pas leur répondre ; car, si je leur donnais raison, il me faudrait du même coup condamner Aristophane et Rabelais, Swift et Hoffmann, qui, certes, n'ont jamais professé un grand respect pour la vraisemblance. Pourtant, malgré cette témérité, ils occupent dans l'histoire une assez belle place.¹¹⁵³ »

Planche justifie le mélange des genres dans l'œuvre d'Hamon par des références littéraires prestigieuses. Les auteurs cités jouent, à l'instar d'Hamon, avec les différents registres de langage, n'hésitent pas à aller sur le terrain de la raillerie et de la caricature et sont portés sur le fantastique. De telles recommandations auraient dû emporter l'adhésion de ses collègues, pourtant le principal reproche fait à l'œuvre reste bien l'incongruité du sujet, dont le sens paraît à la fois abscons et puéril :

« On a fait beaucoup de bruit autour du tableau de M. Hamon, la *Comédie humaine* ; mais que M. Hamon ne s'y trompe pas : ce succès est dû moins au mérite de son œuvre, fort inférieure à celles des Salons précédents, qu'à la bizarrerie du sujet et à l'étrangeté de la composition. *La Comédie humaine* a juste l'intérêt d'un rebus illustré. [...] Et d'abord, je reproche à M. Hamon le choix même du sujet. Il a bien certainement voulu développer dans la *Comédie humaine* une idée philosophique. Laquelle ? je n'en sais rien, et j'ai lieu de croire que M. Hamon n'en sait trop rien lui-même [...].¹¹⁵⁴ »

Hamon n'explicita jamais publiquement le sens de son tableau, et surtout le choix des protagonistes de l'œuvre. En revanche, il s'en ouvrit dans une lettre adressée au poète breton François-Marie Luzel qui écrivit à son compatriote pour en savoir plus sur l'étrange tableau. Cette lettre fut publiée bien après la mort d'Hamon par Anatole Le Braz dans *La Chronique des arts de la curiosité*¹¹⁵⁵. Dans son texte, Hamon tente d'expliquer – son phrasé est peu clair – qu'il eut l'idée de son tableau en lisant Dante. Il souhaitait transporter le spectateur dans le monde rêvé des Champs-Élysées, le paradis des Anciens – ce qui amène le renvoi au théâtre de Guignol, présent à l'époque sur la fameuse avenue. Le choix des protagonistes par Hamon s'est voulu le plus représentatif de l'évolution de la pensée humaine, et le choix de la farce

¹¹⁵³ Planche, G., *Études sur l'École française*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, t.2, p.306-309.

¹¹⁵⁴ Clément de Ris, L., *Op. cit.*, 1852, p.116-117.

¹¹⁵⁵ Le Braz, A., « Une lettre de Hamon », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°4, 27 janvier 1906, p. 28-29. Texte reproduit en intégralité en Annexe 6.

jouée par Guignol est une allégorie du sens de la vie :

« C'est en lisant Dante que je me suis inspiré de cette idée. Je suppose l'esprit du spectateur transporté dans le monde des idées et des fictions, si l'on veut : dans les Champs Elisées (*sic.*) de l'antique ; là, beaucoup de grands esprits se promènent comme vous le savez ; leur plus grande distraction doit être, je suppose, de se souvenir de leurs existences. [...]

Eh bien, on regarde jouer la comédie humaine ! – que je fais consister en trois personnages : l'Amour, Bacchus (*sic.*), Minerve et beaucoup d'autres peut-être ; mais c'est la fin de la pièce. [...] Bacchus aussi, l'ivresse de la vie à un âge plus avancé, l'ambition, toutes les passions, en un mot, même les plus sublimes, doivent être muselées par la sagesse. Voilà la morale de l'idée de mon tableau.

Je ne sais pas, Monsieur, si je suis bien clair dans mon explication. J'ai mis dans cette composition beaucoup de personnages, j'ai tâché d'en mettre le moins possible. J'ai fait en sorte de mettre les représentants des principales pensées qui sont les ressorts de toute une société qui se meut et remue, sans flatter l'humanité, sans la critiquer. [...]

Il y a d'autres personnages qui sont des jens (*sic.*) que je ne connais pas, que je ne demande pas à connaître. Prêtez-y, monsieur, l'intention que vous voudrez. Entre le théâtre et Virgile, il y a des personnages que l'on dit être Héraclite et Démocrite. Je veux bien : cela n'a pas d'importance. Voilà, monsieur, comment j'ai conçu mon tableau. Je vous demande pardon si je ne suis pas plus clair maintenant à votre esprit. Ce que je donne ici, c'est comme un procès-verbal de ce que j'ai peint.¹¹⁵⁶ »

Hamon lui-même ne semble pas très convaincu de ses choix et ne prend pas la peine de préciser l'identité de certaines figures, comme si son propre tableau, sa propre inspiration lui échappaient en partie. Cette irrationalité et ce capharnaüm intellectuel ont été ressentis par les salonniers en 1852, associant au tableau des termes tels que « macédoine philosophique », « hiéroglyphes », « incohérence ». Sympathisant des néo-grecs, Vignon évoque toutefois

¹¹⁵⁶ *Ibidem.*

l'œuvre comme un tableau classico-fantaisiste insolent, accuse Hamon de fumer de l'opium¹¹⁵⁷ et de trop s'inspirer des théories obscures du théosophe Ballanche¹¹⁵⁸. Sa description ironise sur le sens de l'œuvre et elle conclut son texte par une pirouette mordante, finissant de ridiculiser le tableau :

« Après cela... après cela, lecteur ? Si vous voulez savoir l'impression générale que nous a laissée le tableau de M. Hamon... Elle se résume à peu près dans ce couplet peu logique d'une vieille chanson :

La reine Cléopâtre/ Rôtissait dans son âtre/ Des marrons/ Que Caron/ Jette aux poulès (*sic.*)/ Tandis que Zorobabel/ Fricasse en Israël/ Des moules !¹¹⁵⁹ »

Les frères Goncourt évoque le tableau comme un « cauchemar cosmopolite et chronopolite¹¹⁶⁰ », tandis que Delécluze utilise le terme de « logogriphe¹¹⁶¹ » pour désigner la composition. Loudun condamne *La Comédie humaine* pour des raisons morales et stylistiques. L'œuvre est si mal peinte qu'elle n'est même pas un bel objet décoratif, et paraît brossée par un débutant trop sûr de ses moyens. De plus, abreuvé de lectures malsaines (Balzac et Musset), Hamon se livre à une raillerie sceptique sur le sens de la vie, se rit des misères humaines qu'il tourne en dérision par sa farce de Guignol :

« Voilà ce que c'est que de se livrer au vague de la vie ; ce jeune homme, qui commence à peine à peindre, ne se doute même pas de ce qu'il faut croire ; il a

¹¹⁵⁷ Vignon, *Op. cit.*, 1852, p.120-121 :

« Que faire de M. Hamon ? Dans quelle série classer son tableau classico-fantaisiste, qui est bien la peinture la plus insolente et la composition la plus étrange qui se puisse rêver ?

Nous disons la peinture la plus insolente, parce qu'en effet, il y a là-dedans comme *faire*, un tel mélange de science et de laisser aller, tant de preuve de talent dans une exécution si lâchée, et un dessin si habile dans une couleur si fausse, que la peinture elle-même, autant que la composition, nous semble une immense ironie.

Il fut un temps où M. Hamon – il lisait alors Swedenborg, et c'était en 1848 – où M. Hamon donc, ayant à faire un tableau de fantaisie gracieuse, ne trouva rien de mieux que de faire danser une ronde folle de jeunes gens de tout âge dans une campagne fantastique et autour d'un bel arbre qui portait pour fleurs des épauettes de garde nationale, et, si je ne me trompe, pour fruits des gibernes et des sabretaches. Aujourd'hui, M. Hamon fume de l'opium, c'est sûr. »

¹¹⁵⁸ Vignon, *Op. cit.*, 1855, p. 234-236 :

« Singulier génie, en effet, que celui de cet artiste – poète plus que pas un poète, spirituel et railleur comme le plus sceptique des fils de Voltaire. Depuis trois Salons, il a conquis une renommée qui en fait aujourd'hui un des premiers artistes français. Le premier tableau qui attira du bruit autour de son nom fut une sorte de satire ou d'allégorie très obscure ; elle étonna d'abord tous les artistes par une étrange alliance de science et de laisser-aller, d'adresse et de gaucherie, ensuite tous les penseurs, qui cherchèrent un sens à cette composition, incohérente, et pensèrent que M. Hamon pourrait avoir lu Ballanche. »

¹¹⁵⁹ Vignon, *C.*, *Op. cit.*, 1852, p. 125.

¹¹⁶⁰ Goncourt, E. et J., *Op. cit.*, 1855, p. 47-48.

¹¹⁶¹ Delécluze, E., « Salon de 1852 », *Le Journal des Débats*, 7 avril 1852.

lu M. de Balzac et M. de Musset ; il trouve de bon goût de plaisanter et de se moquer ; il est sceptique par légèreté, et tout est léger dans sa peinture ; le dessin n'est pas même suffisant ; la couleur, à la surface, ressemble à de la peinture de paravent ; pas un muscle des figures n'est déterminé, pas un regard arrêté ! Il n'est pourtant pas un esprit commun ; mais, il s'en étonnera peut-être, s'il veut faire de la bonne peinture, de la peinture consciencieuse, il faut qu'il rompe ses mauvaises traditions, la vie futile, les lectures faciles.¹¹⁶² »

Théophile Gautier, pourtant sensible à la fantaisie et aux sujets piquants, ne peut accepter cet essai déplacé de peinture philosophique de la part d'un artiste dont le talent, décoratif et gracieux, se plait davantage dans les sphères poudrées de l'enfance et de l'adolescence :

« Un peu de recherche vaut mieux que trop de négligence, et nous préférons, quand à nous, un *concetti* à une banalité. Nous aimons voir les jeunes peintres s'ingénier et chercher de nouveaux points de vue, fussent-ils tomber dans la bizarrerie. Mais, cette fois, M. Hamon nous semble avoir dépassé les bornes. Nous ne sommes pas de ceux qui s'inquiètent avant tout du sujet d'un tableau ; la peinture nous plaît par elle-même et en dehors de ce qu'elle représente ; mais si nous admettons le thème indifférent sur lequel un artiste de talent brode de charmantes variations pittoresques, sans nous enquérir de la scène et des personnages qu'il met sous nos yeux, il n'en est pas de même lorsque le peintre étale l'ambition d'un sujet compliqué et significatif.

Nous voulons alors que la charade ait un mot, et que le symbole signifie quelque chose, et c'est ce qui manque à la macédoine philosophique que M. Hamon a intitulée la *Comédie humaine*, juste comme l'édition complète des œuvres de Balzac. Nous avons eu la bonhomie de chercher un jour ou deux le sens de cette allégorie énigmatique, et nous avouons humblement que nous ne l'avons pas trouvé : peut-être M. Hamon, qui n'a pas l'air de s'être bien rendu compte lui-même de ce qu'il voulait faire, a-t-il espéré dans l'intelligence des commentateurs pour interpréter d'une manière plausible les obscurités de son œuvre et y découvrir des finesses inattendues ; mais il s'est trompé, car son Sphinx est encore sans Œdipe. Ne pouvant remplir ici le rôle de mystagogue, nous nous bornerons à celui de descripteur pur et simple.¹¹⁶³ »

Gautier résume clairement ce qui gêne les commentateurs dans le tableau d'Hamon : ce n'est

¹¹⁶² Loudun, E., *Le Salon de 1852*, Paris, L. Hervé, 1852, p.16-18.

¹¹⁶³ Gautier, T., *Op. cit.*, 12 mai 1852.

pas tant le sujet, fantaisiste ou abscons, que l'ambition de peinture historique que le format de l'œuvre impose au regard. Finalement, pour le poète, un tel sujet traité dans les proportions du genre serait tout à fait acceptable car la composition présente quelques beaux morceaux pittoresques, et le sujet – certes quelque peu obscur – peut prêter à sourire. Or, dans le cas présent, les proportions de la toile, les qualités d'exécution et de conception ne sont pas en adéquation. Le style est trop négligé, la pensée trop incohérente, le format trop ambitieux, et le résultat déçoit :

« Tel qu'il est, ce tableau arrête l'œil et la pensée, l'on y rêve malgré soi ; l'on y cherche une explication bientôt détruite par quelque détail contrariant qui vous jette dans un sens opposé, abandonné bientôt pour un autre. Si c'est là l'effet que M. Hamon a voulu produire, il y a réussi. Cependant nous l'engageons à être plus clair une autre fois. La peinture a besoin d'idées nettement arrêtées. Elle est muette comme la nature et ne s'exprime que par des formes ; le pinceau n'admet pas de sous-entendu ; le symbole ne lui vaut rien, à moins qu'il ne soit passé à l'état de signes hiéroglyphique aisément compris de tous, comme les allégories mythologiques et les emblèmes de la religion.¹¹⁶⁴ »

En 1855, l'œuvre est réexposée aux côtés de son chef-d'œuvre *Ma Sœur n'y est pas*. Même si elle ne suscite pas autant de commentaires qu'à sa première exposition, *La Comédie humaine* ne laisse pas indifférent les critiques qui voient, entre les deux œuvres les plus célèbres de l'artiste, la marque d'un esprit étrange, capable d'un grand écart étonnant entre la simplicité naïve de son idylle antique et la confusion intellectuelle de ses tentatives de peinture allégorique. Par ailleurs, ils sont plusieurs à noter, à l'instar de Claude Vignon, des effets d'anachronismes récurrents dans les œuvres du peintre qui immisce sciemment des détails contemporains dans des sujets traités à l'antique, révélant l'artifice de ses évocations de la vie quotidienne des Anciens :

« Ce qui donne surtout un piquant étrange aux compositions légères de M. Hamon, c'est ce mélange d'antique et de moderne, qui livre un vaste champ de recherche à l'observateur. Ainsi la forme d'un corsage de robe seulement fait comprendre que ses *Orphelines* habitent au faubourg Montmartre, au lieu d'habiter la ville du Parthénon. *L'Affiche romaine* est écrite en français. Et ces petits enfants qui plantent un jardin dans du sable ne sont-ils pas de tous les siècles et de tous les pays ? La vieille qui les garde est-elle issue d'une mansarde du faubourg Saint-Marcel, ou bien est-ce une esclave qui sort du gynécée

¹¹⁶⁴ *Ibidem.*

grec ?¹¹⁶⁵ »

Finalement, les compositions d'Hamon sont plus proches de la mode des comédies antiquo-parisiennes de l'école du Bon sens que de la poésie anacréontique de Théocrite ; et c'est finalement ce qui fait leur charme car le spectateur y décèle une familiarité qu'il apprécie. Porté aux hyperboles, Gautier n'hésite pas à qualifier l'artiste de « coryphée du cénacle des délicats et des raffinés », et ne s'offusque paradoxalement guère des entorses du peintre à la reconstitution antique puisqu'il qualifie justement la manière d'Hamon comme suit : « des sujets familiers travestis à la grecque et perdant ainsi ce qu'ils pourraient avoir de vulgaire.¹¹⁶⁶ » En 1855, cette manière d'Hamon a achevé le discours des enthousiastes du rajeunissement de la tradition classique par les néo-grecs – ambition largement usurpée – qui ont finalement changé leur fusil d'épaule pour défendre le groupe. A cette date, Gautier, comme Vignon, revendiquent pour l'artiste le caractère inédit de sa peinture de genre « demi-antique, demi-moderne¹¹⁶⁷ ». Des rajeunisseurs de la tradition classique, les néo-grecs sont devenus des modernes fantaisistes, anti-réalistes. On décèle dans le discours de Gautier que le premier mérite de la peinture d'Hamon est sa grâce, remède à la vulgarité de la vie quotidienne mise en scène par les réalistes.

Pour les détracteurs de l'artiste, comme Lavergne, ce mélange d'antique et de modernité renvoie au genre galant du XVIII^e siècle, condamnant sa peinture et le genre néo-grec tout entier :

« nous l'estimons [*Le Siècle d'Auguste* de Gérôme] infiniment plus que les puérités en vogue de M. Hamon, et que cette alliance bâtarde entre la gravité antique et la coquetterie du temps de Louis XV, qui semblait être le genre adopté par M. Gérôme lui-même, par ses élèves et ses amis, et dont toute la finesse consiste à nous montrer Colin et Colinette en chlamyde et Cupidon en bavette.¹¹⁶⁸ »

Sans être aussi mordant que Lavergne, Edouard Thierry regrette surtout le manque de renouvellement de l'artiste qui se contente de reprendre des formules éprouvées et d'adapter en peinture les fantaisies de l'école du Bon sens d'Augier et Ponsard :

« Hamon a eu le bonheur et le malheur de trouver sa manière. Maintenant son originalité tombe dans les redites. Sa *Gardeuse d'enfants* est la même vieille

¹¹⁶⁵ Vignon, *Op. cit.*, 1855, p. 236-238.

¹¹⁶⁶ Gautier, *Op. cit.*, 1855, t.2, p.42.

¹¹⁶⁷ Vignon, *Op. cit.*, 1855, p. 236-238.

¹¹⁶⁸ Lavergne, C., *Op. cit.*, 1855, p. 79.

coiffée d'un madras qui fait la recette devant la baraque du Guignol antique. Les petits enfants se ressemblent. De ce qu'Emile Augier a fait une comédie charmante en travestissant Mascarille et Scapin à la grecque, ce n'est pas une raison pour recommencer le carnaval avec le théâtre de Mme de Genlis et déguiser Berquin en Etrusque. Sans compter que la mascarade d'Augier était vivante ; celle d'Hamon, au contraire, est une débauche d'ombres par un temps de brouillard. Il pleut de la cendre lilas autour de ces visions ternes et diaphanes.¹¹⁶⁹ »

Pour Thierry, les succès d'Hamon ont également eu comme tort de générer une mode de peinture idyllique, enfantine ou adolescente, mi-antique mi-moderne qui tourne en rond :

« Si encore Hamon était seul à s'amuser de son gracieux caprice ! Mais toute l'école néo-grecque vient à sa suite : Toulmouche qui habille aussi ses marmots avec la brassière antique, Jobbé-Duval qui avait mieux promis, et qui traduit l'Oaristys (pourquoi traduire l'Oaristys ?) dans un mauvais sentiment.¹¹⁷⁰ »

En 1857, le ton n'est plus aussi cordial envers Hamon dont l'exposition suscite un tollé et s'attire les moqueries des caricaturistes. Paul de Saint-Victor cingle vertement l'artiste :

« Il serait grand temps d'en finir avec la potichomanie étrusque de M. Hamon. Si rien n'est agaçant en peinture comme la puérilité prétentieuse, que dire de l'antiquité tombée en enfance, de Théocrite traduit par Berquin ? Qui nous délivrera de ces petits magots déguisés en Grecs, barbouillés de confiture au miel de l'Hymète et qui disent : « Alpha, Bêta » comme ils diraient papa et maman, vrais bâtards de Vénus et de M. Prudhomme, trouvés sous un chou dans le *Jardin des racines grecques* ! [...] Allégories d'enseignes, mythologie de jardinet bourgeois ! Quelle prétention dans l'enfantillage !¹¹⁷¹ »

Saint-Victor s'emporte à la fois contre la puérilité et l'afféterie des œuvres d'Hamon, mais également contre le mélange des genres de sa peinture qui réduit l'Antiquité à une bouffonnerie de vaudeville.

Au Salon de 1861, Hamon réitère la présentation d'une peinture *philosophique* de grand format, sorte de pendant de *La Comédie humaine*, intitulé *L'Escamoteur. Quart d'heure de*

¹¹⁶⁹ Thierry, E., « Expositions universelle de 1855 », *Revue des Beaux-arts*, t.VI (1855), p.348.

¹¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹¹⁷¹ Saint-Victor, P. de, « Salon de 1857 », *La Presse*, 26 juillet 1857.

Rabelais (fig.106). Outre leurs dimensions, les deux œuvres ont en commun leur référence aux divertissements du Paris populaire du milieu du XIX^e siècle. Plus proche de la scène de genre que *La Comédie humaine*, *L'Escamoteur* dépeint une foule bigarrée. Sur la gauche de la toile, le charlatan, qui donne son nom à la toile, fait un tour de magie devant un public d'enfants et de jeunes femmes vêtues à la mode mi-antique mi-moderne. L'escamoteur harangue son public devant une table couverte de divers ustensiles de magie et vient de faire sortir de sa boîte une sorte de diabolotin "à l'antique". Derrière lui, un poêle sert de porte-enseigne pour une réclame de mort-aux-rats, entourée de rats morts suspendus par la queue, sur lequel trône une chouette. Le marchand ambulant est accompagné d'une vieille femme qui fait la quête, semblable à l'assistante du marionnettiste de *La Comédie humaine*. A gauche de la toile, un instituteur, accompagné de sa classe, marche, le nez plongé dans un ouvrage ; les enfants garde la tête baissée sous la menace d'un coup de baguette. Entre les deux groupes, on trouve deux personnages en plein discussion, habillés à l'antique, interprétés comme des philosophes ; ainsi qu'un homme scrutant le ciel avec une lunette – qui n'est autre qu'un autoportrait d'Hamon.

Le thème de l'escamoteur fut largement développé dans la peinture hollandaise du XV^e au XVII^e siècles. La composition d'Hamon évoque d'ailleurs un des exemples les plus célèbres : *L'Escamoteur* de Jérôme Bosch¹¹⁷². Bien que cette œuvre soit, à l'époque, encore conservée en mains privées, Hamon a très bien pu la connaître par la reproduction gravée. Le sujet de l'escamoteur n'est certes pas très représenté dans la peinture française, au regard de la production hollandaise, mais c'était un thème suffisamment populaire pour que l'artiste ait également pu étudier des œuvres mineures ou des gravures des XVII^e-XVIII^e siècles.

Par ailleurs, l'artiste s'est inspiré d'un véritable escamoteur qui officiait dans le Quartier Latin. Du Cleuziou, un des biographes d'Hamon, raconte la rencontre du peintre avec le bonimenteur et la genèse de l'œuvre :

« Il y avait, à cette époque, à Paris, place des Ecoles, non loin du Collège de France, un pitre bizarre, qui jouait du violon avec un archet en dents de scie sur une plaquette décorée de médailles de commissionnaires et de plaques de marchandes des quatre saisons. Sa femme l'accompagnait toujours, faisant en plein vent bouillir la marmite près de la table de son mari. Les grisettes du Quartier latin s'arrêtaient souvent pour l'entendre, et les savants de la Sorbonne passaient en lui jetant un regard de pitié.

Hamon, qui, comme tous les rêveurs, adorait la flânerie, passait des heures entières dans ce coin du vieux Paris, disparu depuis pour le percement du

¹¹⁷² A l'époque, l'œuvre, conservée au Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye, est attribuée à Lucas de Leyde (Virole, A., « Parcours d'un Escamoteur », *Jérôme Bosch et L'Escamoteur*, Paris, Somogy, 2002, p.9.)

boulevard Saint-Michel. Un jour, il lia conversation avec le saltimbanque, l'attira chez lui, fit son portrait, et c'est à cette aventure que nous devons *le Quart d'heure de Rabelais*, que possède aujourd'hui le Musée de Nantes.¹¹⁷³ »

Le choix de représenter un bohémien, un saltimbanque, un marchand ambulant ou tout autre marginal du Paris du XIX^e siècle n'a rien d'exceptionnel en 1861. Lors de ce Salon, pas moins de vingt toiles s'attachaient à cette thématique¹¹⁷⁴, parmi lesquelles des œuvres de Manet, Courbet, Ribot, Antigna, etc. L'intérêt porté à cette population tenait à la fois d'une fascination pour leur mode de vie libre et anti-capitaliste, mais aussi pour leur insoumission et le potentiel danger qu'ils représentaient pour une société policée. Les artistes, souvent représentés comme des marginaux et des déclassés, ont joué des assimilations avec les figures du saltimbanque, du bohémien et du vagabond¹¹⁷⁵; leur propension à s'intéresser à ces figures de l'altérité dont on les rapprochait n'a donc rien de surprenant. Célébrés par les romantiques comme des êtres libres, l'image des marginaux devient plus ambivalente sous le Second Empire qui, avec les grands travaux d'Haussmann, rejette cette population dans les faubourgs et tente de la contrôler par une réglementation de plus en plus draconienne sur la mendicité et les petits métiers qu'ils exercent pour survivre¹¹⁷⁶.

Bien qu'il s'inspire d'un personnage réel et que la mise en scène de l'œuvre emprunte aux codes de la scène de genre, *l'Escamoteur* d'Hamon est une *allégorie réelle*, plus proche dans son sens de *l'Escamoteur* de Bosch que des représentations réalistes de Manet et Courbet. Les critiques se sont évidemment offusqués du manque de clarté de l'œuvre, dont le sens apparaît une nouvelle fois assez équivoque. Certains, comme Rousseau dans *Le Figaro*, ont, une nouvelle fois, dénoncé l'abêtissement de l'artiste et le mélange incongru d'éléments issus de différents registres antagonistes (scène de genre contre peinture d'histoire; modernité contre antiquité) :

« A quoi rime cet assemblage d'objets et de figures hétéroclites ? celle-ci a l'air d'une cuisinière ; mais celle-là ressemble à une muse. Celui-ci est l'astrologue du moyen âge ; mais celui-là est un philosophe du portique. Voilà une toge, mais voilà des blouses ; voilà des pantoufles, voilà des sandales. Que signifie ce laborieux rébus, à reproduire au bas de *l'illustration* ? Faut-il chercher le sens du

¹¹⁷³ Du Cleuziou, H., « Jean-Louis Hamon », *La Bretagne artistique, pittoresque et littéraire. Courrier de l'art et de la curiosité dans les départements de l'Ouest*, t. 1, octobre-novembre 1880, p.212.

¹¹⁷⁴ Brown, M.R., *Gypsies and other bohemians : The Myth of the Artist in the Nineteenth century France*, Ann Arbor, UMI Research press, 1985, p.73-92.

Sur le sujet de la bohème, se reporter également au catalogue de l'exposition *Bohèmes* :

Amic, S. (sd), *Bohèmes, de Leonard de Vinci à Picasso*, cat. expo., Paris, Grand Palais, RMN, 2012.

¹¹⁷⁵ Bonnet, A., « Portrait de l'artiste en bohémien », *Bohèmes, Op. cit.*, p. 244.

¹¹⁷⁶ Brown, M.R., « Vagabonds, chiffonniers, saltimbanques et autres marginaux », *Bohèmes, Ibid.*, p. 37-45.

mythe dans ces carottes ? Trouverons-nous l'explication du symbole au fond de la marmite de l'escamoteur ? En vérité, tout cela est d'une prétention et d'une puérité affligeantes.¹¹⁷⁷ »

La plupart l'ont simplement interprété comme une scène réelle : l'escamoteur essaie de retenir la foule à la fin de son tour pour qu'elle paie son obole. Toutefois, le sens de certains personnages – comme l'astrologue qui scrute le ciel avec une lunette en plein jour – reste obscur¹¹⁷⁸. Pour Delécluze, le mélange mi-moderne mi-antique, caractéristique de d'Hamon, gène l'interprétation de l'œuvre :

« Sa composition principal, *l'Escamoteur*, ou le quart d'heure de Rabelais, au lieu de présenter la scène d'un faiseur de tours abandonné au moment où il attend une rétribution, avec aisance et simplicité, elle a reçu de l'auteur un caractère équivoque, moitié antique, moitié moderne, qui fait que l'on ne saisit pas sans peine l'idée de l'artiste.¹¹⁷⁹ »

Ce mélange confère en effet un caractère intemporel – et donc allégorique – à ses grandes compositions sans pour autant éclairer leur sens par le recours à des attributs allégoriques identifiés : on ne sait si Hamon dépeint – et dénonce – une situation vue et vécue ou s'il transfigure cette réalité pour atteindre une morale atemporelle. Il est rejoint sur ce sujet par Merson qui s'attache à la description des groupes pittoresques du tableau, qui charment les yeux, sans chercher à expliquer l'œuvre qu'il juge absconse :

« Les marmots, les jeunes filles sont un peu de l'Attique et un peu de Paris ; il y a là autant de blouses que de tuniques et aussi de chiffons qui rappellent ceux qui plaisaient à Boucher et à Fragonard. Il a en outre, au milieu de ces synchronismes, des minois charmants, des attitudes, - celle du philosophe entre autres, - d'un beau caractère, des gamins roses et bons à embrasser, des fillettes très appétissantes et des détails fort curieux. Il y a surtout un imbroglio, une énigme et une obscurité que je ne me pique pas d'éclaircir.¹¹⁸⁰ »

Léon Lagrange décrit l'œuvre comme « un épigramme contre les forts en thème » et propose une explication qui fait du bonimenteur un symbole de liberté et de poésie, dans une veine héritée du romantisme :

¹¹⁷⁷ Rousseau, J., « Salon de 1861. Les pétards », *Le Figaro*, 9 mai 1861.

¹¹⁷⁸ Gautier, T., *Op. cit.*, 1861, p.198 : « Que signifie là cet astrologue cherchant les étoiles en plein midi ? Mystère ! mais qu'importe après tout ? »

¹¹⁷⁹ Delécluze, E., *Op. cit.*, 1^{er} juin 1861.

¹¹⁸⁰ Merson, O., *Op. cit.*, 1861, p. 199.

« La grande peinture demande ses inspirations à la poésie ; la fantaisie est la muse du genre. M. Hamon s'est fait depuis longtemps le courtisan de cette muse, et nul ne la plie à de plus singuliers caprices. A quel ordre d'idées se rattache *l'Escamoteur* ? Serait-ce une épigramme contre les « forts en thème ? » Pendant qu'ils s'en vont, escortés par le génie et la science, courbant leurs têtes blondes sous la férule du pédagogue, les vrais enfants, c'est-à-dire la jeunesse, la beauté, l'amour, la poésie, se hâtent de payer à prix d'or le plaisir qu'on vient de leur offrir. Nous ne hasardons qu'en tremblant cette explication. Les tableaux de M. Hamon préparent aux Saumaise de l'avenir de cruelles tortures. Que de volumes lus et relus, que de bibliothèques fouillées, que de dissertations savantes échangées avant de trouver le fin mot de ces énigmes !¹¹⁸¹ »

L'interprétation du salonnier qui oppose la science et la pédagogie à la rêverie et au plaisir peut être doublée d'une conception plus moraliste, une sorte de mise en garde contre la duperie et l'aveuglement. Le public du bonimenteur se fait duper par ses tours, comme dans *l'Escamoteur* de Bosch, mais il y prend un plaisir certain. Le professeur et ses élèves qui marchent à l'aveuglette, la tête dans leur ouvrage, accablés par le savoir, et les deux philosophes, perdus dans une dialectique que l'on suppose sans fin, sont tout aussi victimes de l'aveuglement, même s'ils esquivent la duperie du charlatan. Par leur attitude renfermée sur eux-mêmes et sur leurs instruments de savoir, ils méconnaissent le monde qui les entoure et refusent toute fantaisie. Quelques enfants relèvent timidement la tête, effrayés par la perspective d'être corrigés par leur professeur, et l'on décèle dans leurs regards la frustration de ne pouvoir partager le plaisir du jeu avec les autres bambins, fascinés par les tours du marchand ambulancier. Seul l'astrologue, qui est également un autoportrait de l'artiste, est suffisamment fantaisiste, voire même un peu fou, pour s'échapper de la réalité en scrutant le ciel en pleine lumière. Par cette représentation peu flatteuse du corps enseignant, Hamon souhaite-il dénoncer la faiblesse de l'instruction de l'époque ? peut-être... Hamon n'a pas vraiment fait partie des bons élèves, ses rapports avec les enseignants étaient sans doute compliqués, et son enfance misérable ne lui a pas donné accès à une éducation approfondie et de bonne qualité. Toutefois, tout cela reste hypothétique.

Loin de dénoncer ou de faire l'apologie des bohémiens et des vagabonds, *l'Escamoteur* d'Hamon est, comme *La Comédie humaine*, une fable gentiment moralisatrice, avec quelques touches d'humour, sur les tourments quotidiens de la vie humaine. Les interprétations

¹¹⁸¹ Lagrange, L., « Salon de 1861 », *GBA*, t.X, n°4, mai 1861, p.338-340.

politiques et sociales de l'œuvre, comme celle de Marilyn R. Brown¹¹⁸², ne nous semblent pas suffisamment étayées, et nous semblent méconnaître le peu d'empressement de l'artiste à entrer dans ces débats. Bien qu'il soit sans doute acquis à la cause républicaine comme son maître adulé Gleyre, ses œuvres ne portent pas la marque de ses questionnements politiques et citoyens. Même dans ses grandes compositions allégoriques, Hamon reste un peintre de l'intime, qui suit sa fantaisie ; sa morale est simple, même si elle est souvent peu lisible.

Les deux dernières grandes compositions allégoriques de l'artiste vont dans ce sens. *Les Muses à Pompéi* (Salon de 1866) (fig.119) et *Triste Rivage ; l'Amour console Ophélie* (Salon de 1873) (fig.42) invitent à la rêverie mélancolique sur le temps qui passe et la fatalité des destinées humaines. Complètement fantaisistes dans leurs conceptions respectives, elles mêlent passé et présent, réalité et imaginaire. Les deux œuvres furent peu commentées, Hamon ne suscitant plus guère l'attention des critiques, mais plutôt bien accueillies. A propos des *Muses*, About note qu'« Hamon a traité le sujet avec la grâce ingénue qui lui est propre.¹¹⁸³ ». Quant à son ultime œuvre, *Triste Rivage*, Lafenestre l'apparente, au moins en pensées, aux rêveries de Puvis de Chavannes :

« Quitter *l'Été* de M. Puvis de Chavannes pour le *Triste Rivage* de M. Hamon, ce n'est pas changer de climat. Bien que l'un vise aux effets grands et simples de la décoration monumentale et que l'autre concentre au contraire ses rêves dans de petits tableaux d'ameublement, bien que le premier paraisse pécher plutôt par excès de naïveté, et que le second se signale par son incorrigible préciosité, tous deux sont cependant de la même famille et vivent, non loin l'un de l'autre, au pays du bleu et des visions pâles. [...] Sur cette rive, attendant Caron, se pressent une foule bigarrée où M. Hamon a entassé, avec ses habitudes de fantaisie, dans une confusion étrange, des personnages anciens et modernes, réels et imaginaires, poètes et peintres, des nymphes antiques et des nourrices bretonnes, des héros de roman et des comparses de tragédie, Dante et Faust, M. Ingres et Ophélie. [...] On voit que M. Hamon aime toujours l'obscurité dans les conceptions. [...] M. Hamon est ce qu'il est, il est quelqu'un ; ses visions, relevées par un agrément particulier de fines colorations, par je ne sais quelle expression gracieuse de nonchalance élégante, ont une vie propre qui leur suffit pour prendre place parmi les créations qu'on oublie pas.¹¹⁸⁴ »

¹¹⁸² Brown, M.R., *Op. cit.*, 1985, p.83 : Marilyn R. Brown affirme que le tableau d'Hamon affirme l'ordre établi, en raillant la figure du bohémien.

¹¹⁸³ About, E., *Salon de 1866*, Paris, L. Hachette, 1867, p.188.

¹¹⁸⁴ Lafenestre, G., « Salon de 1873 », *GBA*, 1874, 2^e pér., t.VII, p.478-479.

En 1873, les allégories personnelles d'Hamon, où se mêlent tous les temps et toutes les époques, figures historiques, littéraires et anonymes, fantaisie poétique et spectacle du quotidien, n'offusquent plus les critiques qui les associent dorénavant pleinement au tempérament particulier de l'artiste, sans toutefois chercher à en appréhender le sens, ayant sans doute enfin compris que l'artiste ne laissait parfois tellement entraîné par son caprice que sa conception lui échappait en partie. Le ton du salonnier laisse percevoir la distance avec laquelle il aborde l'œuvre du peintre qu'il commente d'un œil distrait, sans s'attacher aux détails troublants et aux manquements stylistiques. Ses confrères font de même, Claretie qui rédige l'analyse la plus complète sur l'œuvre termine sa revue en saluant l'art singulier du peintre qui plait pour l'originalité et le piquant de ses sujets obscurs et fantasques :

« Je le répète, le tableau semblera difficile à comprendre. M. Hamon se plaît à ces *devinettes* aimables. C'est un Sphinx qui se nourrit, non de chair humaine, mais de roses de Paestum. Il ne faut peut-être pas avoir étudié, pour le lire à tableau ouvert, la *Symbolique* de Kreutzer ; mais cependant il faut étudier et chercher un peu. On ne doit pas faire de la peinture, me dira-t-on, comme on bâtit un casse-tête chinois. Soit. Aussi bien, laissant de côté ce que le *Triste Rivage* a de bizarre, je me suis arrêté longuement devant lui, et j'y ai trouvé un plaisir assez comparable à celui qu'on éprouve en dégustant une liqueur nouvelle, peu connue et dont on ignore le nom et la provenance.¹¹⁸⁵ »

A l'exception de ces quelques critiques, l'œuvre ne marqua guère les mémoires, sauf pour être la dernière œuvre du peintre présentée au public avant sa mort en 1874.

¹¹⁸⁵ Claretie, J., *Op. cit.*, 1876, p. 887.

- *Une peinture de l'enfance*

Les œuvres d'Hamon ont très rarement – voire jamais – fait l'unanimité parmi les critiques et son goût pour le rébus lui a valu bien des remontrances ; mais, dans toutes ses grandes compositions, il faisait figurer des enfants, des jeunes filles dont la grâce consolait les esprits les plus chagrins, dépités de voir l'artiste prendre la voie d'un art pseudo-philosophique qu'ils jugeaient éloignés de son talent naturel pour les scènes de la vie quotidienne à l'antique. Hamon a en effet très tôt été reconnu et apprécié pour la fraîcheur et la spontanéité de ses figures d'enfants. Dès le début des années 1850, les salonniers lui associent ce talent qui séduit le public et fait oublier les défauts de sa peinture :

« Toute ma prédilection se concentre sur les enfants assis devant le théâtre de Guignol. C'est là, en effet, que l'auteur a prodigué toutes les ressources de son talent. Comment ne pas contempler avec bonheur ce bambin à la chevelure blonde dont la mère essuie les larmes avec des baisers ? ¹¹⁸⁶ »

Son tableau de *Ma Sœur n'y est pas* n'est évidemment pas étranger à sa réputation de peintre de l'enfance qui trouve grâce aux yeux des critiques les plus sceptiques, tel Clément de Ris :

« *L'Idylle*, de M. Hamon, est une délicieuse composition qui mérite tout à fait le succès qu'elle a obtenu, et qui réunit, chose rare, l'approbation des connaisseurs et des gens sérieux aux éloges du public. M. Hamon aime les enfants ; il les a étudiés comme M. Stevens aime et étudie les chiens. Il l'avait prouvé dans sa singulière composition de sa *Comédie humaine*, où les seules parties passables étaient les groupes d'enfants. Le mouvement de la jeune fille est rempli de grâce et de malice, celui des deux jeunes frères est charmant d'audace et de naïveté enfantines. ¹¹⁸⁷ »

Cette appréciation est, jusqu'à l'Exposition Universelle, partagée par la plupart des

¹¹⁸⁶ Planche, G., « La peinture et la sculpture Salon de 1852 », *Revue des Deux-Mondes*, nouv. pér., t.XIV, 15 mai 1852, p. 678-680.

¹¹⁸⁷ Clément de Ris, *Op. cit.*, 1853, p.10-11.

salonniers¹¹⁸⁸.

Pourtant, la joliesse de sa peinture de *babies* va rapidement se figer dans des formules répétitives. Ses figures d'enfants sont en effet systématiquement présentes dans les tableaux inspirés de *Ma Sœur n'y est pas* auquel l'artiste cherche constamment à créer un pendant digne de l'original ; et si les critiques sont encore sensibles au charme de ses compositions, on sent dans leurs analyses que l'art d'Hamon s'enferme dans des sujets trop futiles :

« Voilà le tableau ; cela s'appelle une *idylle*, c'est-à-dire quelque chose dans le genre de ces petites pièces gracieuses et fluettes, pimpantes, coquettes et pares, qu'on joue depuis quelques années sur les théâtres et qui ne sont ni drame ni comédie : Il y a là une grâce jeune, un esprit fin, une originalité piquante, un charme qui vous retient et vous fait sourire. Mais il faut bien que ces jeunes gens le sachent, le genre faux, quelque agréable qu'il soit, n'est qu'une transition : c'est par de fortes études et des pensées sérieuses qu'ils pourront seulement mûrir et développer leur talent.¹¹⁸⁹ »

C'est à cette époque que plusieurs salonniers commencent à rapprocher l'art d'Hamon de la peinture rococo en raison de la présence de petits Amours, de sa palette rosée et pastel et de son goût pour une grâce mignarde. Gautier se montre plus flatteur en associant le peintre à Prud'hon, le grand artiste du néoclassicisme anacréontique que les années 1850 remettent à la mode :

« M. Hamon peint l'enfance avec une grâce prud'honesque ; nul ne saisit mieux que lui l'allure chancelante, les poses comiques et les petits airs futés des babies, en leur gardant, toutefois, le charme antique : on dirait qu'il a pillé la cage de la marchande d'Amours d'Herculanum.¹¹⁹⁰ »

Du Camp compare les tableaux d'Hamon aux panneaux décoratifs de style rocaille du XVIII^e siècle, et derrière les compliments, le critique réduit l'artiste à un habile décorateur :

« M. Hamon, et ceci n'est certes pas un reproche, est doué pour être un

¹¹⁸⁸ Les citations sur cette qualité de l'art d'Hamon pourraient être démultiplier. Nous nous contenterons de citer le texte d'Henri Delaborde sur *Ma Sœur n'y est pas* ((Delaborde, H., *Op. cit.*, 1853, p.87) :

« L'importance que cherche à se donner les deux enfants et leurs ruses naïves pour dérober leur sœur aux regards de l'adolescent, l'incrédulité souriante de celui-ci et la coquetterie de la jeune fille complice de ce gentil mensonge, tout est senti et rendu avec vérité et avec une rare finesse. Il n'est pas jusqu'aux humbles objets dont le désordre atteste les jeux récents des deux bambins qui ne parlent à l'imagination et ne la séduisent. »

¹¹⁸⁹ Loudun, E., *Op. cit.*, 1855, p.143-145.

¹¹⁹⁰ Gautier, T., *Op. cit.*, 1855, t.II, p. 42-46.

décorateur de boudoirs et de chambres nuptiales. Il excellerait à orner des panneaux, à peindre sous les corniches de jolies rondes d'amours nus et bouffis, à mettre sur des trumeaux coquets de belles nymphes transparentes comme des ombres et gracieuses comme des fées. Au siècle dernier, M. Hamon eût été la coqueluche des marquises et des chevaliers ; il eût peint toutes les petites maisons de la cour. Mais aujourd'hui que les petites maisons sont des chambres fanées d'hôtel garni, qu'il n'y a plus de cour, que les marquises jouent à la Bourse et que tous les chevaliers sont dans l'industrie, M. Hamon en est réduit à faire comme tous ses confrères et à exposer ses tableaux.¹¹⁹¹ »

Sa peinture efféminée séduit une classe bourgeoise qui se donne des allures d'aristocratie du siècle dernier pour faire oublier l'origine industrielle de sa fortune. Cette association de la peinture d'Hamon avec la résurgence du goût pour le style rococo, immédiatement condamnée par Delécluze¹¹⁹² et Lavergne¹¹⁹³, va devenir prégnante dans les comptes rendus des expositions suivantes et va en grande partie décrédibiliser l'artiste et le classer définitivement dans la catégorie des décorateurs et des faiseurs de tableaux.

A partir de 1857, le charme de ses bambins n'agit plus vraiment sur les salonniers qui se sont lassés de voir l'artiste refaire tous les ans le même tableau en plusieurs exemplaires. Les commentateurs vont lui reprocher les visages uniformes de ses bambins joufflus, de ses amours roses et potelés et surtout de ses femmes aux minois enfantins :

« Même incertitude dans les types, M. Hamon met la tête d'un enfant de sept ou huit ans sur le buste d'une fille de quinze, et répète invariablement cette physionomie pomponne.¹¹⁹⁴ »

Son art de l'enfance est dorénavant à une enfance de l'art condamnable pour sa puérité et son archaïsme :

« La nouvelle manière de M. Hamon pourrait se résumer en deux lignes : c'est l'enfance de l'art appliquée à la puérité de l'idée. [...] De là aux platitudes de l'art

¹¹⁹¹ Du Camp, M., *Op. cit.*, 1855, p. 232-233.

¹¹⁹² Delécluze, *Op. cit.*, 1855, p. 251-253 :

« si M. Hamon n'y prend pas garde, ses jeunes Grecs pourront devenir aussi mignards que les bergers et les petits Amours de Boucher. »

¹¹⁹³ Lavergne, *Exposition universelle de 1855 : Beaux-arts*, Paris, Bailly, 1855, p.79 :

« [...] les puérités en vogue de M. Hamon, et que cette alliance bâtarde entre la gravité antique et la coquetterie du temps de Louis XV, [...] dont toute la finesse consiste à nous montrer Colin et Colinette en chlamyde et Cupidon en bavette. »

¹¹⁹⁴ Gautier, T., *Op. cit.*, 1857, p.346.

chinois et aux yeux de face dans les visages de profil, il n'y a qu'une faute de dessin de plus. Et puisque je viens de prononcer le nom de la Chine, rien, à mon sens, ne ressemble davantage aux enluminures du Céleste Empire que les images colorées de M. Hamon. C'est la même fantaisie froide, la même manie routinière, le même pêle-mêle incohérent de femmes, de joujoux, de fleurs et d'insectes [...].¹¹⁹⁵ »

Une nouvelle fois, la référence à l'art chinois – ou supposé tel – est convoqué pour expliquer l'étrange afféterie des œuvres d'Hamon à la fois maniérée et archaïque dans leur facture et leur composition. Toutefois, le critique espère encore un sursaut de la part d'un artiste qu'il appréciait et qu'il invite à délaisser le genre néo-grec pour davantage de réalisme :

« Espérons encore la guérison de ce talent malade de la coqueluche. Mais le premier remède à lui prescrire, c'est le servage. Qu'il renonce à l'art enfantin, à ses jouets et à ses grimaces ; qu'il casse sa poupée et vende au plus vite sa grammaire grecque à un bouquiniste. Il redeviendra sain et fort ; il sera fin sans être alambiqué et délicat sans fadeur.¹¹⁹⁶ »

Cette indulgence n'est guère de mise chez les autres commentateurs. Du Camp tourne en dérision ses sujets anacréontiques, et Hamon devient le bouc-émissaire d'une école néo-grecque en pleine débandade :

« Est-ce que, par bonheur, nous serions enfin délivrés des petits Amours, des petites Vénus, des petites Psychés, des petites Muses, des petits lupanars et de tout ce dictionnaires de la Fable obscurci et diminué par des jeunes gens qui ont bien mal employé, à cette ingrate besogne, le talent qu'ils avaient acquis ? Dieu soit loué ! Le danger de cette école, qui cherchait le joli au lieu du beau, se dénonce aujourd'hui tout entier dans les toiles de M. Hamon. Il est impossible de mettre une exécution moins sérieuse au service de puérités plus manifestes ; cette peinture-là est tombée en enfance, elle bégaye, elle ne parle plus, elle dit papa, maman, nanan, dada, etc.¹¹⁹⁷ »

La puérité de ses compositions est dénoncée par la plupart des salonniers qui ne reconnaissent plus la naïveté de ses œuvres d'autrefois. En 1859, Chesneau se contente de

¹¹⁹⁵ Saint-Victor, P. de, « Salon de 1857 », *La Presse*, 26 juillet 1857.

¹¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁹⁷ Du Camp, M., *Op. cit.*, 1857, p.58-60.

« mentionner M. Hamon, tombé de l'enfantillage gracieux dans l'enfance débile.¹¹⁹⁸ », tandis que Banville s'interroge sur l'avenir du peintre :

« Que dire à M. Hamon, si gracieux en ses folies, à présent que tout le monde lui a démontré la puériorité de ses enfantillages antiques ?¹¹⁹⁹ »

Cette sentence délivrée par Banville pourrait conclure cette revue de la réception critique d'Hamon. Après 1859, les commentaires se font plus rares et les salonniers ne s'attardent plus guère sur les œuvres du peintre.

Plus poète que peintre, Hamon n'a jamais fait l'unanimité sur sa peinture, à la fois incomprise et attachante. Son goût pour les sujets spirituels, le charme de ses représentations d'enfants ont dans un premier temps conquis le public par leur nouveauté, leur naïveté et leur fraîcheur, avant de sombrer dans des formules répétitives dont la facture ne rattrapait malheureusement pas la monotonie et la puériorité.

Pourtant, les comptes rendus de Salon montrent qu'Hamon fut moins sujet aux attaques virulentes que son acolyte Gérôme, en dépit de manquements bien plus graves tant dans la forme que dans le fond. Nul doute que les critiques avaient perçu le fossé entre les deux artistes, le chef de groupe ambitieux aux multiples talents dont l'audience dépasse les limites de son école, et l'artiste de moindre envergure, exerçant dans le domaine secondaire de l'art décoratif, et dont les errances artistiques sont finalement bien peu dangereuses.

¹¹⁹⁸ Chesneau, E., *Op. cit.*, 1859, p.15.

¹¹⁹⁹ Banville, T. de, *Salon de 1861*, Lyon, 1861, p.42.

3.4. Après 1857, la dispersion de l'école néo-grecque

Après la désaffection de Gérôme en 1855, Hamon va se révéler incapable d'instaurer une nouvelle dynamique au groupe, qui s'étiolle dès la fin des années 1850. Gustave Boulanger suit la voie ouverte par son ami Gérôme, entre orientalisme ethnographique et peinture archéologique ; Auguste Toulmouche, une des dernières recrues, s'oriente vers la scène de genre contemporaine ; Picou et Isambert ne parviennent pas à se renouveler ; Schützenberger fait des infidélités au genre néo-grec en proposant des scènes de genre paysannes réalistes qui remportent un franc succès.

Cette désagrégation de l'école entraîne une évolution du sens du terme *néo-grec* qui, de spécifique à l'esthétique du groupe, devient un adjectif générique qualifiant des productions picturales de sujets à l'antique, que l'on ne peut rattacher à la peinture d'histoire académique – donc plutôt des sujets de genre et de genre historique ou anecdotique – traités dans une palette claire, avec une grâce un peu mièvre et/ou une ambition de (pseudo-)reconstitution archéologique.

Dans les années 1860, l'émiettement du mouvement néo-grec en multiples tendances vient alimenter de nouveaux genres, écoles ou mouvements stylistiques, tels que la peinture d'histoire archéologique, la scène de genre anacréontique *rococo-pompéienne* ou encore certains aspects du symbolisme académique.

- Une école en mal de talents secondaires

L'Exposition Universelle annonçait déjà les prémices d'une infortune, mais, à partir du Salon de 1857, la réception des néo-grecs devient houleuse. S'ils ne sont pas enterrés vivants par leurs détracteurs, ils sont de plus en plus abandonnés par leurs défenseurs qui ne retrouvent plus leurs qualités d'antan.

De 1857 à 1861, les revues de Gautier, Vignon et quelques autres partisans de la première heure ne dissimulent plus leurs inquiétudes face à la débandade de la petite école. Si les envois de Gérôme ne trouvent pas toujours grâce à leurs yeux, les expositions d'Hamon n'échappent pas aux railleries¹²⁰⁰.

Claude Vignon n'aborde plus les néo-grecs avec le même enthousiasme et l'on sent déjà les déconvenues et les abandons se profiler – comme celui de Toulmouche qui s'oriente vers la scène de genre contemporaine :

« M. Toulmouche a été aussi un des adhérents du cénacle de Gleyre, Gérôme, Hamon, Picou, Isambert, etc. On reconnaît sans peine ces messieurs à leur manière de peindre, bien que tous y aient ajouté leur accent individuel. Rien n'est curieux et attachant comme de suivre à travers les expositions le développement des talents partis à peu près du même point. On voit que l'un grandit et monte jusqu'aux hautes régions de l'art ; que l'autre se lance à corps perdu en pleine fantaisie ; que l'autre descend en s'abandonnant à une trop grande facilité et disparaît presque de l'arène, tandis que quelques-uns tracent leur voie dans un sens moyen qui ne promet ni grands succès, ni grandes chutes.¹²⁰¹ »

Dans sa critique, elle évoque, sans les nommer expressément, Gérôme dont le talent se fortifie, Hamon qui s'éloigne pour rejoindre les fantaisistes, Picou tombé en pleine décrépitude, et les autres qui végètent dans des productions moyennes, qui ne valent pas trop la peine qu'on en parle davantage.

¹²⁰⁰ Sur ce sujet, se reporter partie supra « *Science de la ligne* » contre « *poésie de la ligne* » : *l'esthétique néo-grecque selon Gérôme et Hamon*.

¹²⁰¹ Vignon, C., *Op. cit.*, 1859, p. 195.

En 1861, elle se contente de cingler vertement Hamon pour ses impossibles tableaux¹²⁰² et de condamner les œuvres éhontées de Gérôme ; le reste de l'école est passée sous silence ; leurs résultats sont sans doute trop faibles pour même les évoquer.

Henri-Pierre Picou, dont les débuts avaient été si prometteurs, est sans doute celui qui a le plus rapidement déçu les attentes, tant son style s'est affadi et ses thèmes abêtifiés. En 1857, il paraît perdu pour l'école et l'art :

« M. Picou, qui avait brillamment débuté par une *Cléopâtre sur le Cydnus*, semble abandonner la grande peinture ; c'est pure ingratitude de sa part, car elle ne lui avait pas été cruelle. Mais l'artiste ne fait pas toujours ce qu'il veut, et nos petits appartements n'admettent pas les vastes toiles. Il faut, quoiqu'on en ait, se plier aux exigences de son temps, et M. Picou s'est éparpillé en une foule de tableaux d'une grâce athénienne ou d'une coquetterie vaporeuse.¹²⁰³ »

Après avoir brillé au Salon avec *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus* (1848), *La Naissance de Pindare* et *A la Nature* (1849), Picou perd le soutien des critiques dès 1852 avec ses *Erynnies* qui ne trouvent guère leur public¹²⁰⁴. Ses envois de 1853 – *Cléopâtre dédaignée par Octave-César* et *Scène champêtre* – ne parviennent pas à rattraper les mauvaises critiques du Salon précédent. Son style, froid et sec, son coloris sombre le rapprochent davantage de l'école de David que de ses confrères néo-grecs :

« Pourquoi M. Picou, qui nous a donné de si jolis tableaux de genre antique, et qui a, quand il le veut, un pinceau si moelleux et si facile, retourne-t-il maintenant en arrière pour se retrouver en compagnie de MM. Delorme et Pierre Guérin ?¹²⁰⁵ »

¹²⁰² Vignon, C., *Op. cit.*, 1861, p. 156-157 :

« Ce dernier [Hamon] continue à exposer des tableaux singuliers qui se ressemblent à rien, qui sont impossibles et si invraisemblables, qu'il est superflu de la remarquer ; cependant ils nous arrêtent au passage et nous charment. »

¹²⁰³ Gautier, T., *Op. cit.*, 1857, p.378.

¹²⁰⁴ Vignon, C., *Op. cit.*, 1852, p.115-116 :

« C'est par la même raison que nous dirons beaucoup de mal des *Erynnies* de M. Picou. [...] Certes, la réputation de M. Picou ne gagne pas cette année, et le peintre aimé de *la Naissance de Pindare* et des *Marguerites* aura à nous faire oublier par quelque gracieuse création sa boutade héroïque. L'aspect général du tableau est terne ; la couleur est grise et fausse ; les tons terreux prédominent et *enfonce* le tableau. »

Grün, A., *Op. cit.*, 1852, p. 47 :

« Il ne faut parler des *Erynnies*, c'est-à-dire des furies vengeresses du crime d'Oreste, que pour reprocher à M. Picou une précipitation offensante envers le public, et une négligence indigne d'un talent qu'il serait douloureux de supposer déjà à son déclin. »

¹²⁰⁵ Vignon, C., *Op. cit.*, 1853, p.69.

L'Exposition Universelle de 1855 confirme le jugement des salonniers. Picou n'a pas su garder cette naïveté qui a fait le succès d'Hamon et s'est montré moins exigeant et rigoureux que Gérôme dans sa reconstitution érudite de l'Antiquité. Gautier ne condamne pas encore l'artiste mais le met en garde contre sa tendance à la mièvrerie :

« M. Picou a débuté par un grand tableau représentant *Cléopâtre sur le Cydnus*, où il y avait d'excellentes choses, et dont nous avons rendu compte autrefois, en augurant bien de l'avenir du jeune artiste ; une autre toile, *Cléopâtre essayant de séduire Octave*, se contenait encore dans les conditions historiques, bien que le soin extrême des accessoires et la recherche archéologique du détail y annonçassent une tendance particulière à un genre spécial. Depuis M. Picou s'est laissé aller à sa nature ; il a quitté la muse sévère de l'histoire pour sacrifier aux grâces faciles, et il a peint une foule de petits tableaux charmants, un peu mièvres, peut-être, mais ayant gradé du style sous leur afféterie.¹²⁰⁶ »

Pour Edmond About, il s'enferme dans une peinture galante, entre Paris du demi-monde et anacréontisme mignard :

« Les autres ouvrages de l'école néo-grecque sont, en dépit du costume, abominablement français. M. Picou, dont le début annonçait un artiste éminent, s'est jeté dans une ornière. Il fatigue son pinceau à peindre des *Amours à l'encans*, des *Moissons d'amours*, des amours de toutes les couleurs au milieu d'un olympe de beautés modernes qu'il choisit entre le Madeleine et Notre-Dame de Lorette. Toutes les demoiselles à qui il offre des amours à vendre n'ont pas pour habitude d'en acheter : au contraire.¹²⁰⁷ »

Quant aux détracteurs des néo-grecs, à l'instar de Maxime Du Camp, il prédise une fin rapide au peintre qui n'a guère brillé depuis son premier envoi de 1848 :

« Après M. Hamon vient M. Picou, qui, depuis un assez bon tableau représentant la *Barque de Cléopâtre*, semble tout à fait stérilisé. Sous le titre de la *Moisson des Amours*, il reproduit aujourd'hui des poses de danseuses qu'il nous avait déjà montrées dans la *Naissance de Pindare*. *L'Amour à l'encan* est une agréable mièvrerie ; mais, vraiment, à quoi bon ces petits rébus illustrés que leur facture lâchée ne rend même pas intéressants ?¹²⁰⁸ »

¹²⁰⁶ Gautier, T., *Op. cit.*, 1855, t.II, p.35-37.

¹²⁰⁷ About, E., *Op. cit.*, 1855, p. 161-162.

¹²⁰⁸ Du Camp, M., *Op. cit.*, 1855, p. 233-234.

Picou est le premier des néo-grecs à s'orienter vers la scène de genre anacréontique, entre renouveau rococo et mise en scène à l'antique. Dès le Salon de 1850-1851, il expose des œuvres mettant en scène Cupidon avec *Quand l'Amour arrive, Quant l'Amour s'en va* ; puis en 1855, il réitère avec *Les Amours à l'encan*. Les Salons suivants, il peuple ses tableaux de *putti* et de *babies* à la manière de Boucher, s'attirant les foudres des salonniers :

« Nous avouons sans détour notre peu de goût pour ces *marécages de Philostrate*, peints par M. Picou dans une gamme de blancheur criarde qui nous paraît dépasser les limites de la fantaisie la plus aventureuse. Boucher lui-même se fût effrayé de cette excursion à toutes voiles sur le lac rose et parfumé des fêtes galantes.¹²⁰⁹ »

Comme son ami Hamon, il s'enferme de plus en plus dans un art décoratif. *Les Marécages de Philostrate*, présentés au Salon de 1859, sont même sous-titrés « décoration pour une salle de bain ». Chesneau compare l'œuvre à un mauvais papier peint¹²¹⁰. Jean Rousseau, le critique du *Figaro*, raille l'artiste pour son goût immodéré pour l'encadrement – l'œuvre était en effet entourée d'un cadre à moulures *étrusques* :

« Picou encadreur

M. Picou a-t-il reconnu qu'il s'était trompé de vocation ? Quitte-t-il définitivement la peinture pour l'encadrement ? Le fait est ce qu'il a exposé est un cadre plutôt qu'une peinture.

Une très magnifique bordure, ma foi, large de deux pieds, haute à proportion. Elle est ornée de fantaisies étrusques, peintes sur un fond noir quadrillé de rouge. [...]

Mais que signifie la peinture qui est dedans ? Pourquoi enfermer dans cette bordure étrusque cette espèce de divinité scandinave, qui regarde les enfants jouer avec des cygnes ? [...] Evidemment, M. Picou, encadreur s'est trompé sur la scène destinée à sa cadre. Il a pris une toile pour une autre. Voilà de ces quiproquos qui arrivent aux encadreurs.¹²¹¹ »

¹²⁰⁹ Fournel, V., « Salon de 1859 », *Le Correspondant*, ns, t.XI, mai, p. 149.

¹²¹⁰ Chesneau, E., *Le Salon de 1859. Libre étude sur l'art contemporain*, Paris, N. Chaix, 1859, p.28 :

« M. Picou, un des soutiens de cette petite école des Pompéistes qui n'a pas su vivre, a envoyé au salon sous le titre, *les Marécages de Philostrate*, un grand panneau blafard, mal dessiné, dans des tons de papier peint, que fait paraître plus terne encore un affreux cadre de la main de l'artiste, un cadre noir à prétentions étrusques. »

¹²¹¹ Rousseau, J., « Salon de 1859 », *Le Figaro*, 7 mai 1859.

Après 1859, les envois de l'artiste ne sont plus guère commentés, bien qu'il expose au Salon jusqu'en 1887. Ses œuvres continuent toutefois d'avoir du succès après du public par l'intermédiaire des éditions Goupil pour lesquelles il produit beaucoup¹²¹². Marchand, son biographe, rapporte que jusque dans les années 1880, les œuvres de l'artiste restent des succès éditoriaux :

« En rendant compte du Salon de 1882, un critique, dont nous ne voulons pas citer le nom, écrivait en parlant de deux tableaux devant lesquels il ne s'était probablement pas suffisamment arrêté, que Picou n'était plus qu'un revenant, un homme des temps passés dans un Salon moderne. Ce critique avait tort. On le lui fit bien voir. L'éditeur Goupil se hâta de faire reproduire les deux toiles de Picou. *L'Amour plus léger que le papillon* et *Voilà le plaisir, Mesdames !* eurent une vogue considérable, et l'artiste fut obligé de recommencer trois fois la même chose. Un exemplaire se trouve en France, un autre en Angleterre et le troisième en Amérique.¹²¹³ »

Cette production pour Goupil démontre bien que l'artiste, qui a pourtant tenté le prix de Rome jusqu'en 1853 et a bien failli finir pensionnaire de la Villa Médicis¹²¹⁴, a rapidement abandonné ses prétentions au grand art pour un art moyen, plaisant au public et lui offrant un moyen de subsistance. Après 1861, il est rarement cité dans les comptes rendus. En 1863, Cantrel, un des critiques de *L'Artiste*, le classe brièvement parmi les néo-grecs sans s'appesantir sur sa production :

« Picou – Un néo-Grec, dont je ne puis citer que les *Marécages de Philostrate*, *Fermez-lui la porte au nez, il reviendra par la fenêtre*, la *Toilette*, tableaux dont la peinture aux tons crus rappelle les fresques d'Herculanum et Pompéi.¹²¹⁵ »

En 1870, Marius Chaumelin le signale en pleine décadence¹²¹⁶. Il est encore cité en 1873 et 1874 mais ses œuvres sont relégués dans les revues « divers » des comptes rendus.

A partir de 1857, le reste de l'école n'est pas plus à la fête dans le cœur des salonniers qui lui prédisent dorénavant une fin rapide :

¹²¹² On peut citer *Fermez-lui la porte au nez, il rentrera par la fenêtre* du Salon de 1861 (Bordeaux, musée Goupil, inv. 95.I.1.47.), *La fontaine aux amours* (Bordeaux, musée Goupil, inv. 95.I.2.1133), *Voilà le plaisir Mesdames !* (Bordeaux, musée Goupil, inv. 95.I.2.489). La plupart des œuvres de Picou éditées par Goupil était produites directement pour une clientèle privée sans exposition au Salon.

¹²¹³ Marchand, E., *Op. cit.*, 1892, p. 290.

¹²¹⁴ Sur ce sujet, se reporter partie supra *Les néo-grecs et le cursus honorum de l'Ecole des Beaux-arts*.

¹²¹⁵ Cantrel, E., « Salon de 1863. L'Art », *L'Artiste*, t.1, 1 mai, p. 203.

¹²¹⁶ Chaumelin, M., « Salon de 1870 », *Op. cit.*, 1873, p. 431.

« On a beaucoup imité, non M. Gérôme, mais son premier tableau. La petite secte qui s'adonnait à cette spécialité est bien malade. M. Bellot laisse beaucoup d'espoir, ainsi que MM. Humbert et E. Froment ; M. Isambert ne nous donnera plus, je le crains, le pendant de ses *Parasites de Diogène* ; MM. Hamon et Toulmouche sont morts jeunes ; MM. Picou et Droz avant de naître.¹²¹⁷ »

Cette déconfiture est accueillie avec un plaisir non dissimulé par les détracteurs du groupe, comme Maxime Du Camp, qui apprécie l'art de Gérôme depuis qu'il a abandonné ses reconstitutions gréco-pompéienne ; toutefois, il ne cache pas sa peine de voir Hamon s'enfoncer dans des puénilités sans nom :

« La petite école des *Pompéistes*, qui pendant un certain temps a fait parler d'elle, est dans un désarroi complet ; son jeune chef, M. Gérôme paraît l'avoir abandonnée. M. Hamon sombre, cette année la tête la première, dans une sorte de rêvasserie confuse avec des tableaux qui n'ont pas plus de dessin que les précédents, mais qui n'ont plus ni couleur, ni sujet, ni composition ; M. Picou, dans lequel on avait jadis espéré un moment, paraît vouloir marcher sur les traces de M. Schopain ; M. Jobbe Duval fait un essai de peinture religieuse qui n'est point heureux ; M. Toulmouche expose des portraits. [...] Le danger de cette école, qui cherchait le joli au lieu du beau, se dénonce aujourd'hui tout entier dans les toiles de M. Hamon. [...] C'est désolent, car à défaut d'un talent élevé, M. Hamon avait de la grâce et du sentiment ; est-ce qu'avec du travail il ne pourrait pas reconquérir ses qualités d'autrefois ?¹²¹⁸ »

Olivier Merson se montre un peu plus *fair-play* envers eux, mais leur attribut également des attentes bien moindres, en particulier dans la lutte contre le réalisme. Pour lui, les néo-grecs font certes partie des artistes enrôlés sous la bannière de l'idéal mais ils sont loin d'être seuls... heureusement pour le camp idéaliste, car leur peinture n'est guère solide face à la terreur réaliste :

« Mais ce qui assigne surtout à l'école néo-grecque une place dans l'histoire des arts de ce temps-ci, c'est qu'elle est venue juste à temps pour contrebalancer l'influence des réalistes, lorsque les barbares ont fait leur dernière invasion parmi nous. Avec ses allures un peu grêles, mais distinguées, avec son horreur des façons grossières, sa répugnance pour les disgrâces de la nature, et son idéal mesquin, sans doute, mais parfumé et fleuri, elle a su lutter contre les extravagances qui trouvaient des écrivains

¹²¹⁷ Flaner, W. *Beaux-arts. Le Salon de 1857*, Paris, H. Lefèvre, 1857, p.66.

¹²¹⁸ Du Camp, M., *Op. cit.*, 1857, p. 58-60.

pour les glorifier et les recommander à l'admiration de la foule ; elle a su retenir l'attention du public, l'empêchant de s'égarer sur les productions des peintres pour qui sont indifférents le choix de la pensée et des personnages, et sa théorie, bien que flottante en plus d'un point, n'a pas peu contribué à faire ressortir ce qu'à de profondément révoltant la doctrine de ceux qui érigent en qualités des défauts avérés et qui veulent que l'art soit exclusivement l'imitation de la nature dans ce qu'elle a de plus trivial, de plus commun, de plus abject.

Le jour de la bataille elle a donc joué son rôle. Sans elle évidemment la partie n'eût pas été perdue ; il est incontestable cependant que sa diversion a été fort utile et sa part dans la victoire est un titre trop honorable pour qu'il soit oublié ou méconnu.¹²¹⁹ »

Pour Merson, le mérite que l'on ne peut retirer aux néo-grecs est d'avoir retenu l'attention du public par des œuvres faciles d'accès et d'un idéalisme bienséant, bien qu'un peu trop rococo. Toutefois en 1861, son bilan de l'école n'est guère flatteur ; les nouvelles recrues ne sont pas très heureuses et nombre de néo-grecs ont atteint le stade ultime de la décadence :

« Le cénacle des néo-grecs est resté à peu près ce qu'il était il y a dix ans. Il a fait cependant quelques recrues. M. Mazerolle et M. Aubert, dont nous avons parlé précédemment, appartiennent un peu à la phalange athénienne, et voilà des acquisitions qui ne sont pas indifférentes. Celle de M. Froment est moins heureuse ; cet artiste a mis au Salon un panneau décoratif intitulé *la Volupté*, hiéroglyphe obscur, d'une singulière niaiserie, et M. Humbert est logé à peu près à la même enseigne. Avec son *Moineau de Lesbie*, M. Brun voudrait bien à son tour pénétrer dans l'enceinte ; mais il est bien gauche encore pour tenir la palette d'ivoire. Un ancien pompéien, M. Isambert, paraît avoir atteint les limites extrêmes de la décadence. Sans s'élever jamais aussi haut que celui de l'aigle, son vol s'est longtemps maintenu dans une région estimable. Aujourd'hui l'oiseau n'a plus d'ailes, et *la Peinture murale* comme *la Sculpture sentimentale* sont du dernier mauvais. Un des chefs spirituels de la bande, l'un des plus féconds, des plus subtils et des plus charmants, M. Picou est, lui aussi, en pleine déroute.¹²²⁰ »

Paul de Saint-Victor, un enthousiaste de la première heure qui a tout aussi rapidement déchanté en constatant l'évolution du petit groupe mené par Gérôme, dresse un constat amer sur la jeune école néo-grecque qui a finalement manqué sa renaissance antique :

« Le cénacle des néo-grecs fit, il y a quelques années, une heureuse entrée dans

¹²¹⁹ Merson, O., *Op. cit.*, 1861, p.187-190.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 190-192.

le monde de l'art, il débutait bien, il arrivait à propos. Ce fut un charme et une surprise de voir, survenir au milieu d'une école débordée par le paysage et vulgarisée par le *genre* ce groupe de jeunes païens fidèles au culte méconnu de la forme et de la beauté. Allions-nous assister à une renaissance ? l'art appauvri allait-il se remettre à lutter contre les dieux et les héros de la Grèce, et se retremper au contact de leurs corps de marbre ? On l'espérait, on voulait le croire. Le réalisme surgissait alors et s'étalait au grand jour. Peut-être du temple nouvellement fondé devait-il sortir le jeune dieu qui abattrait le monstre de son trait vainqueur.¹²²¹ »

Le salonnier place très clairement les espoirs qu'une partie de la critique avait mis en eux sur la lutte contre les *genres inférieurs* et l'intrusion de plus en plus évidente du réalisme dans la scène de genre, mais également dans la peinture d'histoire. Leurs sujets antiques, leur affinité avec l'ingrisme, leur touche précieuse, leur décorum somptueux et leur palette claire avaient éveillé l'attention du public et des critiques soucieux de bienséance et d'un certain idéalisme. Les images du combat présentes dans le texte de Saint-Victor montrent combien on attendait des néo-grecs qu'ils portent les couleurs du camp idéaliste contre les partisans du réalisme. Malheureusement, ils manquèrent à leur devoir :

« Le réalisme est mort, mais ce n'est pas l'Apollon néo-grec qui l'a terrassé. Son arc était en bois, ses flèches étaient de paille. Au lieu de se jeter, comme Achille à Scyros, sur les armes de l'antiquité, il a choisi ses joujoux. Les premiers tableaux de l'école qui sont restés ses chefs-d'œuvre avaient séduit par leur puérilité spirituelle. Cet art grec qui renaissait avait d'abord le droit d'être enfant ? On l'admirait donc jouant aux jeux innocents de l'églogue dans un paysage de l'archipel, parmi les chèvres et les faunes. On lui passait tous ses caprices, on excusait toutes ses mignardises, on le laissa gaminer avec des Amours, aussi maniérés, mais mieux dessinés que ceux des trumeaux. C'étaient là jeux de demi-dieux ; bientôt, sans doute, il allait, revêtu de la robe virile, s'élancer dans les larges voies du grand art.¹²²² »

Pour Saint-Victor, les œuvres néo-grecques attirèrent les regards par une grâce un peu mièvre et puérile qui rénovait l'image froide et compassée de l'Antiquité, discréditée par les derniers feux de l'école davidienne. Le retour à une certaine naïveté, le goût pour les thèmes anacréontiques apportaient une fraîcheur bienvenue dans un contexte artistique tout juste

¹²²¹ Saint-Victor, P., *Op. cit.*, 14 mai 1859.

¹²²² *Ibidem.*

sorti des dérives coloristes outrancières des petits maîtres romantiques et déjà accaparé par les débuts du réalisme. Comme nombre de ses confrères, Saint-Victor croyait dans la force de cette jeune école néo-grecque qui, débutant en enfance, parviendrait bientôt à l'âge adulte pour vaincre l'hydre réaliste. On décèle dans le ton du critique une amertume à la fois liée aux enfantillages dont se sont rendus coupables ces jeunes artistes si prometteurs, mais surtout au manque de courage de la critique dans son ensemble qui a laissé faire, charmée par la nouveauté et le joli, qui n'a pas vu le danger que représentait les tendances funestes de ces puérités, et qui parfois même à encourager ces lubies, menant le groupe au dévergondage et à un total abêtissement. Toutefois, Saint-Victor conclut sur une note de bonne foi : tous pensaient que ce penchant pour les mignardises n'était qu'une étape vers un art plus noble, plus viril. Or, il n'en fut rien :

« Hélas ! l'enfant vieillit, et il vieillit sans grandir ; sa grâce s'étirole, sa gentillesse se grime, son atticisme grimace. De grec qu'il était, il s'est fait helléniste. Ce n'est plus qu'un vieux marmot qui poursuit les papillons de Cythère, un *Dictionnaire d'antiquités* sous le bras. L'école néo-grecque était partie pour Athènes, mais son vaisseau mal dirigé a échoué, sur cet écueil de pots cassés qui s'appelle l'Etrurie. Elle y a fait provision de bric-à-brac érudit et de hochets archéologiques. Puis elle est allée à Alexandrie se mettre à l'école des rhéteurs et des *petits poètes*. Elle s'y est nourrie de la mythologie sucrée et confite dont raffolait la cour des Ptolémées et des Cléopâtres. On sait quelle *malaria* de goût régnait dans cette capitale de la décadence. Une plaie pire que celle des sauterelles envahit la littérature de la Grèce, transplantée sous le ciel d'Égypte : la plaie des *Amours*. Le Cupidon d'Anacréon eut alors l'effroyable fécondité de l'abeille, auquel le poète le compare. Il engendra des milliers de petits bâtards faux, maniérés, alambiqués, pédantesques, qui changèrent en patois érotique la langue d'Homère et de Pindare. Ils fourmillent dans *l'Anthologie*, cet *Almanach des muses* de l'antiquité. Vous y trouvez *l'Amour mouillé*, *l'Amour noyé*, *l'Amour oiseau*, *l'Amour prisonnier*, *l'Amour laboureur*, *l'Amour chasseur*, *l'Amour pêcheur*, *l'Amour écolier*, *l'Amour voleur de miel*. Ce ne sont que niches à Vénus, bouquets à Chloé, cœurs en brochettes, allégories subtiles, emblèmes raffinés. C'est ce rococo païen, enjolivé d'agrément rocaille, que cultive depuis quelques temps l'école néo-grecque. Au lieu de demander à l'antiquité des types de dessins et des leçons de grandeur, elle ne lui emprunte que de petites épigrammes galantes à mettre en vignettes. Ses compositions semblent sorties de l'imagination d'un antiquaire en goguette : elles tiennent du *pensum* et du madrigal, du trumeau et du bas-relief ; elles drapent d'érudition classique

l'inanité de leur forme et la pauvreté de leur style. Quoi de plus faux et de plus maussade que le joli singeant la beauté ? J'aime mieux les Amours de Boucher avec leurs grâces minaudières et leurs faciles simagrées. Ceux-là, du moins, n'ont pas fait leurs classes ; ils sont artificiels de naissance. A qui voudrait reprendre leur anatomie chiffonnée et leurs pirouettes de ballet, ils pourraient répondre comme l'ingénue de Molière :

Excusez-moi, monsieur, je ne sais pas le grec.¹²²³ »

Ce texte de Saint-Victor résume tout à fait l'évolution – la décadence – en trois stations d'une grande partie des néo-grecs de 1847 à 1859. Ils sont partis de la Grèce antique avec *Le Combat de coqs* de Gérôme, puis *Ma Sœur n'y est pas d'Hamon*, pour atterrir dans un boudoir poudrée du XVIII^e siècle. A l'ingrisme gracieux, sobre et chaste, à la fraîcheur et à la naïveté de leurs premières œuvres, ils ont tout d'abord substitué une recherche du détail, de l'ornement qui a transformé leurs œuvres en catalogue d'antiquaires. *Cléopâtre dédaignée par César* de Picou, *L'Intérieur grec* et *Le Roi Candaule* de Gérôme sont de chatoyantes reconstitutions archéologiques – bien que largement fantaisistes – mais les protagonistes de ces compositions ne respirent pas dans leur environnement trop chargé ; le sens même des œuvres est subordonné au décorum. Puis, comme s'ils s'étaient lassés de ces recherches archéologiques, ils se sont tournés vers les poètes mineurs de l'Anthologie, vers l'alexandrinisme. Leur érudition s'est faite obscure, pédante et finalement risible, comme dans *La Cantharide esclave* d'Hamon ou *Les Marécages de Philostrate* de Picou. L'Anthologie leur a donné le goût de l'anacréontisme, des petits amours, des *putti* roses et des *babies*. Enfin, les néo-grecs ont inventé un nouveau genre mêlant leurs influences : l'anacréontisme *rococo-pompéienne*. L'Amour et ses condisciples y sont omniprésents – *L'Amour en visite* d'Hamon, *L'Amour blessé* de Bouguereau, *L'Education de l'Amour* de Faure, *L'Amour désarmé* de Froment-Delormel¹²²⁴, etc. – ils y alternent avec des scènes de genre à l'antique traitées à la manière du XVIII^e siècle, comme *L'Etoile du soir* ou *Le Bain* de Picou, ou encore *La Danse des œufs* de Froment-Delormel et *La Saison des papillons* d'Hamon¹²²⁵. Les sujets choisis deviennent des prétextes à la représentation de nudités – c'est le cas chez Picou –, à la mise en scène d'épigrammes et de rébus obscurs – comme chez Hamon – ou à la peinture de bluettes à la mode gréco-parisienne – comme chez Toulmouche, Isambert et Aubert.

Pour Saint-Victor, le plus dangereux dans cette nouvelle tendance est leur propension à réduire le beau au joli et à l'efféminé, et à lui donner l'apparence d'une érudition classique.

¹²²³ *Ibidem*.

¹²²⁴ Toutes ces œuvres sont exposées en 1859. Cf. Annexe 5.

¹²²⁵ Cf. Annexe 5.

Comme les artistes rococo du XVIII^e siècle, les néo-grecs réduisent l'Antiquité à des minauderies, mais ils sont encore plus condamnables car, à la différence de Boucher ou Fragonard, ils avaient atteint la naïveté grecque dès leurs débuts ; ce n'est que par la suite qu'ils sont laissés aller à la facilité et ont trahi leur idéal.

Ce nouveau genre anacréontique *rococo-pompéien* devient à cette époque la marque d'une large partie de l'école néo-grecque.

Seuls Gérôme, Boulanger, Jobbé-Duval et Gendron se dégagent de ce nouveau genre, les deux premiers parce qu'ils se sont engagés dans la voie de la peinture archéologique, sur laquelle nous reviendrons, et de l'orientalisme, le troisième parce qu'il s'oriente de plus en plus vers la peinture monumentale et l'art religieux¹²²⁶, le dernier parce qu'il a quelque peu rebroussé chemin vers un genre historique plus proche de son maître Paul Delaroche.

A partir de 1857, les néo-grecs font donc scission entre les tenants de l'archéologie et les adorateurs d'Anacréon.

¹²²⁶ Flaner, W., *Op. cit.*, 1857, p. 36 :

« Après avoir appartenu à la petite église dont M. Gérôme était le grand prêtre, M. Jobbé-Duval s'ouvre une voie à lui. [...] Le talent de M. Jobbé-Duval est aujourd'hui dans une période de transformation ; nous assistons à des tâtonnements qui font bien augurer de ses prochains envois. »

**- *Elargissement et dilution de l'école néo-grecque : anacréontisme
« rococo-pompéien » et genre archéologique***

Le schéma présenté en Annexe 8 sur l'évolution des néo-grecs par rapport aux autres écoles stylistiques de peinture à l'antique donne une image synthétique de la partition progressive du groupe en multiples tendances.

Pour mémoire, le groupe n'est qualifié de *néo-grec* qu'à partir de 1853, et encore, de manière non exclusive puisque d'autres appellations vont perdurer jusqu'au début des années 1860¹²²⁷. Dès les années 1850-1853, la critique Claude vignon opère une scission au sein même de l'école entre « la science de la ligne » et « la poésie de la ligne »¹²²⁸. Sous la première étiquette, la critique place Gérôme, Boulanger, Picou et Jobbé-Duval, parfois aussi Jalabert enrôlé pour l'occasion sous la bannière néo-grecque ; sous la seconde, Gleyre, Hamon, Gendron, Burthe. Ce dernier est le seul de l'école néo-grecque à ne pas avoir fréquenté l'atelier de Delaroche et Gleyre puisqu'il est un élève d'Amaury-Duval : il est donc le seul artiste à être rattaché au groupe seulement par la critique, et non par un compagnonnage d'atelier.

Les autres salonniers vont reprendre cette scission mais en utilisant d'autres étiquettes, plus généralistes ; le premier groupe est souvent qualifié de peintres historiques, tandis que le second appartient au genre de la fantaisie. D'autres salonniers, plus pertinents, séparent l'école néo-grecque en deux sectes, une se consacrant toute entière à la reconstitution archéologique de l'Antiquité quotidienne, l'autre s'adonnant à la scène de genre et costumant les petits parisiens à la mode antique pour donner plus de lustre aux préoccupations contemporaines. Pour Delaborde, ces deux sectes se rejoignent par leur manque de moralité, leur idéal superficiel et la futilité de leurs esthétiques, toutes entières dédiées à la forme :

« En ce qui concerne l'antiquité païenne, ces tendances anecdotiques sont moins rares et moins déguisées encore. On sait que, depuis quelques années, une petite école s'est formée qui prétend faire revivre les souvenirs de la Grèce et de Rome, non par l'image restaurée du beau, mais par la représentation minutieuse des singularités des mœurs, non par la noblesse des sujets et des moyens d'expression choisis, mais par des révélations au moins familières sur les coutumes de la vie domestique, sur les secrets de la chambre nuptiale, parfois même des lieux où l'amour se vendait. On sait aussi qu'un autre groupe

¹²²⁷ Cf. Annexe 4.

¹²²⁸ Se reporter partie supra « *Science la ligne* » et « *poésie de la ligne* », *l'évolution des néo-grecs selon Claude Vignon*.

d'artistes a pris à tâche d'habiller à la mode grecque les idées et les gens de notre temps, ou de mettre en circulation de maigres moralités sous un costume mi-parti antique, mi-parti moderne. Les chefs de ces deux sectes, M. Gérôme et M. Hamon, ont vu cette année le nombre de leurs adhérents grossir, et, comme pour activer encore le progrès, ils ont l'un et l'autre multiplié les exemples. M. Gérôme a envoyé au Salon six tableaux, dont trois au moins traités dans un goût franchement archaïque ; M. Hamon en a envoyé cinq. Ce sont ces œuvres qu'il nous suffira d'interroger, parce qu'elles expliquent, en la résumant, une doctrine dont les tableaux de MM. Gustave Boulanger, Brun, Humbert, Froment et plusieurs autres ne sont guère que la paraphrase.¹²²⁹ »

Le second groupe – les *fantaisistes*, suiveurs d'Hamon et parfois également de Gleyre – est celui que les salonniers étoffent le plus régulièrement au cours des années 1855-1861. Aubert, Isambert, Schutzenberger, Toulmouche, Voillemot, ainsi que, de temps en temps, Curzon, Glaize et Froment-Delormel, adoptent des thèmes et un style proches d'Hamon, ce qui n'est guère à leur bénéfice :

« Quelles doivent être les mélancolies de M. Gleyre, lorsqu'il voit combien peu de ses élèves sont restées fidèles à son enseignement et combien ils ont appauvri, les austères élégances de son style ! *L'Amour désarmé* de M. Froment se rattache à l'école de M. Hamon [...] Un nouveau nom vient s'ajouter cette année à ceux que nous sommes accoutumés d'inscrire à tort ou à raison sur la liste des lointains imitateurs de l'art antique : c'est celui du graveur, M. Aubert [...]. M. Aubert s'est laissé séduire par les rapides procédés de la lithographie, et il est devenu le traducteur ordinaire des fantaisies de M. Hamon.¹²³⁰ »

Paul Mantz, comme Paul de Saint-Victor ou encore Claude Vignon, mesure l'abaissement du niveau des œuvres néo-grecques, depuis leurs débuts sous la houlette de Gleyre – et Gérôme – jusqu'aux dernières œuvres d'Hamon.

En 1860, dans *L'Artiste*, Tanouarn dresse un bilan pertinent – plutôt sympathique à la différence de ses confrères – mais assez surprenant de l'évolution de l'école néo-grecque à travers la figure d'Hamon, dont l'art incarne, aux yeux du critique, le plus parfaitement la fantaisie :

« Ce n'est pas que nous ayons la pensée de voir dans Hamon un chef d'école ; le genre de la fantaisie ne comporte ni école ni chef. Seulement il a paru depuis

¹²²⁹ Delaborde, H., *Op. cit.*, 1861, p. 171-172.

¹²³⁰ Mantz, P., *Op. cit.*, 1859, p.202-205.

quelques années un certain nombre de jeunes artistes que le public a groupés les uns près des autres, parce que l'impression qu'il a reçue de leurs tableaux a été à peu près la même, quoiqu'en réalité ils différassent en beaucoup de choses. Hamon a été longtemps l'étoile la plus brillante de cette pléiade. Un seul homme aurait pu lui disputer le rang. Nous voulons parler de Gérôme ; mais celui-ci est allé plus loin que la simple fantaisie ; il a cherché l'horizon plus vaste et les sites plus grandioses de la peinture historique. Nous avons choisi Hamon [...] parce que c'est un peintre relevant uniquement de la fantaisie, mais aussi parce qu'il est de ceux qui ont essayé de rajeunir les scènes de la vie usuelle, en les revêtant d'une forme antique.¹²³¹ »

Pour l'auteur, la caractéristique essentielle de l'art d'Hamon – et donc de l'esthétique néo-grecque – réside bien dans sa volonté de mêler l'antique et le moderne dans des scènes de la vie quotidienne, de vêtir d'oripeaux antiques l'ordinaire de la vie contemporaine.

Tanouarn met en exergue le caractère fondamentalement artificiel de l'école néo-grecque, qu'il ne cite jamais telle quelle, faites de personnalités regroupées par le *public*, c'est-à-dire la critique, qui y a décelé des similitudes stylistiques. Ceci est certes une réalité : les néo-grecs ne se sont jamais proclamés publiquement comme tels, ils n'ont pas écrit de manifeste, ni porté leurs couleurs dans leur accoutrement ; pourtant, ils ont bien en commun leur apprentissage, une partie de leur jeunesse et surtout leur style et leurs ambitions artistiques¹²³².

Il résume ensuite le parcours des acolytes d'Hamon : Picou qui s'est essayé au genre historique avant de se consacrer totalement à la fantaisie ; Jobbé-Duval qui a quitté la fantaisie pour la peinture religieuse ; Toulmouche désormais peintre de la vie quotidienne moderne ; Foulongue qui partage avec Hamon des aptitudes pour la peinture décorative ; Tinthoin mort trop jeune pour avoir eu le temps de développer son talent ; Aubert qui, après avoir été le lithographe d'Hamon, est devenu un suiveur doué de sa peinture.

Pour Tanouarn,

« Il n'existe, comme nous l'avons déjà fait pressentir, aucune filiation entre ces différents artistes ; ils ne procèdent nullement les uns des autres. Ce sont des voyageurs qui, venus des quatre bouts de l'horizon, se sont rencontrés par hasard, et ont d'abord paru vouloir faire route ensemble ; mais, comme il n'y avait aucun lien moral qui les unit et les retint, ils n'ont pas tardé à se disperser ; chacun s'en est allé où le menait son caprice.¹²³³ »

¹²³¹ Tanouarn, A.de, « Les néo-grecs. Hamon », *L'Artiste*, t. IX, 1860, p. 7-11.

¹²³² Sur ce sujet se reporter partie supra *Les néo-grecs : une communauté d'artistes*.

¹²³³ *Ibid.*, p.11.

Le critique ignore – ou feint d’ignorer – toute l’histoire de leur apprentissage chez Delaroche et Gleyre, puis de la vie commune au Chalet, tout comme il passe sous silence leur compagnonnage dans les colonnes des revues des Salons depuis la fin des années 1840, ce qui lui permet d’évacuer la question de la désagrégation de l’école néo-grecque... puisqu’en fin de compte elle n’existe pas.

Pourtant, de 1848 à 1861, cette école néo-grecque a bien une existence réelle, et, si elle ne survit guère physiquement au déménagement de la communauté du Chalet, elle existe au moins dans les revues des Salons. Le tableau en Annexe 3 permet de suivre l’évolution des artistes regroupés par les salonniers sous la bannière néo-grecque.

C’est à partir de 1849 que le groupe s’étoffe véritablement, passant du noyau dur de Gérôme, Picou, Hamon, Boulanger à une petite école digne de ce nom avec l’ajout de Jobbé-Duval, Isambert, Gendron, Burthe, Gleyre, Voillemot, Lucy et Labrador¹²³⁴. En 1852, c’est au tour de Schützenberger de rejoindre le groupe – il en deviendra rapidement un élément important – mais également de Foulougue et de Froment-Delormel. L’année suivante, Toulmouche fait son apparition dans les colonnes des comptes rendus, comme un artiste proche de la manière d’Hamon.

La physionomie du groupe se stabilise jusqu’en 1857 ; et l’on voit apparaître régulièrement dans les comptes rendus de Salon, le terme de « néo-grec » est associé à celui de « genre », ou utilisé comme un substantif à part entière, indiquant une relative institutionnalisation de l’esthétique développée par la petite école. En 1857 et 1859, les critiques associent dans leurs revues des artistes jusque-là classés parmi l’Ecole de Rome, comme William Bouguereau. En 1857, l’artiste présente une série de peintures à l’encaustique, dans l’esprit des fresques de Pompéi, mais avec une touche mignarde proche d’Hamon ; il n’en fallait pas moins pour affilier l’artiste à l’école néo-grecque :

« Pour ma part, je n’oserais pas comparer M. Bouguereau aux grands décorateurs de Pompéi. [...] M. Bouguereau est un décorateur comme Fontenelle et Parny sont des Homères. S’il ne lui échappait de temps à autres quelques accents suaves comme une strophe d’André Chénier, on le rangerait dans l’école de Delaroche, au lieu de le placer à la suite d’Ingres et de ses maîtres. Il étale sur de vastes toiles des inventions aussi subtiles que des fonds d’assiettes de M. Hamon. Sa peinture est mignarde, coquette et minaudière, lorsqu’on la voudrait simple et grande.¹²³⁵ »

¹²³⁴ Pour les biographies, cf. Annexe 2.

¹²³⁵ About, E., *Op. cit.*, 1857, p. 94-95.

About se montre sévère avec Bouguereau, mais ses tentatives de décorations à l'encaustique sont tout à fait dans le goût et la lignée d'une partie de la production néo-grecque, intéressée par l'art décoratif. La référence aux littérateurs libertins du XVIII^e siècle, Evariste de Parny et Bernard Le Bouyer de Fontenelle renvoie aux tentatives anacréontiques d'Hamon et Picou. Son statut de Romain et la qualité de sa touche le sauvent de la minauderie, mais ses sujets sont aussi futiles que ceux d'Hamon qui sert ici de repoussoir à Edmond About.

L'année suivante, son *Amour blessé* (fig.69) lui vaut d'être mis en parallèle de *l'Amour en visite* d'Hamon, au détriment de ce dernier :

« *L'Amour blessé*, de M. Bouguereau, pourrait servir de correctif à *l'Amour en visite*. Il nous paraît plus sain, mieux portant, mais faible encore ; la forme en est charmante, l'expression douce. C'est encore une variation sur un motif inépuisable du petit dieu malin. Tout en voulant éviter les comparaisons, je ne puis m'empêcher de penser à Prud'hon, le poète – peintre des amours : Prud'hon laisse dans l'esprit un charme ineffable, une amoureuse rêverie, une tendresse inquiète et vague que l'on ne peut définir. Ses amours descendent de l'Olympe avec leur pureté idéale ; ils sont animés du souffle des dieux ; ils viennent de recevoir les baisers des déesses. Ceux dont nous avons parlé sont des Cupidons bouffis, qui n'ont jamais quitté la terre.¹²³⁶ »

En 1861, Bouguereau réintègre les revues sur l'Ecole de Rome, ses envois n'ayant plus guère de parenté avec celles d'Hamon et de ses condisciples. Il traite encore des Idylles et des thèmes antiques (*Philomèle et Procné* ; *Le Départ du berger* ; *Faune et Bacchante* ; *Le Retour des champs*), mais dans une veine moins rococo que ses envois précédents. Il est même associé par Olivier Merson à « un élève de l'Empire au moment de sa décadence.¹²³⁷ » De plus, en 1861, c'est surtout son tableau de *La Première Discorde sur le thème d'Abel et Caïn* qui retient l'attention des critiques, les autres envois sont à peine mentionnés.

L'exemple de William Bouguereau montre que les salonniers opèrent des rapprochements stylistiques et thématiques entre les néo-grecs et d'autres artistes "satellites" par la propension de ses derniers à s'affilier plus ou moins momentanément à l'anacréontisme

¹²³⁶ Stevens, M., *Op. cit.*, 1859, p.20.

Cette opinion est partagée par d'autres salonniers, comme Louis Auvray :

« *L'Amour blessé*, de M. Bouguereau, placé auprès de *l'Amour en visite*, de M. Hamon, nuit à ce dernier par la comparaison facile à faire et toute à l'avantage de la composition gracieuse de M. Bouguereau dont l'amour est joli, malicieux et svelte. » (Auvray, L., *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1859*, Paris, Au bureau de L'Europe artiste, 1859, p.28-29).

¹²³⁷ Merson, O., *Op. cit.*, 1861, p.30.

rococo-pompéienne développé par Hamon, Picou et leurs suivants. D'autres peintres se sont ainsi vus associés aux néo-grecs pour avoir traité des thèmes anacréontiques, en particulier des œuvres mettant en scène des Amours – à l'instar de Jules-Eugène Lenepveu, dont le style assez austère cadre pourtant mal avec l'esthétique néo-grecque, Auguste-Barthélémy Glaize et Alexis Joseph Mazerolle, régulièrement inclus dans l'école, ou encore Eugène Faure, Joseph-Victor Ranvier, Gustave Droz, Victor Mottez, Elie Delaunay, etc.¹²³⁸ :

« Encore un *Amour piqué* ! La *Secte des Pompéistes*, qui a usé des petits Amours dont le XVIII^e et ensuite Prud'hon et Girodet avaient déjà abusé avant elle, paraît avoir préoccupé messieurs les grand prix ; nous quittons M. Bouguereau et son *Amour blessé*, et nous rencontrons M. Lenepveu en compagnie de *l'Amour piqué*. C'est la faute de la quarantième ode d'Anacréon [...]. *L'Education de l'Amour*, de M. Faure, n'est pas sans mérite, elle sert de prétexte à une Vénus languette dont les chairs sont assez franches de ton, et la draperie bleue n'est pas en désaccord avec la verdure ; le fond du tableau, où l'on voit de grands arbres, révèle la main exercée d'un paysagiste.¹²³⁹ »

Bouguereau, Lenepveu, Faure paraissent avoir choisi de traiter des sujets anacréontiques pour se conformer à une mode ayant les faveurs du public. Pour Bouguereau, artiste renommé et prolifique, ce choix est une autre corde à son arc éclectique qui lui permet de toucher un nouveau public ; pour Lenepveu et Faure dont les carrières sont moins brillantes, c'est peut-être un choix par dépit (pour Lenepveu, très certainement au regard du reste de sa production¹²⁴⁰).

Charles Perrier fustige cette vague envahissante de sujets anacréontiques, gracieux et répétitifs, ayant tant de succès auprès du public que le Salon se remplit d'œuvres néo-grecques :

« M. Glaize a fait une *Vente d'amours* ; le sujet n'est pas bien neuf, outre qu'il n'est pas bien étonnant. Enfin il n'y a pas grand mal à cela. M. Hamon aussi a fait une *Vente d'Amours* et M. Isambert de même, et MM. Toulmouche et Picou pareillement, sans aucun doute, bien qu'on n'en ait rien su, cela est de fondation.¹²⁴¹ »

Les œuvres de ces artistes de la "constellation néo-grecque" sont du reste mieux accueillies

¹²³⁸ Liste complète en Annexe 3.

¹²³⁹ Dumesnil, H., *Le Salon de 1859*, Paris, 1859, p.109-112.

¹²⁴⁰ Jagot, H., *Op. cit.*, 2007, p. 85-92.

¹²⁴¹ Perrier, C., *Op. cit.*, 1857, p.106.

que celles de leurs confrères néo-grecs, leur formation de peintre d'histoire les menant vers un style plus large et noble :

« M. Bouguereau lui-même, qui, en 1857, s'était annoncé par d'excellentes peintures décoratives à la cire, nous donne cette année, à côté de son *Jour des Morts*, tableau d'une facture sérieuse et ferme, quoique d'attitude un peu théâtrale, un *Amour blessé*, d'un style très pur, dont MM. Baudry et Hamon, pourraient réclamer chacun une partie, quoique la manière de M. Bouguereau ait plus de solidité que celle du second, plus de pureté, de soin et de distinction que n'en offre souvent le premier. MM. Lenepveu et Eugène Faure ont abordé aussi des thèmes analogues. Qu'il s'agisse de *l'Amour piqué*, ou de *l'Education de l'Amour*, c'est toujours la même traduction de la mythologie dans le joli dialecte de la peinture de boudoir, les mêmes teintes harmonieuses et douces, mais un peu pâles, enfin le même prétexte à l'exhibition du nu dans ce qu'il a de plus attrayant et de plus gracieux, je veux dire un corps de femme et un corps d'enfant.¹²⁴² »

Même des artistes aussi éloignés d'eux que Baudry et Cabanel sont parfois associés, de manière sibylline, à l'école :

« L'école néo-grecque, pour nous servir d'un mot à peu près consacré, peut-elle réclamer comme un des siens M. Cabanel [à propos de *Nymphe enlevée par un Faune*] ; ou plutôt les titres que s'est acquis depuis quelques années cet artiste distingué, lui assurent-ils la place et le rôle d'un des chefs du mouvement ? Si l'on considère la variété des entreprises abordées par M. Cabanel la diversité des sujets et des styles qui l'ont tenté successivement, il est difficile de [le] rattacher à un groupe et à une tradition déterminés [...].¹²⁴³ »

La réflexion de Delaborde est tout à fait révélatrice de l'indétermination grandissante, au cours des années 1860, des caractéristiques de l'esthétique néo-grecque qui finit par englober une large partie de la production mythologico-anacréontique de la peinture historique et de genre. Pour les détracteurs de l'École de Rome et des tenants de la peinture à l'antique, il est tentant de les exposer sous un même tir à une condamnation générale, sans prendre la peine de différencier les sensibilités esthétiques de ce vaste groupe d'artistes de formations et d'ambitions fort diverses. C'est ainsi que, dans sa revue de l'Exposition Universelle de Londres de 1862, Thoré-Bürger jette l'anathème sur la « pléiade pseudo-antique » qui interdit le

¹²⁴² Fournel, V., *Op. cit.*, 1859, p. 148-149.

¹²⁴³ Delaborde, H., « Salon de 1861 », *Op. cit.*, 1866, p.176-177.

triomphe du naturalisme qu'il défend depuis ses premières revues, et qu'il rend responsable de l'amoindrissement artistique de la France :

« En effet, depuis 1850, la France n'a plus d'art, de même qu'elle n'a plus de littérature. [...] D'une part, le naturalisme, qui d'ailleurs reparaît toujours aux moments de transition, comme l'élément essentiel et primordiale de toute création humaine, s'est affirmée très franchement. D'autre part, le style romain ayant été épuisé par les classiques, le style moyen âge par les romantiques, quelques esprits vides ont essayé une mixture de style censé athénien avec des drogues pompadouriques. Et voyez à quel point les arts et les lettres sont solidaires et parallèles : on joue au Théâtre-Français *le Moineau de Lesbie* ; on expose au Salon *le Chien d'Alcibiade*. L'auteur de madame Bovary et Champfleury sont les pendants de Courbet et Miller, comme MM. Armand Barthet, Louis Bouilhet, Emile Augier, etc., sont les pendants de MM. Gérôme, Hamon, Baudry, Bouguereau, Cabanel, Rodolphe Boulanger et autres néo-grecs.

Ne sont-ce pas là les deux seuls courants de la peinture en France depuis l'affaiblissement du romantisme ? Une mode de mièvreries aphrodisiaques, pour ravigoter le grand monde et le demi-monde qui s'ennuient ; le retour sincère, naïf, un peu sauvage même, presque cynique parfois, et parfois austère, à la nature plus ou moins inculte, en vue de protester contre le maniérisme et les dérèglements civilisés. [...] A défaut d'œuvres éclatantes par les vrais maîtres de l'école, la salle française est donc surtout remplie par deux sortes de productions qui ne compteront guère dans l'histoire de l'art : les sujets militaires, batailles et portraits d'officiers ; les mythologiades et autres compositions raffinées de la petite pléiade pseudo-antique.¹²⁴⁴ »

L'exposition par nation des œuvres d'art, lors des manifestations internationales, rend plus évidente les liens de parenté entre les écoles de peinture à l'antique, qu'elles appartiennent à l'histoire ou au genre et qu'elles soient historiques, allégoriques, anacréontiques ou archéologiques. Le recul historique sur les décennies 1840-1850, marquées par une réaction classique plus durable et plus profondément ancrée qu'elle ne semblait l'être à ses débuts avec l'école du *bons sens* de Ponsard et l'exposition du *Soir* de Gleyre et du *Combat de coqs* de Gérôme, prouve que les Grecs et Romains à qui on prédisait une fin rapide avec l'avènement du réalisme sortent finalement vainqueur de la confrontation avec la vie contemporaine. Si Thoré-Bürger ne peut que le regretter et le condamner, au regard de ses convictions artistiques, force est de constater que l'idéalisme a encore de beau jour devant lui. Les

¹²⁴⁴ Thoré-Bürger, « Exposition universelle de Londres en 1862 », *Op. cit.*, 1870, vol.1, p.286-289.

conclusions de la thèse de Pierre Sérié sur *La Peinture d'histoire en France (1867-1900)* affirment que la peinture historique de la fin du siècle a été particulièrement productive et inventive, contrairement à ce que les discours défaitistes sur la mort de la peinture d'histoire ressassaient depuis la période romantique.

Les cavalcades des salonniers contre *Le Roi Candaule* et la *Phryné* de Gérôme¹²⁴⁵ n'ont guère entamé son crédit auprès du public, il reste une des étoiles du Salon et ses envois sont toujours très attendus. Son expertise dans le domaine de l'archéologie semble insurpassable, et il est le diapason auquel les salonniers comparent toutes les tentatives dans ce domaine¹²⁴⁶. Jusqu'en 1863-1865, les essais de peinture archéologique restent rares ; et les œuvres de Gérôme dans ce domaine demeurent attachées au genre néo-grec, mais il est de plus en plus seul sur cette ligne d'une peinture archéologique néo-grecque. Gustave Boulanger abandonne parfois l'orientalisme pour ses anciennes amours, mais ses envois sont délaissés par les salonniers. Il faut attendre la dissolution quasi complète de l'école néo-grecque, après 1861, pour que les critiques individualisent véritablement la réception des œuvres de Gérôme, leur attachent une nouvelle étiquette de *peinture archéologique*, et placent dans son sillage une jeune génération d'artistes qualifiés par Christine Peltre de « vrais néo-grecs » à la différence du groupe de Gérôme et Hamon qu'elle qualifie de « néo-grecs fantaisistes »¹²⁴⁷.

Toutefois, dans ces années charnières, des salonniers, à l'instar d'Eugène Loudun, établissent une parenté entre tous ces artistes de la même génération – Gérôme, Baudry, Cabanel, Hébert, Curzon, etc. – par leur aptitude à traiter de sujets antiques avec un regard moderne et *éclectique* qui rompt avec les esthétiques classique et néoclassique, et parvient à renouveler l'intérêt de leurs contemporains pour des thèmes maints fois abordés dans la peinture d'histoire :

« Ce qui caractérise ces jeunes artistes, MM. Gérôme, Bouguereau, Bida, Bénouville, de Curzon, Hébert, [...], c'est qu'ils sont des peintres classiques et aussi des peintres empreints de l'esprit moderne. Ils ont récusé les principes de la fantaisie, mais ils ne retournent pas aux errements de l'ancienne école académique : ils ont dédaigné la lettre et gardé l'esprit, ce n'est plus le nu

¹²⁴⁵ Cf. partie supra *Jean-Léon Gérôme, l'Antiquité dévoyée ?*

¹²⁴⁶ Par exemple, Hector de Callias, dans *L'Artiste*, compare le style de Chazal et ses qualités de peintre-archéologue à l'aune des réussites de Gérôme :

« M. Chazal est d'une école que nous appellerions volontiers école de Pompéi ; celle de l'antiquité romaine, [...]. M. Chazal est un de ses meilleurs représentants. Il a du moelleux dans la touche et dans l'expression. Chez lui l'archéologie n'est pas poussée aussi loin que chez M. Gérôme, et il vise plus au sentiment qu'à la finesse. » (Callias, H. de., « Salon de 1861 », *L'Artiste*, t.IX, p. 245).

¹²⁴⁷ Peltre, C., *Op. cit.*, 1997, p. 270.

conventionnel des Grecs et des Romains de la première république ; les sujets qu'ils traitent sont des sujets modernes, et la forme qu'ils s'appliquent à leur donner est la forme de l'éternelle et pure beauté. Il semble qu'ils aient pris pour devise l'admirable vers de Chénier : Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.¹²⁴⁸ »

Les artistes cités sont occasionnellement intégrés au groupe des néo-grecs, ou au moins associés à Gérôme, dans les années 1857-1865, avec pour principal point commun leur habilité à inventer et non plus à imiter l'Antiquité :

« M. Gérôme a certainement beaucoup médité sur l'art grec dont il me paraît, seul avec M. Cavelier, avoir su dégager l'enseignement esthétique. Il possède au plus haut degré cet instinct raisonné du beau qui provoque l'admiration. M. Ingres, éclectique, procède toujours de quelqu'un dans sa manière de comprendre le sujet, quelquefois un peu des Grecs, souvent de Raphaël, d'abord de David, une fois même de Coustou. N'inventant jamais, imitant toujours, il est sous ce rapport très inférieur à M. Gérôme.¹²⁴⁹ »

C'est ainsi que Flaner juge même Gérôme supérieur à Ingres dans ce domaine puisqu'à la différence de ce dernier il est davantage dans l'imitation que dans l'invention. Au milieu du XIX^e siècle, le changement idéologique est consommé : les qualités d'invention et d'originalité priment sur le respect de l'orthodoxie classique, et sont dorénavant valorisées auprès du public par les critiques, comme remèdes à l'ennui dans la peinture historique. Certes, on trouve encore quelques esprits chagrins, comme Olivier Merson et Léon Lagrange, pour regretter que Gérôme ne s'attache pas davantage à la moralisation du public, plutôt qu'à la mise en image de son érudition archéologique :

« Nous n'avons plus maintenant qu'à solliciter le peintre de reprendre la voie des inspirations saines et fortes. Son rôle ne peut être de satisfaire les appétits mauvais ; qu'il abandonne aux enfants perdus de l'art. Dans le genre ethnographique, il a signé des morceaux parfaits ; dans le genre de l'histoire il a tenté des efforts qu'on n'a pas assez encouragés sans doute, mais qui témoignent d'aptitudes élevées : *le Siècle d'Auguste* n'est pas un travail ordinaire, et *la Mort de César* porte l'empreinte du style capitulin qui convient au sujet. M. Gérôme a le langage persuasif, la forme attrayante, la facilité et l'abondance de l'expression ; moins que tout autre pour plaire il a besoins de

¹²⁴⁸ Loudun, E., *Le Salon de 1857*, Paris, Tardieu, 1857, p.5.

¹²⁴⁹ Flaner, W., *Op. cit.*, 1857, p.66.

recourir aux artifices d'une archéologie suspecte, en tous cas pleine de futilités. Par-dessus tout, il doit à l'art, il se doit à lui-même, d'employer les dons précieux qu'il tient de la nature et que l'étude a si heureusement développés, non plus à porter le trouble dans les sens de la foule, mais seulement à éclairer et à moraliser son esprit.¹²⁵⁰ »

Au regard de sa production, force est de constater que Gérôme ne s'est guère intéressé aux sujets moraux, qu'ils soient politiques ou religieux ; les mauvaises expériences de la réception de sa *Mort du Maréchal Ney* et de son *Jérusalem* ont largement contribué à l'en tenir éloigné¹²⁵¹.

Pour lui, le motif prévaut sur le sujet, comme il l'explique dans ses *Notes et souvenirs* :

« La trouvaille des motifs est des plus intéressantes, et tient souvent à bien peu de chose : un accident, un contraste de couleurs, une heureuse fortune.¹²⁵² »

Ce qui l'attire est évidemment l'inventivité, le côté piquant d'un sujet et surtout sa propension à être mis en scène de manière intéressante, nouvelle et réaliste, et non sa portée intellectuelle ou politique. La particularité de l'art de Gérôme par rapport à celui de son maître Delaroche, le premier à avoir enclenché cette révolution de la peinture historique par le recours aux ressorts du genre, est l'absence d'émotions, de sentiments dans sa peinture, tout entière préoccupée par la véracité et la vraisemblance de la reconstitution historique et archéologique¹²⁵³. Là où Delaroche plaçait son point de vue au plus près des protagonistes, comme dans la *Lady Jane Grey* ou *Les Enfants d'Edouard*, en face desquels le public tremble pour la vie des acteurs de l'histoire, Gérôme choisit délibérément des points de vue extérieurs ou panoramiques : le spectateur n'est pas dans le tableau, mais devant le tableau. Ses œuvres se veulent des images du passé, méticuleusement reconstituées et regardées comme telles par des spectateurs contemporains. L'empathie avec les hommes du passé (ou de l'Orient) n'est pas ce que recherche Gérôme, c'est la curiosité de la découverte et la valeur de témoignage qu'il cherche à transmettre. Cette absence de regard moralisateur perturbe la critique, toujours attachée à une peinture d'histoire porteuse de valeurs :

« La critique doit demander à M. Gérôme un compte sévère du sujet de ses

¹²⁵⁰ Merson, O., *Op. cit.* 1861, p.212.

¹²⁵¹ Masson, F., *Op. cit.*, 1904, p.25-26.

¹²⁵² *Ibidem.*

¹²⁵³ Lecomte du Noüy, son premier élève, rapporta à sa mort en 1904 que :

« Son esprit, peu porté à la mélancolie, a rarement manifesté de poésie. Du reste, la précision de son art, où rien n'est laissé au hasard, s'y opposait naturellement. C'est peut-être la seule corde que Gérôme n'ait pas su faire vibrer... » (Montgaillard, G. de, *Lecomte du Noüy*, Paris, A. Lahure, 1908, p.28.)

tableaux, parce que lui-même, disciple fidèle de Paul Delaroche, il attache au sujet une très grande importance. Il le choisit intéressant, curieux par la révélation d'un monde ou d'un pays nouveau, piquant par l'imprévu de l'idée ; il a soin de le définir avec la dernière netteté. [...] Cette précision exacte à fixer le sens de la composition éclate aussi dans tous les détails : chaque personnage a son expression bien écrite ; chaque accessoire devient une formule. Poussin, me dit-on, procédait ainsi, ou à peu près ; il s'efforçait de rendre expressives toutes les parties de son tableau. Mais il prenait pour base de l'expression la vérité. En ressuscitant l'antique il voulait peindre ce qui a dû être, étant donné les caractères d'antiquité. M. Gérôme cherche, à côté du vrai, ce qui a pu être, ou plutôt encore ce qui pourrait être si nous étions les anciens. Poussin subordonnait l'analyse à une synthèse générale qui avait pour but l'expression du beau moral. M. Gérôme laisse carte blanche à l'analyse, fait bon marché du beau et surtout de la morale, et se tient pour satisfait si par la précision de sa résurrection factice il a produit un tableau curieux et charmant.¹²⁵⁴ »

Lagrange insiste sur le basculement opéré par Gérôme qui a abandonné les prérogatives d'édification et de noblesse de la peinture d'histoire, et sur le plan formel, la subordination de la pensée à une composition d'ensemble censée retranscrire de manière univoque la morale d'un sujet. Il reprend les arguments développés à l'encontre de ses envois précédents, en particulier le *Roi Candaule* de 1859, sur les détails envahissants qui transforment ses œuvres en bric-à-brac d'érudition archéologique mais n'apportent rien au propos du tableau. En 1861, s'y ajoute une critique sous-jacente à la nudité de Phryné, fort éloigné du beau idéal, et aux réactions libidineuses de l'aéropage, jugées contraires au caractère antique, mais, en revanche, fort révélatrices d'attitudes contemporaines – ce que Lagrange décrit ainsi de manière sibylline : « plutôt encore ce qui pourrait être si nous étions les anciens. »

Après presque quinze ans de carrière, la modernité de la conception historique de Gérôme, par son ambition d'ethnographe du monde antique et oriental, sa vision amoralisée de l'histoire, son goût pour l'anecdote historique, reste largement incomprise des salonniers qui s'accrochent à des conceptions classiques de la peinture d'histoire, dorénavant défendues du bout des lèvres par l'Académie des Beaux-arts¹²⁵⁵.

¹²⁵⁴ Lagrange, L., *Op. cit.*, 1861, p. 263-64.

¹²⁵⁵ P. Sérié, « La question des accessoires. Style et archéologie, problèmes de compatibilité », *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*, 2008, t.1, p.56-67.

Ce réalisme impersonnel et son regard d'ethnographe sur l'Antiquité, Gérôme va les transmettre à la génération suivante par son enseignement à l'École des Beaux-arts à partir de la réforme de 1863¹²⁵⁶, mais également par son statut d'artiste d'exposition renommé qui le désigne en exemple. Sa conception va trouver des appuis dans les mesures mises en place par la réforme de l'enseignement qui autorise dorénavant les pensionnaires de la Villa Médicis à voyager en dehors de l'Italie afin de nourrir leurs tempéraments artistiques à des sources variées¹²⁵⁷. Par ailleurs, les *Athéniens* comme Léon Heuzey, Salomon Reinach, ou encore Olivier Rayet, de l'École française d'archéologie à Athènes¹²⁵⁸, publient, la presse artistique, à l'instar de *La Gazette des Beaux-arts*, de plus en plus d'articles d'archéologie grecque qui sensibilisent le public et les artistes aux problématiques contemporaines de recherche archéologique. A partir de 1863, Léon Heuzey enseigne d'ailleurs « l'histoire et les antiquités » à l'École des Beaux-arts, et entreprend de supprimer les anachronismes encore en usage dans la peinture d'histoire, en particulier dans le costume antique¹²⁵⁹ :

« L'histoire et l'archéologie ne jouissaient pas, en ce temps-là, rue Bonaparte, d'une vive et unanime faveur ; il en fallut d'abord démontrer l'utilité, pour ne pas dire l'innocuité. Cependant, les maîtres d'autrefois, depuis les Grecs et les Romains jusqu'à nos contemporains eux-mêmes, ne pensaient pas que la connaissance des faits, des hommes et des monuments anciens pût gêner la spontanéité de leur imagination, ni la liberté de leur main. Fort de leurs exemples, le professeur sut présenter à son jeune auditoire un tableau concis et animé des faits essentiels de l'histoire ancienne, leur en communiquer l'intelligence et l'émotion [...]. Une erreur capitale régnait dans les ateliers et aux théâtres sur le costume antique, que l'on s'imaginait, à l'image du nôtre, taillé et cousu ; M. Heuzey établit que le principe chez les anciens, comme chez les peuples restés encore aujourd'hui fidèles aux usages primitifs, est l'ajustement drapé de la pièce d'étoffe rectangulaire, telle qu'elle sort du métier. [...]

Pour imposer cette idée nouvelle, il la rendit sensible aux yeux en inaugurant à l'École des Beaux-Arts les séances de costume drapé sur le modèle vivant. C'était merveille de voir tour à tour l'Égyptien, l'Assyrien, le Grec et le Romain apparaître dans leur vêtement, avec leur caractère, semblables aux images qu'ils nous ont transmises d'eux-mêmes, mais plus réels encore, étant dégagés du schématisme rigide des œuvres archaïques ou des conventions nécessaires de la sculpture et de

¹²⁵⁶ Sur ce sujet, se reporter à l'ouvrage d'Alain Bonnet (Bonnet, A., *Op. cit.*, 2006).

¹²⁵⁷ Lechleiter, F., *Op. cit.*, 2008, p.59-78.

¹²⁵⁸ L'École française d'archéologie à Athènes est créée en 1846, mais prend son essor dans les années 1860.

¹²⁵⁹ Peltre, C., *Op. cit.*, 1997, p. 263-265.

la peinture.¹²⁶⁰ »

Cette attention nouvelle au respect des données archéologiques dans la peinture d'histoire, prônée par Heuzey, ne pouvait que donner davantage de crédit auprès de la jeune génération à la vision "réaliste" de la peinture historique de Gérôme. La méthode de travail démonstrative d'Heuzey entre en résonance avec celle de Gérôme, très attentif à la vérité du costume. Par exemple, pour *Pollice Verso*, Gérôme fit de nombreuses recherches sur l'équipement des gladiateurs et demanda même à un de ses amis, le général de Reffye, alors en Italie sur demande de Napoléon III pour exécuter des moulages de la colonne de Trajan, de faire des moules des casques, jambières, boucliers de gladiateurs du musée de Naples, que Gérôme réalisa par la suite en galvanoplastie. Il en équipa son modèle en atelier pour travailler son tableau d'après les documents archéologiques les plus exacts possibles¹²⁶¹.

Jules Lecomte du Nouÿ¹²⁶², le premier élève de Gérôme, s'attache immédiatement à appliquer les méthodes documentaires d'Heuzey et de son maître. Son premier envoi au Salon de 1865, *La Sentinelle grecque*, d'après l'*Orestie* d'Eschyle, est remarqué par Théophile Gautier pour son attention aux données archéologiques et la qualité de sa facture, mais toutefois critiqué par Heuzey pour son manque de précision dans le dessin de l'armure¹²⁶³ :

« Nous adressons la même louange à M. Lecomte-Dunouy ; *la Sentinelle grecque* est une invention heureuse, pleine de poésie et de style. C'est une toile grande comme les deux mains, mais qui pour nous équivaut à un tableau d'histoire. Placé au faite du palais d'Agamemnon pour annoncer le retour de la flotte, Lyncée s'est un instant assoupi sous le ciel bleu nocturne ; son casque penche, sa lance va lui échapper, mais le sentiment du devoir le réveillera, et il apercevra sur les montagnes le feu, signal de la prise de Troie. M. Lecomte-Dunouy a la finesse, la précision et l'exactitude archaïque de M. Gérôme, et son tableau, qui échappe par sa petitesse à beaucoup de visiteurs, n'en est pas moins une œuvre d'un art très élevé.¹²⁶⁴ »

Par la suite, le jeune artiste se montre particulièrement attentif à la précision de ses sources archéologiques et à la qualité de sa reconstitution, à la différence des anciens néo-grecs clairement fantaisistes dans leur approche de l'Antiquité :

¹²⁶⁰ Homolle, T., « Léon Heuzey (1831-1922) », *GBA*, avril 1922, p. 203-204.

¹²⁶¹ Masson, F., *Op. cit.*, 1904, p.25-26.

¹²⁶² Pour une étude monographique récente sur l'artiste, se reporter à Diederer, R., *From Homer to the harem : the art of Jean Lecomte du Nouÿ*, cat. expo., New York, Dahesh Museum of art, 2004.

¹²⁶³ Montgaillard, *Op. cit.*, 1908, p.16.

¹²⁶⁴ Gautier, T., « Salon de 1865 », *Le Moniteur Universel*, 24 juin 1864, p.887.

« Autant M. Hamon reste vague, autant M. Lecomte-Dunouy est ferme et serré dans ses vignettes archéologiques. *L'Invocation à Neptune* nous entr'ouvre une petite chapelle antique où des fidèles font leurs dévotions au dieu de la mer. C'est cherché, tendu, volontaire. La complication des draperies s'accorde avec la concision creusée des figures. Remarquez le type étrange du vieux prêtre assis en chanoine païen dans sa stalle, et le jeune homme, debout, à demi masqué par la toge qu'il a rabattue sur sa tête. Le raffinement archaïque ne saurait guère aller au-delà. Est-ce un effet de synonymie ? Je pense aux poèmes érudits et froids de M. Leconte de Lisle devant les tableaux de M. Lecomte-Dunouy.¹²⁶⁵ »

Gautier, l'ancien *champion* des néo-grecs, se montre plutôt sévère envers le jeune artiste, dont il reconnaît tout de même les efforts de reconstitution archaïque. Mais, là où Gérôme charmait l'esprit du critique par le caractère piquant, nouveau et léger de ses sujets, l'élève, trop sérieux, trop précis dans sa peinture de l'Antiquité, ne parvient guère à stimuler l'imagination du poète. La comparaison qu'il établit avec la poésie de Leconte de Lisle, dont le style a évolué vers une érudition au maniérisme archaisant depuis ses débuts au sein du cénacle néo-grecs du Chalet, est symptomatique de l'évolution de l'esthétique néo-grecque, de gracieuses fantaisies à des tentatives de reconstitutions archaïques à l'érudition parfois pédante.

A partir de 1863, les salonniers relèvent ainsi certaines filiations entre Gérôme et des artistes plus jeunes, allant jusqu'à recréer une « école de Gérôme », à la physionomie bien différente de celle de la fin des années 1840 :

« Parmi les peintres de l'école de Gérôme, nous trouvons M. Glaize fils, qui expose un tableau sagement composé et bien peint. C'est *Xantus amenant chez lui Esope* [fig.120] qu'il vient d'acheter soixante oboles, et qu'il présente comme l'esclave le plus beau et le mieux fait. L'étonnement de la femme de Xantus, la curiosité des femmes de service sont exprimés sans exagération ; les plans sont bien observés ; l'air et la lumière sont largement répandus dans cette petite toile. M. Glaize fils promet un bon peintre d'histoire.

Le *Diogène chez Laïs*, par M. Bertrand [fig.121], appartient à la même école, et se distingue par le style et la couleur, ainsi que les *Derniers jours de bonheur à Pompéi*, par M. Coomans, auxquels nous préférons *la Nouvelle Vestale* [fig.122] et *Croyantes*, par M. Hector Leroux, chez lequel nous trouvons un dessin plus correct.¹²⁶⁶ »

¹²⁶⁵ Saint-Victor, P., « Salon de 1866 », *La Presse*, 20 mai 1866.

¹²⁶⁶ Auvray, L., *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1863*, Paris, Au bureau de L'Europe artiste, 1863, p.43.

Aux côtés de Lecomte du Noüy, Léon Glaize, élève de son père et de Gérôme, reprend le flambeau néo-grec en s'attachant à des sujets anecdotiques qu'il traite dans des formats moyens, avec un souci du détail archéologique¹²⁶⁷. Joseph Coomans (fig.123) et James Bertrand font le lien entre la peinture archéologique de Gérôme et l'anacréontisme rococo-pompéien d'Hamon et Picou par un traitement mignard des thèmes antiques¹²⁶⁸.

Hector Leroux¹²⁶⁹ est sans doute le plus singulier de ces artistes. De la même génération que Gérôme, il entre tardivement dans la carrière des arts, après onze années passées dans l'atelier de Picot, et envoie ses premières œuvres au Salon de 1863. Tout au long de sa carrière, son inspiration se place sous le signe du style et de l'Antiquité, mais une Antiquité mélancolique et empreinte d'une érudition sérieuse mais mesurée, qui fait de lui un passeur entre le dernier style d'Hamon¹²⁷⁰, que l'on pourrait qualifier de "symbolisme hellénisant" et la peinture de reconstitution archéologique de Gérôme et ses émules. Pourtant, il est un des rares artistes de sa génération à avoir fait le voyage en Italie puis en Grèce, entre 1860 et 1870, et à avoir écrit un ouvrage, resté inédit, intitulé *Etude abrégée du costume dans l'Antiquité*¹²⁷¹. Surnommé le « peintre des vestales » par son obsession picturale pour les rites sacrés et funéraires antiques, son style, peu spectaculaire, aux teintes pâles et grisâtres, son attention distraite aux données archéologiques, confère une intemporalité et une dignité à des sujets anecdotiques qui le haussent dans la catégorie des peintres de style :

« De même, j'aperçois peu de compositions plus sérieusement historiques que le *Columbarium* de M. Hector Leroux [fig.124]. Sous les voûtes de cette catacombe domestique, une blanche procession vient apporter de nouvelles cendres. Les joueurs de flûte marquent la cadence funèbre, l'aïeule invoque les dieux mânes, la veuve inconsolée baise une dernière fois l'urne cinéraire, les enfants, les jeunes

¹²⁶⁷ Auvray, L., *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1864*, Paris, 1864, p.41 :

« Pendant que M. Glaize père s'égare dans les nuages de l'allégorie philosophique, en nous représentant d'une manière assez peu intelligible les *Ecueils*, son fils continue à peindre les trahisons de Dalila, sujet qu'il a traité au Salon de 1859. Cette fois, c'est sur une toile moins grande qu'il nous montre *Samson rompant ses liens*. Ce jeune artiste semble avoir renoncé à la grande peinture pour s'en tenir aux tableaux de chevalet et ses rapprocher de la manière de son maître, M. Gérôme. Son dessin, en effet, est devenu plus correct ; sa couleur, encore un peu rouge, s'est cependant modifiée, et les détails d'architecture sont traités avec beaucoup de recherche. »

¹²⁶⁸ Ils font tous deux partie des artistes qui ont beaucoup produit dans une veine néo-XVIII^e siècle pour le compte des éditions Goupil (Bigorne, R., *Op. cit.*, 1998, p.13 et 70.). De Coomans, on peut citer *L'Escarpolette*, éditée en photogravure colorisée à la gouache par Goupil en 1884 (Bordeaux, musée Goupil, 92.I.2.229).

¹²⁶⁹ Pour une biographie détaillée de l'artiste, se reporter au catalogue suivant : *Louis-Hector Leroux, Verdun 1829 – Angers 1900 : peintures et esquisses*, cat. expo., Bar-le-Duc, musée Barrois/ Verdun, Musée, 1988.

¹²⁷⁰ Celui des *Muses à Pompéi* (1867) et de *Triste Rivage* (1873).

¹²⁷¹ Bruneau, P., « Hector Leroux, archéologue du costume antique », dans *Louis-Hector Leroux, Op.cit.*, 1988, p.33-34.

filles, tous les assistants prennent leur part de la douleur générale. Je ne sais si l'archéologie se tiendrait satisfaite de cette restauration des funérailles romaines. Peu importe. Il y règne une impression de deuil, qui vaut mieux que toutes les prétentions archaïques. A la noblesse à l'élégance des figures, je reconnais des Romains. A la pureté du dessin, je reconnais un peintre de style et j'applaudis des deux mains à la récompense dont M. Hector Leroux a été l'objet.¹²⁷² »

Par la suite, les critiques apprécieront davantage ses œuvres très simples, mettant en scène des vestales, que ses essais de peinture historique¹²⁷³ pour laquelle il présente peu de dispositions :

« L'antiquité présente un charme qui séduit l'une après l'autre toutes les générations d'artistes. Mais la nôtre est peu portée vers les sujets de grand style, et nos artistes s'attachent plus volontiers à en traduire le côté intime. Sous ce rapport, M. Hector Leroux s'est fait depuis longtemps une réputation qui ne peut que s'accroître cette année. Sa *Gardienne du feu sacré* est une petite scène très simple, mais bien composée. [...] Evidemment l'artiste a attaché une grande importance à ces inscriptions, qui sont pour lui le nœud du drame, mais, au point de vue pittoresque, on les voit beaucoup trop : l'archéologie nuit à la peinture. Nous préférons de beaucoup l'autre tableau du même artiste, *la Prière à la fièvre*. Ici l'érudition s'efface et le sentiment déborde. Une jeune femme atteinte de la maladie est appuyée contre son mari, qui offre une palme à la terrible déesse. [...] Ce n'est pas un fait particulier dans un temps où, localisé dans un pays, c'est un sentiment humain toujours vrai, qui cette fois a revêtu le costume antique.¹²⁷⁴ »

Il est intéressant de constater que le sentiment poétique de la peinture de Leroux, pourtant opposé au réalisme archéologique impersonnel de Gérôme, ne paraît pas un élément suffisant aux yeux des salonniers pour l'écarter de cette nouvelle "école de Gérôme" et le rapprocher d'un symbolisme hellénisant dont Puvis de Chavannes reste la meilleure incarnation. La scission entre grand genre et genre historique, et encore bien davantage entre histoire et

¹²⁷² Lagrange, L., « Salon de 1864 », *GBA*, 1864, t.XVI, p.518-519.

¹²⁷³ Clément, C., « Exposition de 1866 », *Journal des Débats*, 15 mai 1866 :

« Le second tableau de M. Leroux, *un Improvisateur chez Salluste*, représente un repas antique. [...] Il y a plus, M. Leroux a cherché à donner plus de vie, plus de réalités à ses figures, et de ce côté il y a progrès. Elles ne sont plus là au même titre que les meubles. Et cependant c'est toujours ce point de vue de la *restitution* qui domine chez lui. Il choisit d'abord son tableau, il le meuble, il y entasse les accessoires, puis il y introduit ses personnages ; c'est l'inverse, je crois, qu'il faudrait faire. »

¹²⁷⁴ Ménard, R., « Salon de 1870 », *GBA*, 1870, 2^e pér., t.III, p.511-512.

scène de genre à l'antique reste rédhibitoire. Leroux, peintre de chevalet et de genre, ne peut ainsi être classé dans la même catégorie que le décorateur Puvis de Chavannes, même s'ils partagent un sentiment mélancolique, bien plus évident que l'érudition archéologique :

« M. Hector Leroux ne se borne pas à reproduire avec soin le bric-à-brac antique, recueilli au musée des Studj et au musée Campana, il s'applique surtout à traduire les passions, les caractères du monde romain, tels qu'ils nous sont révélés par les témoignages des auteurs contemporains. Ses compositions pourraient se passer, d'ailleurs, d'une exactitude rigoureuse, au point de vue archéologique, car il y apporte quelque chose qui vaut mieux que l'érudition, il y met un sentiment personnel et poétique.¹²⁷⁵ »

Sa peinture de chevalet, empreinte de poésie mélancolique, l'attache au style néo-grec, dont il devient pour les salonniers un des exemples les plus aboutis.

D'autres artistes issus des ateliers de Gleyre ou prix de Rome se trouvent également associés à Gérôme dans les années 1863-1874. C'est en particulier le cas d'Emile Lévy, d'Albert Anker et d'Alexandre Hirsch.

Le premier, Emile Lévy¹²⁷⁶, fut élève d'Abel de Pujol et de Picot, avant d'obtenir un troisième grand prix de Rome en 1854, qui limita son séjour à la Villa Médicis à trois ans au lieu de cinq. Sa production est marquée, comme son confrère William Bouguereau, par une oscillation constante entre le genre et l'histoire, avec un goût prononcé pour l'anacréontisme. Son style, élégant et gracieux, est moins mignard que celui de Bouguereau, sans toutefois être aussi dur et froid que celui de Gérôme et Gustave Boulanger. Les critiques l'associent en fonction de ses envois, soit au symbolisme hellénisant de Gustave Moreau – pour les thèmes choisis et non pour le style – soit à l'école néo-grecque de Gérôme – pour le style et non pour les sujets. Ainsi, sa *Mort d'Orphée* du Salon de 1866 (fig.71) fut à la fois rapprochée de Gustave Moreau et associée à l'école de Gérôme :

« M. Emile Lévy a beaucoup d'analogie avec M. Gustave Moreau. Ils se sont rencontrés, cette année, dans le choix d'un sujet. Chez M. Lévy, les Bacchantes sont en train de déchirer Orphée, afin que sa tête puisse être portée aux rivages de la Thrace et pieusement recueillie par M. Moreau.¹²⁷⁷ »

« Mais M. Gérôme a fait mieux encore que ses tableaux, il a créé MM. Gustave Boulanger et Emile Lévy ; c'est lui le premier auteur de cette peinture sur toile, lisse et minutieuse, qui a des aspects d'émaux cuits au four, comme le font voir si

¹²⁷⁵ Chaumelin, M., « Salon de 1868 », *L'art contemporain*, Paris, Renouard, 1873, p. 127-128.

¹²⁷⁶ Sérié, P., « Emile Lévy », dans *Maestà di Roma, op.cit.*, 2003, p. 515-516.

¹²⁷⁷ Thoré-Bürger, « Salon de 1866 », *Op. cit.*, 1870, vol.2, p.297-298.

apertement l'*Idylle* et la *Mort d'Orphée*.¹²⁷⁸ »

Par la suite, son association avec Gérôme se fait plus distante et il se rapproche davantage d'un néo-atticisme gracieux.

Albert Anker¹²⁷⁹ et Alexandre Hirsch, deux élèves de Charles Gleyre, ont tous deux subis l'influence néo-grecque de leur maître à leurs débuts. *Les Joueurs d'osselets* d'Albert Anker (fig.125) sont peu remarqués au Salon de 1864 bien que l'œuvre appartienne par son thème et sa facture à la mouvance néo-grecque ; en revanche, son tableau *Saute-mouton* de 1867 (fig.126) est relevé par certains salonniers, pourtant proches de Charles Gleyre comme Charles Clément, qui en profitent pour critiquer cette mode typiquement néo-grecque de travestir à l'antique des divertissements enfantins contemporains :

« M. Anker a envoyé deux tableaux : *Saute-Mouton* et *les Dominos*. Le premier de ces ouvrages représente un jeu que les enfants d'autrefois connaissaient peut-être, que ceux d'aujourd'hui connaissent certainement. Pourquoi cette mise en scène antique ? Pourquoi représenter ces gamins nus, ou à demi-couverts d'un bout de draperie, jouant sur une terrasse, au bord de la mer de Grèce, au lieu de nous les montrer vêtus de costumes modernes et dans la cour d'un collège ? Ils ont sans doute la gentillesse, la nature, la vivacité, ces grâces de l'enfance, que M. Anker sait exprimer ; mais si le sentiment du dessin n'est pas mauvais, il faut bien ajouter que l'exécution laisse beaucoup à désirer.¹²⁸⁰ »

Biographe de Gleyre, Clément est peu sensible aux travestissements antico-parisiens des élèves du maître, et ne classe pas son champion dans la même catégorie, puisque ce dernier ne s'est jamais laissé aller à telles supercheries, même dans ses sujets anacréontiques.

Alexandre Hirsch se rapproche davantage de Gleyre et des influences lyonnaises de ce dernier, puisqu'il commença son apprentissage auprès de Vibert à l'école des Beaux-arts de Lyon de 1851 à 1854, avant de s'inscrire à l'École des Beaux-arts de Paris en 1856 et de se perfectionner dans les ateliers d'Hippolyte Flandrin et de Charles Gleyre. Associé dès 1863 à l'école néo-grecque¹²⁸¹, sa peinture est donc marquée par un ingrisme aimable, rendu moins sévère par l'influence néo-grecque de Gleyre :

« M. Hirsch (Alexandre) a un talent sérieux, et pourtant il n'est pas encore parvenu à se rendre original. Il flotte toujours entre ses deux maîtres Hippolyte

¹²⁷⁸ Castagnary, J., « Salon de 1866 », *Op.cit.*, 1892, vol. 1, p.227.

¹²⁷⁹ Hauptman, W., « Anker et l'atelier de Gleyre », dans Bhattacharya-Stettler, T. (sd.), *Albert Anker*, cat. expo., Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2003, p.27-40.

¹²⁸⁰ Clément, C., *Op. cit.*, 10 mai 1867.

¹²⁸¹ Delécluze, E., « Exposition des ouvrages des artistes vivans en 1863 », *Le Journal des Débats*, 12 mai 1863.

Flandrin et M. Gleyre, en se rapprochant davantage de ce dernier. Son tableau, *Calliope enseignant la musique au jeune Orphée* [fig.127], est d'un bon sentiment, d'une composition sobre et d'un dessin très correct. La ligne générale manque peut-être de style et de pureté, mais cette qualité n'appartient qu'aux grands maîtres. Les détails sont bien traités, et tout indique que l'artiste a caressé son sujet avec une grande sollicitude.¹²⁸² »

Par la suite, il s'éloigne du genre néo-grec pour venir grossir les rangs des orientalistes par des œuvres inspirées de ses voyages au Maroc.

Parmi les artistes les plus remarquables, régulièrement affiliés à une "école de Gérôme", on trouve le peintre hollandais Alma-Tadema qui se fait connaître au Salon de 1863 et rencontre très vite les mêmes enthousiasmes et les mêmes critiques que Gérôme avant lui :

« Les élèves de M. Hamon s'appellent légion. Les élèves de M. Gérôme aussi. Je ne sais si c'est tant mieux ou tant pis pour les deux maîtres. Souvent les défauts des élèves sont rejetés sur le maître. [...] On dit que M. Alma-Tadema est hollandais ; je crois qu'il a été égyptien, car il faut avoir été égyptien – à moins d'être hollandais – pour ressusciter, comme il l'a fait, les *Egyptiens de la dix-huitième dynastie*. [...] En tous les cas, M. Alma-Tadema est le Gérôme de l'Égypte ancienne.¹²⁸³ »

Elève de Nicaise de Keyser, puis assistant de Hendryk Leys qui lui transmet le goût du détail historique, Alma-Tadema¹²⁸⁴ s'intéressa dans un premier temps aux thèmes de l'histoire nationale hollandaise, dans une veine héritée du romantisme, et traités selon les codes du genre historique. Puis à partir de la fin des années 1850, il se tourna vers des sujets illustrant la vie des anciens mérovingiens – des scènes de vie quotidienne mais également des intrigues de la cour Franque – avec un souci de véracité historique, dans un style ample et réaliste. En 1863, à la suite de son mariage avec Marie Pauline Gressin Dumoulin de Boisgirard, il part en voyage de noces en Italie. Alors qu'il s'était mis dans l'idée de croquer les églises de la fin de l'Antiquité et du Haut Moyen-âge pour alimenter ses recherches sur la vie des mérovingiens, il découvre, stupéfait, Herculanium et Pompéi. Sur le chemin du retour, le couple fait une halte à Paris ; et Alma-Tadema fait la connaissance de Gérôme, dont l'exemple va durablement le

¹²⁸² Jahyer, F., *Salon de 1865*, Dentu, 1865, p.53.

¹²⁸³ Callias, « Salon de 1864 », *L'Artiste*, 1864, t.1, p. 217-219.

¹²⁸⁴ Pour une biographie détaillée de la vie et l'œuvre de l'artiste, se reporter à l'ouvrage : Barrow, R., *Lawrence Alma-Tadema*, Paris, Phaidon, 2006.

marquer et réorienter les thèmes de sa peinture.

Cette même année, il rencontre également Ernest Gambart, le marchand d'art belge installé à Londres, qui l'encourage sur la voie de la peinture à l'antique en lui commandant une vingtaine de toiles, pour sa galerie londonienne, qui remportent un succès immédiat et font de lui un des nouveaux artistes à la mode. En 1862, lors de l'Exposition Universelle de Londres, il visite le British Museum, qui conserve un fonds important d'objets archéologiques égyptiens récoltés par les Français pendant la campagne d'Égypte de Bonaparte et confisqués par les forces anglo-ottomanes en 1801, mais également le Crystal Palace, décoré à l'égyptienne par Owen Jones et l'égyptologue Joseph Bonomi, avec des reconstitutions de monuments des périodes pharaoniques, ptolémaïques et romaines¹²⁸⁵.

Ses découvertes autour de l'Égypte ancienne lui inspirent son envoi du Salon parisien de 1864, *Egyptiens de la dix-huitième dynastie (Pastimes in Ancient Egypt, 3000 Years ago)* (fig.128), scène de genre à l'antique, décrivant avec maints détails ornementaux et archéologiques les plaisirs de la vie quotidienne des anciens Égyptiens. Son attention au décorum, la précision de la reconstitution, les jeux érudits de citations d'objets présents dans les collections publiques de l'époque, en particulier au Louvre et au British Museum, rappellent, aux yeux de la critique française, moins familière du travail de Leys¹²⁸⁶ pourtant à l'origine de la veine archéologique chez Alma-Tadema, la méthode de travail de Gérôme. Bien que l'art d'Alma-Tadema mette davantage en avant la figure humaine, dans des formats plus amples et avec une palette plus colorée, l'artiste néerlandais est aussitôt associé à son aîné français ; certains salonniers, comme Callias dans *L'Artiste*, allant jusqu'à le qualifier de « Gérôme de l'Égypte ancienne ». S'il continue de traiter des sujets égyptiens jusqu'au milieu des années 1870¹²⁸⁷, Alma-Tadema s'oriente dès 1865 vers des sujets romains, et plus particulièrement Herculanium et Pompéi, élaborés à partir de la documentation photographique accumulée lors de son voyage de noces. Ce changement d'orientation est sans doute lié à plusieurs facteurs : sa rencontre avec Gérôme, sa découverte enthousiaste de sur Pompéi et Herculanium et le succès des néo-grecs

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p.22-23.

¹²⁸⁶ Le lien entre Alma-Tadema et son maître Leys apparaîtra de manière plus évidente à la critique française alors de l'Exposition Universelle de 1867 car les deux artistes y seront présentés dans la section hollandaise. Dans sa revue de 1867, Marius Chaumelin relève la parenté stylistique et intellectuelle entre les deux artistes qui diffèrent essentiellement sur les sujets choisis :

« M. Tadema s'est formé sous la direction de M. Leys, dont il a réussi à s'approprier le sentiment archéologique, l'exécution nette, précise, très savante dans son apparente naïveté : seulement, pour ne pas être accusé de pasticher son maître, il est aller chercher ses sujets... dans la nuit des temps. Son exposition ne compte pas moins de treize tableaux, dont quatre reproduisent des scènes égyptiennes, huit des scènes de l'antique Rome, et le dernier, une scène franque. » (Chaumelin, M., « Exposition Universelle de 1867 », *L'art contemporain*, Paris, Renouard, 1873, p.94.)

¹²⁸⁷ Barrow, R., *Op. cit.*, 2006, p.27.

ont pu l'amener à réorienter ses sujets vers des thèmes antiques plus plaisants que l'histoire sombre et tourmentée des Mérovingiens et moins exotiques que l'Égypte ancienne, facilement associée à l'orientalisme. Ce choix a du reste sans doute été encouragé par son marchand londonien Ernest Gambart¹²⁸⁸, qui percevait également le virage pris par la peinture victorienne à cette même époque. Suivant une évolution parallèle à la peinture historique française, la peinture d'histoire britannique abandonne en effet progressivement les sujets didactiques du grand genre pour se recentrer sur des productions de genre historique, avec des thèmes plus intimistes, facilement appréhendables par le public des expositions. A la suite du succès des néo-grecs à l'Exposition Universelle de Londres en 1862, les artistes britanniques, marqués dans les années 1850 par le Préraphaélisme, se tournent à partir des années 1860 vers des sujets romains. Elizabeth Prettejohn date de l'Exposition de 1865 à la Royal Academy l'évidence de ce changement, qui vit la présentation de six tableaux à sujets romains, très redevable à l'exemple de Gérôme (en particulier *Habet !* de Simeon Solomon – fig.129)¹²⁸⁹.

En Grande-Bretagne, l'*Aesthetic Movement* qui se développe dans les années 1860-1870 à la suite du Préraphaélisme, le *Classical Revival* des peintres *olympiens* – Frederic Leighton, Georg Frederick Watts, Edward John Poynter et John William Waterhouse, pour ne citer que les plus connus, auxquels il convient d'ajouter Lawrence Alma-Tadema à partir de 1870 et de son installation dans la capitale britannique – ont été étudiés par Christopher Wood, Elizabeth Prettejohn et Vern Grosvenor Swanson dans de nombreuses publications¹²⁹⁰. Les liens avec les néo-grecs français ont plutôt été indirects, par le biais des Expositions Universelles et des marchands d'art, à l'instar d'Ernest Gambart, et ont surtout concerné Alma-Tadema qui a régulièrement exposé au Salon parisien jusqu'au début de la Troisième République, et a joué un rôle de passeur entre les deux mouvements de *revival* classique¹²⁹¹. Par ailleurs, Alma-Tadema est sans doute de tous les artistes du *Classical Revival* britannique celui qui a le plus en commun avec les néo-grecs français, par son souci de reconstitution historique et de références érudites, son goût pour l'anecdote et la mise en scène de la vie quotidienne romaine, puis grecque. Les autres *Olympiens* sont plus symbolistes, réinterprétant dans des sujets antiques l'héritage préraphaélite ; leurs valeurs peuvent être qualifiées d'"anti-modernes" par leur refus du réalisme, du matérialisme et de l'industrialisme, responsables de la laideur de la vie contemporaine. Pour les *Olympiens*, l'Antiquité est conçue comme un âge

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p.28-29.

¹²⁸⁹ Prettejohn, E., « Recreating Rome in Victorian Painting : From History to Genre », dans *Imagining Rome : British artists and Rome in the nineteenth century*, cat. expo., Londres, Merrel Holberton publ, 1996, p. 64-65.

¹²⁹⁰ Cf. Bibliographie.

¹²⁹¹ Whiteley, J., « Alma-Tadema and the néo-Grecs », dans *Sir Lawrence Alma-Tadema*, cat. expo., Amsterdam, Van Gogh Museum/ Liverpool, Walker Art Gallery, 1996, New York, Rizzoli, 1997, p.69-76.

d'or dédié au culte de la Beauté¹²⁹² ; les sujets qu'ils choisissent sont souvent contemplatifs et mélancoliques, plus allégoriques que narratifs, et finalement assez éloignés de la mise en images de la trépidante vie quotidienne antique par Alma-Tadema¹²⁹³.

Nous nous arrêterons à ces considérations car notre propos n'est pas d'étudier l'essaimage du style néo-grec en Europe¹²⁹⁴, ni d'en relever les particularismes nationaux, puisque cela constituerait en soi un autre sujet de recherches qui pourrait du reste faire suite à celui-ci, centré sur la réception critique française.

Il est toutefois intéressant de relever qu'Alma-Tadema a fait partie, comme Lecomte Du Noüy et Hector Leroux, des néo-grecs les plus appréciés et les plus commentés de la décennie 1860, et assez systématiquement associé à Gérôme, tant pour ses qualités que ses défauts.

A l'instar de Gérôme, Alma-Tadema va à la fois séduire par le réalisme de ses reconstitutions, tout en étant régulièrement vilipendé pour ses excès d'érudition archéologique qui font disparaître la composition dans un bric-à-brac d'antiquaire, destiné à jouer avec les connaissances érudites des connaisseurs, tout en épatant le grand public par la magnificence du décorum :

« Aimez-vous l'archéologie ? C'est une excellente chose, même en peinture, pourvu qu'on n'en abuse pas. [...] Qu'un peintre soit savant, rien de mieux, sa pensée sera plus haute, son imagination plus riche, mais s'il prend un pinceau, c'est pour agir en peintre. Regardez M. Alma-Tadema, le perfectionneur sinon l'inventeur du genre, il perdra tous ceux qui l'imiteront. Quant à lui, le malin, il s'en tire à merveille ! Quelle recherche de nuances fines et d'élégances exquises propres à déridier les amateurs effrayés tout d'abord par l'accumulation des ustensiles bizarres et des instruments hors d'usage ! Sa *Momie* étendue dans la

¹²⁹² Wood, C., « Leighton and the Classical Revival », *Victorian Painting*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1999, p.180-181.

¹²⁹³ Morris, E., « Alma-Tadema and The English Classical Revival », dans *Sir Lawrence Alma-Tadema, op.cit.*, 1997, p.59-66.

Après 1870 et son installation à Londres, le style d'Alma-Tadema évoluera progressivement pour se rapprocher à partir des années 1875-1880, moment de son obtention de la nationalité britannique (1873) et de son introduction à la Royal Academy, des thèmes du *Classical Revival*. Ses œuvres s'épurent et deviennent plus contemplatives, en particulier dans les sujets féminins, de plus en plus nombreux. Il évolue d'une vision de Rome et de Grèce, centrée sur le monde du divertissement, exposant la vanité des puissants et les mœurs libérées de l'Antiquité (nombreux éléments homoérotiques dans ses œuvres des années 1860-1870), vers des scènes galantes dans des palais méditerranéens de moins en moins encombrés d'objets archéologiques, où prédomine le marbre étincelant, accentuant la sensualité des corps alanguis par la chaleur et l'oisiveté (Barrow, R., *Op. cit.*, 2006, p. 48 et 100).

¹²⁹⁴ La même démonstration pourrait être faite avec la peinture néo-pompéienne italienne qui prend son essor à partir de 1861 avec *Il Bagno pompeiano* de Domenico Morelli, première œuvre de son genre en Italie, et largement influencée par la peinture de Gérôme et *Le Tépidarium* de Chassériau.

Sur ce sujet, se reporter au catalogue de l'exposition *Alma-Tadema e la Nostalgia dell'Antico*, cat. expo., Naples, Museo Archeologico Nazionale, Milan, Electa, 2007.

nécropole, entre les pleureuses à gage, est un vrai régal pour les yeux par la combinaison harmonieuse des teintes chaudes. [...] La prêtresse, aux cheveux rouges, [des *Vendanges à Rome*- fig.130] couronnée de lierre, qui danse en agitant sa torche, les flûteuses aux joues serrées dans les étranges courroies qui relient les deux becs de l'instrument, voilà des figurines qui se fixent dans l'imagination.¹²⁹⁵ »

Dans la revue de 1873 de Lafenestre, le peintre hollandais va même jusqu'à occulter la présence et les innovations de Gérôme et des néo-grecs, que le critique ne cite pas, puisqu'il le considère comme « le perfectionneur sinon l'inventeur du genre » archéologique. En dépit de l'évolution de la peinture d'histoire vers une plus grande acuité envers la vraisemblance archéologique¹²⁹⁶, les salonniers ne se satisfont que rarement de la peinture archéologique, qu'elle soit pratiquée par Gérôme ou ses émules, Lecomte du Nouÿ et Alma-Tadema en tête, bien qu'ils en apprécient l'indéniable apport documentaire :

« [...] les œuvres de M. Tadema, et en général celles de tous les artistes voués à la peinture archéologique, présentent un intérêt de pure érudition, et n'ont pas ce qui fait le charme particulier et constitue, en quelque sorte, l'essence même de l'art : la vie. Elles nous offrent tout l'attirail matériel de l'antiquité, elles ne nous en rendent pas l'âme. Ces réserves faites, nous pouvons louer M. Tadema, non seulement de la sagacité et de la fidélité scrupuleuse avec lesquelles il a restitué les costumes et les nombreux accessoires de ses tableaux, mais encore des laborieux efforts qu'il a faits pour animer ses personnages et pour élever jusqu'au style leurs attitudes exotiques.¹²⁹⁷ »

En revanche, les critiques reconnaissent à la nouvelle génération de réels efforts pour éviter les « puérités archaïques » de la génération néo-grecque des années 1850 ; leur style est en adéquation avec le tempérament moderne, c'est-à-dire plus proche d'un réalisme modéré que des modes de composition « étrusco-chinois » de *La Stratonice* d'Ingres et de *l'Anacréon*, *Bacchus et l'Amour* de Gérôme. En adaptant les sujets antiques aux sentiments modernes, la nouvelle génération de peintres archéologues rend son érudition plus intelligible pour le public, qui a l'impression d'être projeté dans le passé :

« L'archaïsme, lui aussi, est représenté à l'Exposition par deux peintres d'un grand

¹²⁹⁵ Lafenestre, C., « Le Salon de 1873 », *L'Art vivant. La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, Paris, G. Fischbacher, 1881, p.315-316.

¹²⁹⁶ Sérié, P., *Op.cit.*, 2008, t.1, p.56-67.

¹²⁹⁷ Chaumelin, M., « Exposition Universelle de 1867 », *Op.cit.*, 1873, p.94-95.

mérite, MM. Hector Leroux et Alma Tadema. Expliquons-nous cependant. Les recherches les plus intelligentes et les plus sérieuses servent de base et de point de départ aux deux ouvrages dont nous voulons parler. Mais *les Funérailles au columbarium de la maison des Césars, près de la porte Capène, à Rome*, et *les Egyptiens de la dix-huitième dynastie*, ne sont pas de simples restitutions archéologiques. [...] Chez M. Leroux comme chez M. Alma Tadema d'ailleurs, les sujets seuls peuvent prêter au reproche d'archéologie. L'exécution est franchement moderne et je ne trouve nulle trace d'un archaïsme puéril auquel on pourrait craindre qu'ils se fussent laisser entraîner.¹²⁹⁸ »

Cette exigence de réalisme, déjà présente chez Gérôme, atteint un degré supérieur, que l'on peut sans doute associer à l'influence toujours plus importante de la photographie sur l'art de l'époque, en particulier dans cette quête de la "vérité" et de son attention aux détails significatifs¹²⁹⁹.

Le renouvellement des sujets antiques par l'archéologie va par ailleurs mener les artistes vers une Antiquité plus sombre et plus barbare, fort éloignée des protagonistes d'Opéra-Bouffe d'Offenbach et des bluettes des néo-grecs. Si la peinture d'Alma-Tadema, par la peinture des passions antiques, dissimule certains propos subversifs et critiques sur la bonne société de son temps¹³⁰⁰, son art néo-grec est plus sérieux que celui de ses prédécesseurs, portés sur la parodie et l'irrévérence. Le recours à l'archéologie autorise la nouvelle génération à valoriser une vision plus pessimiste de l'Antiquité, pour se démarquer de l'anacréontisme gracieux et de l'*anecdote* historique de l'art néo-grec de Gérôme et Hamon. Sophie Schvalberg, dans sa thèse sur le modèle grec, note qu'à partir des années 1870 une vision plus sanglante et sauvage de l'Antiquité voit le jour dans l'art français¹³⁰¹. Notre étude s'achève à cette période, nous ne pouvons donc ajouter d'éléments à son propos ; et par ailleurs, l'artiste le plus révélateur de cette tendance, Georges Antoine Rochegrosse, n'apparaît que quelques années plus tard sur la scène artistique (sa sensationnelle *Andromaque* est exposée au Salon de 1883). Même si l'on note dès le milieu des années 1860 une inspiration un peu plus sombre, avec des thèmes tels que *La Mort d'Orphée* par Emile Lévy en 1866, *La Sentinelle grecque* d'après

¹²⁹⁸ Clément, C., « Salon de 1864 », *Journal des Débats*, 20 mai 1864.

¹²⁹⁹ Font-Reault, D. de, « Le désir de faire vrai, Gérôme et la photographie », dans *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, *Op.cit.*, 2010, p.213-221.

¹³⁰⁰ Barrow, R., *Op. cit.*, 2006, p.198.

¹³⁰¹ Schvalberg, S., *Op. cit.*, 2008, p.494-495.

l'Orestie d'Eschyle (1865) et *La Fureur d'Ajax*¹³⁰² (1868) par Lecomte du Noüy, ou encore *Oreste et les Furies* de Georges Becker (fig.131), un élève de Gérôme, au Salon de 1870. Pourtant, à l'exception de l'œuvre de Becker saluée pour la terreur qui s'y dévoile¹³⁰³, ces toiles restent encore largement marquées par une certaine élégance néo-grecque. Il faudra attendre 1876 et l'exposition du triptyque *Homère* de Lecomte du Noüy (fig.132) pour percevoir l'évolution vers une vision plus inquiète de l'Antiquité.

Alors que le terme « néo-grec » avait mis du temps à s'imposer comme appellation fédératrice pour les artistes du Chalet, les salonniers continuent de l'employer dans les années 1861-1874 pour qualifier les œuvres et les artistes influencés par l'esthétique néo-grecque des années 1850. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les vocables « genre néo-grec », « style néo-grec » ou « école néo-grecque » sont à cette période utilisés pour les deux grandes tendances du groupe, l'anacréontisme rococo-pompéien d'Hamon et Picou et la peinture archéologique de Gérôme ; alors que, dans les années 1855-1861, le terme « néo-grec » n'était plus tellement associé à Gérôme, et était devenu synonyme d'anacréontisme.

Toutefois, si l'école néo-grecque des années 1850 n'a pas disparu des colonnes des revues – on y rencontre même quelques analyses rétrospectives assez développées sur l'histoire du groupe¹³⁰⁴ – les salonniers associent de plus en plus rarement les deux branches dans une même analyse¹³⁰⁵. Les critiques choisissent souvent de n'aborder qu'un ou l'autre aspect de l'école. Mais, Hamon s'étant largement retiré de la vie publique, et la production picturale de Picou s'étant complètement déconfite, c'est finalement la branche de Gérôme et de ses émules de la peinture archéologique que les salonniers associent en premier lieu à la survivance de l'école néo-grecque. Le peintre du *Combat de coqs* est dorénavant accompagné de ses anciens acolytes, Boulanger, Jobbé-Duval, Gendron et Schützenberger, auxquels

¹³⁰² Cette œuvre est même à maintes reprises rapprochée de la peinture d'Hamon :

« M. Lecomte-Dunouy, dans *la Fureur d'Ajax*, serre de plus près la nature que ne le faisait l'école de M. Hamon. Ces deux toiles, dans des dimensions trop petites et qui se perdent au Salon, sont de fins morceaux de peinture, de précieuses illustrations des historiens et des poètes de la Grèce antique. » (Foulquier, H., « Beaux-arts. Salon de 1868 », *L'Avenir national*, 17 juin 1868).

¹³⁰³ Enault, L., « Le Salon de 1870 », *Le Constitutionnel*, 10 mai 1870 :

« Un élève de M. Gérôme, M. Georges Becker, se révèle à nous cette année pour la première fois par un tableau qui a de grands défauts, mais aussi de belles qualités : ce n'est certes pas là l'œuvre de tout le monde ; cela s'appelle : *Oreste et les Furies*. [...] En regardant cette figure, on se rappelle les beaux vêts de *l'Orestie*, et l'on sent passer sur sa face le souffle que soulève l'œuvre d'Eschyle. »

¹³⁰⁴ Par exemple : Mantz, P., « Salon de 1865 », *GBA*, t.XIX, p.5-6 ; Foulquier, H., « Beaux-arts. Salon de 1867 », *L'Avenir national*, 22 juin 1867.

¹³⁰⁵ La revue de Charles Clément pour le Salon de 1864 dans *Le Journal des Débats* (20 mai 1864) fait figure d'exception.

s'ajoutent Victor Biennourry, Albert Anker, Alexandre Hirsch, William Bouguereau, Léon Glaize, Hector Leroux, Lecomte Du Noüy, Alma-Tadema, ou encore Emile Lévy¹³⁰⁶. Présent aux côtés des néo-grecs dans les revues de Salons, Alfred de Curzon¹³⁰⁷ se trouve davantage associé à Hamon et Gleyre, par le caractère de rêverie mélancolique qui se dégage de sa peinture.

On trouve certes encore quelques appellations annexes telles que « école des pompéistes¹³⁰⁸ », « école pompéienne¹³⁰⁹ », « genre pompéien¹³¹⁰ », « néo-pompéiens¹³¹¹ », « pseudo-pompéiens¹³¹² », « peintres archaïques¹³¹³ », mais leur emploi est circonscrit à un critique précis.

C'est finalement au moment où l'esthétique et le groupe néo-grecs perdent leur forme originelle que le terme s'installe durablement dans le vocabulaire de la critique, et va finir par désigner cette seconde génération d'artistes néo-grecs, plus en accord avec la définition du terme puisque ces derniers s'inspirent véritablement des récentes découvertes archéologiques en Grèce, voire partent vérifier in situ les nouvelles données historiques mises à leur disposition, alors que leurs prédécesseurs s'étaient largement laissés aller à leur fantaisie et à des sources de seconde main. Les années 1860 voient ainsi la fin de l'esthétique néo-grecque gracieuse et fantaisiste du *Combat de coqs* de Gérôme et de *Ma Sœur n'y est pas* d'Hamon. La nouvelle peinture antique cherche la vérité des temps anciens, quitte à heurter les préjugés d'un public peu familier de l'archéologie moderne¹³¹⁴ ; alors que l'Antiquité des néo-grecs de 1850, par le recours au costume et au décorum antiques, servait de miroir idéalisant à la vision de la vie quotidienne contemporaine.

¹³⁰⁶ Clément, C., « Exposition de 1867 », *Journal des Débats*, 10 mai 1867 : Clément associe Hamon, Gérôme, Boulanger, Schützenberger, Biennourry et Anker au sein d'une même revue.

Roy, E., « Salon de 1869 », *L'Artiste*, p.248 :

« L'art néo-grec compte pour adeptes les plus savants et les plus délicats, MM. Gérôme, Gendron, Bouguereau, Boulanger, Jobbé-Duval, Glaize fils, Emile Lévy, Hector Leroux. »

¹³⁰⁷ Lagrange, L., « Salon de 1866 », *Le Correspondant*, n.s., t.XXXII, mai 1866, p.203-205 :

« Après les *Illusions perdues* de Gleyre, la peinture crépusculaire n'a rien produit de plus charmant que les *Muses à Pompéi* de M. Hamon. Le hasard a voulu qu'un talent, bien délicat aussi, mais plus ferme, s'inspirât d'une idée analogue. M. de Curzon nous transporte à Pompéi pendant la nuit et il nous montre la cité désertée peuplée pour quelques heures de ses anciens habitants. »

¹³⁰⁸ Du Camp, « Salon de 1865 », *Revue des Deux-mondes*, 2^e pér., t.LVII, 1^{er} juin 1865, p. 156 ; *Les Beaux-arts à l'exposition universelle*, Paris, 1867, p.337.

¹³⁰⁹ Foulquier, H., *Op.cit.*, 22 juin 1867.

¹³¹⁰ Foulquier, H., *Op.cit.*, 17 juin 1868 ; Chaumelin, M., « Salon de 1870 », *Op.cit.*, p.431.

¹³¹¹ Gautier, T., « Salon de 1863 », *Le Moniteur Universel*, 31 juillet 1863 ; 16 juillet 1865.

¹³¹² Gautier, T. fils, « Salon de 1863 », *Le Monde illustré*, t.XII, 20 juin 1863 ; « Salon de 1864 », *Le Monde illustré*, t.XIV, 14 mai 1864.

¹³¹³ Lafenestre, G., « Le Salon de 1868 », *Op.cit.*, 1881, p.40.

¹³¹⁴ Certaines œuvres de Rochegrosse ne rencontreront pas leur public car documentées par des éléments de recherches archéologiques encore inédits et difficiles à comprendre pour des néophytes (Peltre, C., *Op. cit.*, 1997, p.269-270).

CONCLUSION

« Gérôme, me dit Le Noüy, m'apparaît, avec son œuvre, comme l'une des plus intéressantes personnalités de notre époque. Car, dans l'évolution des idées, dans celle des arts, les hommes, suivant leur caractère propre, remplissent généralement sans le savoir le rôle d'un chaînon qui relie deux états différents de la pensée, deux écoles, deux formules d'art. [...] Après Delaroche, la peinture romantique paraissait impossible, car il semblait avoir tout dit sur ce sujet bien vaste pourtant. Gérôme ne pouvait et ne voulait l'imiter. Son éducation plus classique retourna d'un seul coup vers la source merveilleuse de l'antique, mais en le transformant. Et il inventa un genre historique moderne des plus vivants, qui était mieux à la portée d'une société lettrée et mondaine, où les mémoires étaient très à la mode, que ce genre historique qui ne s'attache qu'aux formules purement scolaires. [...]

Gérôme sut accomplir merveilleusement ce tour de force et remplir ces conditions obligatoires pour arriver au succès. Il souleva dans ses tableaux le voile intime des mœurs grecques ou romaines ; on put pénétrer à sa suite dans les gynécées, on parcourt le forum, on assista aux luttes, aux spectacles, à la vraie vie de ces peuples qui furent les plus grands du monde, et il est inutile de rappeler le grand et légitime succès qui accueillit son *Roi Candaule*, son *Intérieur grec*, sa *Mort de César*, son *Ave morituri*, etc. Grâce à lui, l'antiquité revivait d'une nouvelle vie ; il créait le genre néo-grec, qui fut, pour beaucoup d'entre nous, une source abondante de succès. [...]

Chef des peintres néo-grecs, il était le meilleur des guides pour les jeunes esprits portés vers l'étude de l'antique. Son enseignement ne fut jamais sectaire, et les manifestations les plus opposées, les plus fantaisistes, les plus révolutionnaires même sortirent de cet atelier dont il fut toujours le ponctuel directeur.¹³¹⁵ »

Les propos de Lecomte du Noüy, rapportés par son biographe Guy de Montgaillard, résument à notre sens le rôle de Gérôme et, plus généralement, des néo-grecs dans le basculement de la peinture à sujet antique des anciennes formules du grand genre, héritées du néoclassicisme vers une certaine modernité, prenant en compte les attentes du public, à la recherche d'un art divertissant et gracieux, et une attention à la vraisemblance, voire au réalisme, des reconstitutions historiques.

¹³¹⁵ Montgaillard, *Op. cit.*, 1908, p.25-28

Héritiers de Delaroche, représentant le plus innovant du « genre historico-aneecdotique¹³¹⁶ », mais également d'Ingres et Gleyre, deux artistes ayant renouvelé l'idéalisme par les apports du romantisme, les néo-grecs ont fait persister les thématiques antiques dans la peinture durant les années 1840-1850, à un moment de désamour du public pour les sujets classiques et lors de la conquête du Salon par la scène de genre et le paysage réalistes. En adaptant certaines caractéristiques stylistiques de l'ingrisme – la linéarité des corps, la chatoyante des couleurs, une facture précieuse, une attention au décorum – aux nouvelles données de la peinture historique, héritées du romantisme – le réalisme de la reconstitution historique, le pittoresque, le goût pour l'anecdote, la théâtralisation de la mise en scène – ils ont renouvelé l'attention du public pour une période historique qui avait fini par être exclusivement associée à la peinture compassée des derniers davidiens ou aux formules académiques des concours des élèves de l'École des Beaux-arts.

Le parcours des néo-grecs est symptomatique de l'évolution du statut de l'artiste au milieu du XIX^e siècle. Bien que formés dans des ateliers réputés pour l'excellence de leur préparation au prix de Rome, les néo-grecs, par leurs choix antiacadémiques, se sont détournés du *cursus honorum* de l'École des Beaux-arts qui devait les mener à la carrière de peintre d'histoire. Ils ont préféré tenter leur chance directement au Salon, en affrontant le public et la critique, plutôt que de suivre la route hasardeuse des concours scolaires. Or, cette voie est difficile dans un contexte socio-économique tendu qui voit, depuis la Restauration, l'explosion du nombre d'artistes et la transformation progressive de l'exposition nationale en "bazar". En choisissant de se regrouper en communauté à la fin de leur apprentissage, ils sont parvenus à surmonter les difficultés quotidiennes du début de la vie d'artiste, mais ont également parachevé leur formation dans un contexte d'émulation intellectuelle comparable à celui de l'atelier, leur permettant d'élaborer une esthétique commune et d'apparaître comme un groupe constitué sur la scène artistique. Cette autonomisation de la formation des néo-grecs, de la communauté des élèves au phalanstère néo-grec, puis à « l'école Gérôme », est un exemple probant du tournant idéologique de la formation des artistes au milieu du XIX^e siècle, qui mènera à la réforme de 1863.

¹³¹⁶ Du Pays, « Salon de 1861 », *L'Illustration*, t.38, 9 juillet 1861, n°959, p.26 :

« Le genre historico-aneecdotique est un genre mixte, qui a été assez en faveur pendant un certain temps, et qui semble devoir être délaissé, peut-être à cause des difficultés qu'il présente ; car il demande à être traité, tout à la fois avec le sérieux et la science de la mise en scène de la grande peinture, et avec l'agrément et le piquant de la petite. »

Pourtant, leur entreprise collective, si elle a véritablement été conçue comme telle à l'origine¹³¹⁷, peut être considérée comme un semi-échec, car elle est en définitive demeurée à l'état de groupe informel. Si la réception des néo-grecs fut importante, le manque de déclaration officielle de leur part sur leur identité et leurs ambitions a laissé le champ libre aux discours des critiques qui sont finalement à l'origine de l'école néo-grecque en tant que composante essentielle du débat artistique des années 1847-1861. L'agglomération, dans les années 1853-1861, d'une "constellation" d'artistes, adhérant plus ou moins à l'esthétique du groupe originel du cénacle du Chalet, nous semble particulièrement révélatrice de la mainmise des salonniers sur la constitution des écoles et des catégories stylistiques.

De 1848 à 1853, les tâtonnements sur leur appellation, la taille et les membres du groupe, les caractéristiques de leur esthétique alors en cours d'élaboration ont autorisé les salonniers à créer une école stylistique aux contours mouvants, facilement utilisable dans un débat esthétique plus général de défense de l'idéalisme contre le réalisme. Cette inquiétude d'une partie de la critique envers le développement des genres inférieurs du paysage et de la scène de genre, dans une veine naturaliste, a participé à la fortune et à l'infortune des néo-grecs : fortune puisque, dans les premières années d'existence du groupe, les défenseurs de l'idéalisme ont vu dans leur esthétique un renouvellement possible du classicisme ; puis infortune car, constatant que leurs protégés s'engageaient sur des voies bien différentes que celle qu'ils avaient imaginée pour eux, ils leur refusèrent leur soutien.

Dans les années 1848-1853, les critiques s'interrogent à juste titre sur les ambitions et la place de la jeune école dans le paysage artistique contemporain, leurs productions n'appartenant à aucune catégorie préétablie. Les néo-grecs passent alors du statut de nouveaux classiques à celui de fossoyeurs de l'idéalisme. Les Salons suivants, de 1855 à 1861, voient la déconfiture du groupe, mis à mal par l'individualisme grandissant de ses membres qui choisissent dorénavant de faire cavaliers seuls, comme Gérôme, Gendron, Jobbé-Duval, Toulmouche, puis Hamon. Dans le même temps, les salonniers vilipendent les néo-grecs pour leur manque de renouvellement, la médiocrité de leur style et leur vision satirique de l'Antiquité. Même Gérôme est alors accusé de rechercher systématiquement la caricature et la licence dans son traitement néo-grec des sujets antiques ; l'année 1861 et la réception de *Phryné devant l'aréopage* marquant l'apogée de ces récriminations.

Pendant les années 1860, on assiste paradoxalement à un élargissement toujours plus conséquent des suiveurs du noyau originel de néo-grecs, entraînant de fait une dilution progressive des caractéristiques néo-grecques des œuvres ; et dans le même temps, à une

¹³¹⁷ Comme nous le précisons dans notre introduction, les échanges épistolaires et les journaux intimes entre les néo-grecs étant plus que rares, nous sommes réduits à faire des hypothèses sur les raisons de leur installation en phalanstère.

réaffirmation de l'existence d'un style néo-grec, même si sa définition se fait plus incertaine. Les néo-grecs, en particulier Gérôme et Hamon, deviennent alors le noyau d'artistes autour duquel les critiques amalgament tous ceux qui peignent des sujets antiques dans une veine archéologique et/ ou anacréontique, sans distinguer les peintres de genre des peintres d'histoire, et sans véritablement se soucier des caractéristiques stylistiques spécifiques des peintures néo-grecques, telles qu'elles avaient été définies à partir des œuvres présentées aux Salons des années 1847-1855. Le rassemblement des peintures à sujets antiques sous une même bannière atteste que les différences entre peinture de genre et peinture d'histoire ne sont plus assez significatives pour justifier, aux yeux des critiques, la création de deux groupes d'artistes distincts : cette confusion, les néo-grecs ont passé quinze ans de carrière à la provoquer et l'entretenir. Paradoxalement, la fin de siècle verra la réaffirmation du grand genre et de la peinture de style¹³¹⁸, principalement par le recours aux grands décors muraux, après un trois décennies de développement de la peinture de chevalet et du genre historico-anecdotique.

Bien que méprisés par l'historiographie contemporaine, la renommée des néo-grecs a été par ailleurs suffisamment importante pour influencer la génération suivante, enrichir le développement du néo-rococo de Chaplin et Voillemot, et générer un courant archéologique dans la peinture historique, avec Lecomte du Noüy, Hector Leroux, Alma-Tadema, puis Rixens et Rochegrosse.

Enfin, la gloire des néo-grecs, et en particulier de Gérôme, aboutit à une internationalisation – parfois tardive – du mouvement, et au développement de mouvements comparables aux néo-grecs dans certains pays européens, en particulier en Grande-Bretagne, avec Alma-Tadema, Frederic Leighton et les *Olympiens* du *Classical Revival*, mais aussi en Italie, avec les artistes néo-pompéiens, Domenico Morelli, Federico Maldarelli, Giovanni Muzzioli (fig.133), Luigi Bazzani, ou encore Francesco Sagliano¹³¹⁹, pour ne citer que les principaux. L'histoire des esthétiques néo-pompéienne ou olympienne en Europe reste pourtant en grande partie à écrire, car leurs origines, leurs fortunes et leurs idéologies furent très diverses ; et les liens, s'ils existent entre tous ces artistes, restent mal connus.

Le modèle antique créé par les néo-grecs a durablement marqué les esprits, ceux des artistes par leurs inventions d'une peinture de genre à l'antique et leur goût pour la reconstitution archéologique, mais également ceux du public français, européen et américain, par la reproduction et la diffusion massive de leurs créations par la maison Goupil.

Mis en place par la génération de Delaroche, les néo-grecs ont pleinement joui de ce nouveau

¹³¹⁸ Sérié, P., *Op.cit.*, 2008.

¹³¹⁹ Sur ce sujet, se reporter à *Alma-Tadema e la Nostalgia dell'Antico*, *op. cit.*, 2007.

système de diffusion des productions artistiques pour asseoir leurs carrières financièrement mais aussi sur le plan de leur renommée. L'adaptation de la peinture historique au format de la reproduction gravée, puis photogravée, a bouleversé les codes du genre historique et la hiérarchie des succès, autorisant la cinglante répartition d'Emile Zola :

« Elève de M. Paul Delaroche, l'artiste a appris chez ce peintre à ne pas peindre et à colorier des images péniblement cherchées et inventées. Evidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre.¹³²⁰ »

Pourtant, les œuvres de Gérôme et des néo-grecs valent mieux que cette condamnation sans appel du romancier réaliste. Par leur intérêt pour les sujets antiques, ils ont permis au public de se réconcilier avec un idéalisme gracieux et sans prétention, ont fait entrer un peu de fantaisie, de satire, d'ironie et d'érotisme dans des sujets autrefois considérés comme éminemment sérieux et, depuis, devenus synonymes d'ennui et de passéisme. En donnant une image de l'Antiquité plus aimable et plus vivante, ils ont amené la génération suivante à s'intéresser à l'Antiquité et à en proposer une vision renouvelée par le modèle archaïque¹³²¹, plus archéologique et plus réaliste, mais finalement sombre et barbare.

Cet intérêt pour l'Antiquité contée et illustrée, le cinéma va s'en emparer dès la création du nouveau média. Gérôme a influencé nombre de cinéastes de *péplum*, du *Quo Vadis* d'Enrico Guazzoni (1913) au *Ben-Hur* de William Wyler (1959)¹³²². Une étude approfondie des liens entre peinture académique et cinéma à grand spectacle reste à faire, mais elle révélerait sans doute la permanence de formules iconographiques inventées par ces *pompieri* autrefois honnis, et que le public redécouvre avec un plaisir non dissimulé lors de grandes expositions monographiques et thématiques.

¹³²⁰ Zola, E., *Op.cit.*, 1991, p. 184.

¹³²¹ Schvalberg, S., *Op. cit.*, 2008.

¹³²² *Ibid.*, p. 560-561.

Païni, D., « Peindre l'instant d'après ou Gérôme cinéaste », dans *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, 2010, p.333-337.

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIÈRES DE LA BIBLIOGRAPHIE

1.	Sources manuscrites :	519
-	Archives des Musées de France :	519
-	Archives Nationales :	519
-	Archives de la Ville de Paris :	519
2.	Sources imprimées:	520
2.1.	Imprimés à caractère de sources :	520
▪	<i>Livrets des Salons parisiens et Expositions universelles, Section Beaux-arts :</i>	520
▪	<i>Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts :</i>	521
▪	<i>Critiques d'art :</i>	522
-	Bibliographie :	522
-	Salon des années 1830-1846 :	522
-	Salon de 1847 :	522
-	Salon de 1848 :	523
-	Salon de 1849 :	524
-	Salon de 1850-1851 :	525
-	Salon de 1852 :	526
-	Salon de 1853 :	528
-	Exposition universelle de 1855 :	529
-	Salon de 1857 :	531
-	Salon de 1859 :	532
-	Salon de 1861 :	534
-	Salon de 1863 :	536
-	Salon de 1864 :	537
-	Salon de 1865 :	538
-	Salon de 1866 :	538
-	Exposition universelle de 1867 :	539
-	Salon de 1868 :	540
-	Salon de 1869 :	540
-	Salon de 1870 :	541
-	Salon de 1872 :	541
-	Salon de 1873 :	541
-	Salon de 1874 :	542
-	Salon de 1875 :	542
-	Recueils de textes critiques :	542
-	Critiques des Prix de Rome et des envois des pensionnaires de la Villa Médicis à Rome (classement par revue) :	543
-	Autres textes critiques (théâtre, littérature, etc.) :	544
▪	<i>Autres sources littéraires : mémoires, journaux, correspondance, œuvres littéraires, études diverses (avant 1920).</i>	544
3.	Ouvrages :	546
▪	<i>Bibliographie générale : Ouvrages, catalogues d'exposition, travaux universitaires, articles</i>	546
▪	<i>Monographies : Ouvrages, catalogues d'exposition, travaux universitaires, articles (classement alphabétique par nom d'artiste, d'écrivain ou de critique)</i>	558

1. Sources manuscrites :

- Archives des Musées de France :

Série P.30 :

Gustave-Rodolphe-Clarance Boulanger

Félix-Armand Jobbé-Duval

Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

Jean-Louis Hamon (1821-1874)

Henri-Pierre Picou (1824-1904)

Frédérique-Louis Schützenberger

Série *LL7 : registre des copistes du Louvre, années 1840 à 1847.

Série *KK41

Série X :

Salon de 1847

Salon de 1848

Salon de 1849

Salon de 1850-1851

Salon de 1852

Salon de 1853

- Archives Nationales :

Série : F²¹ 496

- Archives de la Ville de Paris :

Dossier des plans parcellaires de Paris et des communes annexes, cadastre de Paris par îlot, dit Atlas Vasserot (1810-1836) :

îlots n°10 et 10bis du quartier du Luxembourg, dans l'ancien 11^e arrondissement, F/31/93/10.

Quartier Notre-Dame-des-Champs, feuille 18, PP/11917/F).

Plan parcellaire municipal de Paris (1871-1896) :

Quartier Notre-Dame-des-Champs, feuille 18, PP/11917/E.

2. Sources imprimées¹³²³:

2.1. Imprimés à caractère de sources :

- **Livrets des Salons parisiens et Expositions universelles, Section Beaux-arts :**
 - Salons de 1840 à 1847** : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au musée royal, Paris, Vinchon.*
 - Salon de 1848** : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au musée national du Louvre, le 15 mars 1848, Paris, Vinchon, 1848.*
 - Salon de 1849** : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Tuileries, le 15 juin 1849, Paris, Vinchon, 1849.*
 - Salon de 1850** : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais national, le 30 décembre 1850, Paris, Vinchon, 1850.*
 - Salon de 1852** : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais-royal, le 1^{er} avril 1852, Paris, Vinchon, 1852.*
 - Salon de 1853** : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés aux Menus-Plaisirs, le 15 mai 1853, Paris, Vinchon, 1853.*
 - Exposition Universelle de 1855** : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-arts, le 15 mai 1855, Paris, Vinchon, 1855.*

¹³²³

Abréviations :

- BNF : Bibliothèque Nationale de France
- BSHAF : Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français
- Ensba : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts
- ENS : Ecole Normale Supérieure
- GBA : La Gazette des Beaux-arts.
- PUF : Presses Universitaires de France
- PUFR : Presses Universitaires François-Rabelais (Université de Tours)
- PUR : Presses Universitaires de Rennes
- RMN : Réunion des Musées Nationaux

-Salons de 1857, 1859, 1861, 1863 à 1870 : *Explications des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées*, Paris, Charles de Mourgues frères.

-Salon des Refusés de 1863 : *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863 et exposés, par décision de S. M. l'Empereur, au Salon Annexe, Palais des Champs-Élysées, le 15 mai 1863*, Paris, les Beaux-arts, revue de l'Art ancien et moderne, 1863.

-Exposition Universelle de 1867 : *Catalogue général publié par la Commission Impériale*, Paris, E. Dentu, 1867.

SANCHEZ (P.), SEYDOUX (X.) (sd), *Les catalogues des Salons. 1801-1889*, Paris, L'Echelle de Jacob, 1999-2008, 15 vol.

▪ **Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts :**

RAOUL-ROCHETTE (D.), *Rapport sur les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, 1840, Leniaud, J.-M. (sd), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts, 1840-1844*, t.7, 2007.

RAOUL-ROCHETTE (D.), *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1846*, Institut National de France, 1847.

RAOUL-ROCHETTE (D.), *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1847*, Institut National de France, 1848.

RAOUL-ROCHETTE (D.), *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1848*, Institut National de France, 1849.

RAOUL-ROCHETTE (D.), *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1849*, Institut National de France, 1850.

RAOUL-ROCHETTE (D.), *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1850*, Institut National de France, 1851.

RAOUL-ROCHETTE (D.), *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1852*, Institut National de France, 1853.

HALEVY (F.), *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1854*, Institut National de France, 1855.

HALEVY (F.), *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie Nationale de France pour l'année 1855*, Institut National de France, 1856.

▪ **Critiques d'art :**

- **Bibliographie :**

LEBEL (G.), « Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914 », *GBA*, 1951, t.38, p. 5-49.

MC WILLIAM (N.), *A bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Empire, 1831-1851*, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1991.

PARSONS (C.), WARD (M.), *A bibliography of Salon Criticism in Second Empire*, Paris, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1986.

- **Salon des années 1830-1846 :**

ANONYME, « J.A. Ingres. La Stratonice », *L'Artiste*, 2^e série, T. VI, 1840.

ANONYME, « Salon de 1841 », *L'Artiste*, série 2, t.7, 1841.

DELECLUZE (E.), « Salon de 1840 », *Le Journal des Débats*, mars 1840.

DELECLUZE (E.), « Exposition de 1842 », *Le Journal des Débats*, mars 1842.

DELECLUZE (E.), « Exposition de 1843 », *Le Journal des Débats*, mars-avril 1843.

DELECLUZE (E.), « Salon de 1844 », *Le Journal des Débats*, avril-mai 1844.

DELECLUZE (E.), « Salon de 1846 », *Le Journal des Débats*, avril 1846.

GAUTIER (T.), « Salon de 1837. Paul Delaroche », *La Presse*, 10 mars 1837.

GAUTIER (T.), « Salon de 1844 », *La Presse*, mars-avril 1844.

HOUSSAYE (A.), « Le Salon de 1843 », *Revue de Paris*, 1843.

PEISSE (L.), « Salon de 1841 », *Revue des Deux-mondes*, s.4, t.26, avril-juin 1841.

PEISSE (L.), « Salon de 1842 », *Revue des Deux-mondes*, s.4, t.30, avril-juin 1842.

PEISSE (L.), « Le Salon », *Revue des Deux-mondes*, ns, t.2, avril-juin 1843.

PILLET (F.), « Salon de 1843 », *Le Moniteur universel*, mars 1843.

STERN (D.), « Salon de 1843 », *La Presse*, avril 1843.

UN BOURGEOIS, « Salon de 1843 », *La Presse*, avril 1843.

- **Salon de 1847 :**

ANONYME, « Quelques réflexions sur l'art à l'occasion du dernier salon », *Le Magasin Pittoresque*, t.15, n°25, juin 1847, p.194-198.

BERTALL [ARNOUX, C.-A. d'], « Les Impressions de voyage de la famille Ballot au Musée », *L'illustration*, n°220, 15 mai 1847.

CALONNE (E. de), « Revue du Salon », *La Sylphide*, 2^e s., t.5; 7 mars (p.119-21) ; 21 mars (p.153-55) ; 28 mars (p.165-67) ; 11 avril (p.195-97) ; 25 avril (p.223-25).

CHAM, « Salon de 1847 », *Le Charivari*, n°91, 1 avril ; n°99, 9 avril 1847.

CLEMENT DE RIS (L.), « Le Salon de 1847 », *L'Artiste*, 1847, 4^e s., t.IX, n°2, 14 mars – n°14, 6 juin 1847.

DELAUNAY (A.), *Catalogue complet du Salon de 1847*, Journal des Artistes, n. d.

DELAUNAY (A.), « Lettre sur le Salon de 1847 », *L'Artiste*, 2^e série, t.4, 14 mars et 6 juin.

DELECLUZE (E.), « Salon de 1847 », *Journal des Débats*, 16 mars -16 mai 1847.

DU PAYS (A.J.), « Beaux-arts. Salon de 1847 », *L'Illustration*, t.9, n°213, 27 mars - n°222, 29 mai 1847.

GAUTIER (T.), *Salon de 1847*, Paris, J. Hetzel-Warnod, 1847.

GIRARDIN (E.) de, « Exposition de 1847 », *La Presse*, 30 mars 1847.

GUILLOT (A.), « Exposition annuelle des beaux-arts », *La Revue indépendante*, 2^e s., t.8, 25 mars -25 avril (p.257-263 ; p.380-389 ; p.525-533).

HAUSSARD (P.), « Salon de 1847 », *Le National*, 16, 28 mars; 8, 18, 25 avril; 9, 23 mai 1847.

HOUSSAYE (A.), « Salon de 1847. A M. Paul Chenavard à Rome », *L'Artiste. Revue de Paris*, s.4, t.9, 1847, p.33-35.

Iconoclaste : Salon de 1847, n. d.

KARR (A.), « Les Guêpes au Salon », *Les Guêpes*, Paris, Hetzel, Warnod et Cie, mars 1847.

LERNE (E. de), « Exposition du Louvre, II », *L'Artiste*, 4^e série, t.9, 11 avril.

MANTZ (P.), *Salon de 1847*, Paris, F. Sartorius, 1847.

MENARD (L. et R.), « Salon de 1847 », *La Démocratie Pacifique*, t.8, n°67, 19 mars - n°98, 24 avril 1847.

MENCIAUX (A. de), « Salon de 1847 », *Le Siècle*, n°82, 28 mars - n°127, 16 mai (28 mars, 11, 25 avril, 11, 12, 13, 14, 16 mai 1847).

MURGER (H.), « Salon de 1847 », *Le Moniteur de la mode*, 20 avril 1847.

PILLET (F.), « Salon de 1847. Peintures d'histoire », *Le Moniteur universel*, 4 avril 1847.

PLANCHE (G.), « Le Salon de 1847. La peinture », *Revue des Deux-mondes*, ns, t.18, 1847.

SAINT-VICTOR (P.) de, « Salon de 1847 », *La Semaine*, n°21, 21 mars - n°30, 23 mai (627-28 ; 664-665 ; 697-8 ; 728-30 ; 760-1 ; 792-3 ; 824-6 ; 56-57 ; 87-89).

THENOT, « Salon de 1847 », *Echo de la littérature et des beaux-arts*, t.8 ; mars, p.125-132 ; mai, p.162-164 ; juin, p.189-196.

THORE (T.), « Salon de 1847 », *Salons. 1844-1848*, Préface de W. Bürger, Paris, Librairie internationale, 1868.

TRIANON (H.), « Salon de 1847 », *Le Correspondant*, t.XVIII, n°8, 25 avril, p.210-234.

- **Salon de 1848 :**

ANONYME, « Ouverture du Salon de 1848 », *Le Constitutionnel*, n°76, 16 mars 1848.

ANONYME, « Salon de 1848. Peinture », *Le Magasin Pittoresque*, t.16, n°28, juillet, p. 217-218.

ANONYME, « Salon de 1848 », *L'Univers*, n°476, 7 avril - n°556, 29 juin: 7, 26 avril ; 20 mai ; 29 juin 1848.

BANVILLE (T.de), « Salon de 1848 », *La Sylphide*, 2^e s., t.7, n°7, 10 mars - n°13, 10 mai (p.113-116; 148-151; 220-223)

CLÉMENT DE RIS (L.), « Salon de 1848 », *L'Artiste*, 5^e série, t.1, n°3, 26 mars – n°7, 30 avril.

DELAUNAY (A. H.), « Salon de 1848 », *L'Artiste*, 3^e série, t.1, 21 mars – 8 avril.

DELAUNAY (A. H.), « Salon de 1848 », *Journal des artistes*, 27^e année, 1^{ère} partie.

DELECLUZE (E.), « Ouverture du Salon de 1848. Salon de 1848 », *Journal des Débats*, 21 mars - 31 mai 1848.

DU PAYS (A.J.), « Beaux-arts. Salon de 1848 », *L'illustration*, t.9, n°265, 25 mars - n°276, 10 juin 1848.

GAUTIER (T.), « Salon de 1848 », *La Presse*, 21 avril –10 mai 1848.

HAUSSARD (P.), « Salon de 1848 », *Le National*, 23 mars, 2, 14 avril, 20 mai, 15 juin 1848.

HOUSSAYE (A.), « Salon de 1848. République des arts et des lettres », *L'Artiste*, 5^e série, t.1, n°1, 12 mars – n°2, 19 mars.

LAGENEVAIS (F. de) [BOURGEOIS DE MERCEY, F. de], « Le Salon de 1848 », *La Revue des Deux-Mondes*, t.22, 15 avril, p.282-299 ; 15 mai, p. 590-606.

LAURENT (J.) [LAUSANNE, L.-J. de], « Salon de 1848 », *Le Siècle*, 18 mars, 9 mai, 18, 28 mars, 11, 26 avril, 9 mai 1848.

LEBON DE CHEVROLET (F.), *Salon de 1848*, Paris, Bureau des Auteurs unis, 1848.

MONTLAUR [Joseph-Eugène de Villardi, Marquis de], « De la peinture et de la sculpture en France. Salon de 1848 », *Le Salut Public*, n°5, 20 mars - n°29, 13 avril.

PILLET (F.), « Salon de 1848 », *Le Moniteur Universel*, n°77, 17 mars - n°129, 8 mai (17, 20, 26 mars, 3, 11, 17 avril, 8 mai 1848).

SAINT-VICTOR (P. de), « Exposition de 1848 », *La Semaine*, n°21, 26 mars - n°30, 28 mai (p.665-667 ; p.697-698 ; p.793-795 ; 856-858 ; p.953-954).

THORE (T.), « Salon de 1848 », *Salons. 1844-1848*, Préface de W. Bürger, Paris, Librairie internationale, 1868.

- **Salon de 1849 :**

ANONYME, « Récompenses nationales aux artistes après le Salon de 1849 », *L'Artiste*, 5^e série, t.3, n°12, p.190-191.

ANONYME, « Salon de 1849. Critique de la critique », *L'Artiste*, 5^e série, t.3, 15 septembre, p.177-180.

ANONYME, « Exposition de 1849 aux Tuileries », *Le Charivari*, n°182, 1 juil - n°243, 31 août (1, 3, 10, 13, 15, 16, 17, 26, 29 juillet; 1, 5, 7, 9, 10, 20, 21, 23, 30, 31 août 1849).

- ANONYME**, « Salon de 1849 », *L'Illustration*, vol. 14, n°343, 22 sept, p.64.
- CALONNE (A. de)**, « Salon de 1849 », *L'Opinion Publique*, n°409, 17 juin - n°491, 19 septembre (17 juin, 19 juillet, 26 août, 2, 12, 19 septembre 1849).
- DELÉCLUZE (E.)**, « Exposition des ouvrages d'art aux Tuileries en 1849 », *Le Journal des Débats*, 25 juin - 22 août 1849.
- DESNOYERS (L.)**, « Salon de 1849 », *Le Siècle*, n°177, 7 juillet - n°267, 29 septembre: 7, 27, 28 juillet (5, 7, 10, 17, 18, 21 août; 12, 15, 25, 26, 29 sept 1849).
- DU PAYS (A.J.)**, « Salon de 1849 », *L'Illustration*, vol. 13, n°330, 23 juin - n°339, 25 août 1849.
- FEU DIDEROT**, « Salon de 1849 », *L'Artiste*, 5^e s, t.3, n°6, 15 juin, p.81-85 - n°11, 1 septembre, p.161-163.
- GALIMARD (A.)**, *Examen du Salon de 1849*, Paris, Gide et J. Baudry éd., 1849.
- GAUTIER (T.)**, « Salon de 1849 », *La Presse*, 26 juillet –11 août 1849.
- HAUSSARD (P.)**, « Salon de 1849 », *Le National*, 26 juin, 10 juillet, 7, 28 août; 4, 18 sept 1849.
- LAGENEVAIS (F. de) [BOURGEOIS DE MERCEY, F. de]**, « Le Salon de 1849 », *La Revue des Deux-Mondes*, ns, t.3, 15 août 1849, p.559-593.
- LANCE (A.)**, « Salon de 1849 », *Le Siècle*, n°243, 4 sept, p.1-3.
- MEILHEURAT (A.)**, « Salon de 1849 », *La Sylphide*, 2^e s, t.8, n°18,30 juin (p.298-99) ; t.9, n°2,20 juillet -n°5, 20 août (p.23-25 ; 72-73).
- PEISSE (L.)**, « Salon de 1849 », *Le Constitutionnel*, n°168, 17 juin n°245 – 2 sept 1849 (17, 24 juin, 1, 8, 15, 22, 31 juillet, 5, 26 août, 2 sept 1849).
- PILLET (F.)**, « Exposition des Beaux-arts aux Tuileries / Exposition publique de 1849 », *Le Moniteur Universel*, n°168, 17 juin - n°224, 12 août (17, 21, 29 juin, 4, 10, 19, 24, 31 juil, 7, 12 août 1849).
- SCHWARTZ-ERDE**, « Exposition de 1849 », *La Semaine*, n°25, 24 juin - n°29, 22 juil (p.794-5 ; 825-6 ; 858-9 ; 890-1; 920-1).
- TRIANON (H.)**, « Salon de 1849 », *Le Correspondant*, tXXIV, n°16, 15 juillet (p.461-471).
- **Salon de 1850-1851 :**
- ANONYME**, « Salon de 1850-1851 », *Le Magasin Pittoresque*, t.19, n°1, janvier - n°5, mai 1851.
- BANVILLE (T. de)**, « Le Salon de 1851 », *Le Pouvoir*, n°10, 10 janvier 1851 (journal suspendu).
- BAR (A.)**, « Salon de 1850-1851 », *Revue des Beaux-arts*, t.2, n°4, 15 février, p.50-54.
- BAZIN (C.)**, « Salon de 1850-1851 », *Revue des Beaux-arts*, t.2 (1851), n°1, 1^{er} janvier - n°2, 15 janvier, (p.1-4 ; p.21-25).
- CALONNE (A. de)**, « Exposition de 1850-1851 », *L'Opinion Publique*, n°1036, 7 janvier - n°1129, 10 avril (7, 15, 22 janvier ; 4, 11, 21, 23 février ; 18, 19, 21, 26 mars ; 10 avril 1851).
- CHAM**, *Revue comique du Salon de 1851*, Paris, sd.

CLEMENT DE RIS (L.), « Salon de 1850-1851 », *L'Artiste*, 5^e s, t.5, n°15, 1^{er} janvier - n°6, 16 avril 1851.

DELÉCLUZE (E.), *Exposition des artistes vivants, 1850*, Paris, Au comptoir des imprimeurs, 1851.

DESNOYERS (L.), « Le Salon / Avant-propos / Revue du Salon », *Le Siècle*, n°5551, 9 fév – n°5582, 13 mars 1851.

DU PAYS (A.J.), « Salon de 1850 », *L'illustration*, t.17, n°410, 4 janv - n°426, 26 avril 1851.

GALIMARD (A.), « Salon de 1850-1851 », *Revue des Beaux-arts*, t.2, n°3, 1 fév - n°11, 1^{er} juin (p.36-39 ; p.72-76 ; p.167-169).

GAUTIER (T.), « Salon de 1850-51 », *La Presse*, 5 fév – 7 mai 1851.

GEOFROY (L. de), « Le Salon de 1850 », *La Revue des Deux-Mondes*, np, t.9, 1 mars, p.926-965.

HAUSSARD (P.), « Salon de 1850-1851 », *Le National*, 7, 22 janv; 7, 20 fév; 19 mars; 1^{er}, 11, 22 avril 1851.

LA FIZELIERE (A. de), *Le Salon de 1850-1851*, Paris, 1851.

LEONOEL (A.), « Salon de 1850 », *La Semaine*, 17 janv (p.43-4) ; 31 janv (p.75-6) ; 7 fév (p.94-5) ; 14 fév (p.110-11) ; 14 mars (p.169-70) ; 28 mars (p.201-2) ; 11 avril (p.234-35) ; 2 mai (p.280-1) ; 9 mai (p.298) ; 31 mai (p. 346-7).

MANTZ (P.), « Le Salon », *L'Evènement*, 31 décembre 1850 –13 avril 1851 (31 déc; 30 janv; 5, 15, 20, 23 fév; 5, 6, 13, 26 mars; 2, 3, 10, 12, 13 avril 1851).

PEISSE (L.), « Salon de 1850 », *Le Constitutionnel*, n°365, 31 déc - n°119, 29 avril 1851 (31 déc, 8,15, 21, 29 janv, 5 fév, 2 mars, 1^{er}, 13, 20, 29 avril 1851).

PILLET (F.), « Le Salon de 1851 », *Le Moniteur Universel*, 31 décembre 1850 – 27 mars 1851.

ROUX-LAVERGNE, « Salon de 1851 », *L'Univers*, n°26, 27 janv - n°96, 7 avril (27 janv ; 1^{er}, 8 fév ; 7 avril 1851).

SABATIER (F.), *Salon de 1851*, Paris, Librairie Phalanstérienne, 1851.

TILLOT (C.), « Revue du Salon / Salon de 1851 », *Le Siècle*, n°5626, 26 avril; n°5638, 10 mai 1851.

VIGNON (C.), *Salon de 1850-1851*, Paris, Dentu, 1851.

ZUCCATO (A.), « Lettres sur le Salon », *Revue des Beaux-arts*, t.2, n°2, 15 janv - n°5, 1^{er} mars (p.26-27 ; p.40-42 ; p.77-78).

- **Salon de 1852 :**

ANONYME, « Salon de 1852 », *Le Magasin Pittoresque*, t.20, n°4 (avril) – n°9 (septembre).

AUBINEAU (L.), « Salon de 1852 », *L'Univers*, n°137, 19 mai ; n°155, 8 juin, n°205, 28 juillet 1852.

BAR (A.), « Salon de 1852 », *Revue des Beaux-arts*, t. 3, 1852, n°8-9.

BERTALL [ARNOUX, C.-A. de], « Revue du Salon de 1852 », *Le Journal pour rire*, n.s., n°29, 16

avril – n°39, 26 juin.

BREULIER (A.), *L'art et l'archéologie. Salon de 1852*, Paris, A. Leleux, 1852.

CALONNE (A. de), « Salon de 1852 », *Revue contemporaine*, t1, avril – mai, p.134-44 ; 287-303 ; 439-61.

CHAM, « Le Salon de 1852 », *Le Charivari*, n°109, 18 avril; n°123, 2 mai 1852.

CLEMENT DE RIS (L.), « Salon de 1852 », *L'Artiste*, 5^e s., t.8, n°5, 1^{er} avril, p.65-66 – n°10, 15 juin, p.146-149.

DELÉCLUZE (E.), « Exposition de 1852 », *Le Journal des débats*, 7, 14, 24 avril, 6, 20 mai, 5, 24 juin, 8 juillet 1852.

DELORD (T.), « Le Salon de 1852 », *Le Charivari*, n°95, 4 avril; n°102, 11 avril 1852.

DU CAMP (M.), « Salon de 1852 », *Revue de Paris*, mai 1852, p.53-84 ; juin 1852, p.125-149 ; juillet 1852, p.18-46.

DU PAYS (A.J.), « Beaux-arts. Salon de 1852 », *L'illustration*, t. 19, 1852, n°474 à 488: 27 mars (199-202), 24 avril (259-262), 22 mai (344-347), 19 juin (410-11), 26 juin (427-28), t.20, 3 juil (10-14).

ENAUT (L.), *Le Salon de 1852*, Paris, D. Giraud et J. Dagneau, 1852.

GAUTIER (T.), « Le Salon de 1852 », *La Presse*, 4 mai –10 juin 1852.

GONCOURT (J. et E. de), *Etudes d'art. Le Salon de 1852*, Paris, Michel-Lévy frères, 1852.

GRÜN (A.), *Salon de 1852*, Paris, Typ. Panckoucke, 1852.

HOUSSAYE (A.), « Autre point de vue », *L'Artiste*, 5^e s., t.8, 1852, n°7, 1 mai 1852.

LA BEAUME (J.), « Exposition de 1852 », *La Sylphide*, 20 avril (p.169-70) ; 30 avril (p.185-6) ; 20 mai (p.221-3) ; 30 mai (p.234-6) ; 20 juin (p.266-7) ; 30 juin (p.279-81).

LAHURE (A.), « Salon de 1852 », *Revue des Beaux-arts*, t.3, n°13, p.209-212.

LOUDUN (E.) [BALLEYGUIER, E.], *Salon de 1852*, Paris, L. Hervé, 1852.

MERCEY (F.), « Les arts depuis le dernier salon », *La Revue des Deux-Mondes*, t.13, janvier-mars 1852, p.125-147.

MONTAIGLON (A. de), « Salon de 1852 », *Revue des Beaux-arts*, t.3, n°12, p. 185-190.

PEISSE (L.), « Salon », *Le Constitutionnel*, n°98 – n°161 (7, 14, 21, 28 avril, 12, 19, 26 mai, 9 juin 1852).

PLANCHE (G.), « La peinture et la sculpture Salon de 1852 », *Revue des Deux-Mondes*, nouv. pér., t.XIV, 15 mai 1852, p.667-693.

TILLOT (C.), « Revue du Salon », *Le Siècle*, 14, 27 avril; 4, 11, 18, 25 mai; 2, 8, 15, 29 juin 1852.

VIEL-CASTEL (H. de ; Comte), « Salon de 1852 », *L'Athenaeum français*, n°2-3, 10 et 17 juil, p.44-47 ; n°6, 7 août, p.93-95.

VIGNON (C.), *Salon de 1852*, Paris, Dentu, 1852.

- **Salon de 1853 :**

ANONYME, « Salon de 1853 », *Le Magasin Pittoresque*, t. XXI, n°29, juillet – n°50, décembre 1853.

AUBINEAU (L.), « Salon de 1853 », *L'Univers*, n°179, 3 juillet ; n°202, 26 juillet 1853.

BAR (A.), « Salon de 1853 », *Revue des Beaux-arts*, t. IV, n°10, p.161-163 ; 11, p.177-181 ; n°12, p.199-202.

BERTALL [ARNOUX, C.-A. de], « Le Salon dépeint et dessiné par Bertall », *Le Journal pour rire*, vol.1, n°91, 25 juin – n°95, 23 juillet.

BOESSE (P. de), « Revue de l'exposition », *Gazette des Beaux-arts*, t.1, 1853, n°19, 29 mai – n°24, 3 juillet 1853.

CALONNE (A. de), « Salon de 1853 », *Revue contemporaine*, t8, 1 juin (p.131-55) ; 15 juin (p.287-306)

CHAM, « Promenade à l'exposition », *Le Charivari*, n°149, 29 mai; n°156, 5 juin; n°170, 19 juin; n°184, 3 juillet 1853.

CLEMENT DE RIS (L.), « Le Salon de 1853. Lettre à un ami de Bruxelles », *L'Artiste*, 5e s., t. 10, n°9, 1^{er} juin – n°12, 15 juillet ; t. 11, n°1, 1^{er} août, n°2, 15 août 1853.

COURTOIS, « Salon de 1853 », *Revue des Beaux-arts*, t. IV, n°13, p.217-222 ; n°15, p.250-255.

DELABORDE (H.), « Le Salon de 1853 », *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1853, p.1134-1158 (puis publié en volume : *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris, Vve J. Renouard, 1856).

DELÉCLUZE (E.), « Exposition de 1853 », *Le Journal des débats*, 18 mai –16 juillet 1853.

DELORD (T.), « Le Salon de 1853 », *Le Charivari*, n°136-137, 16-17 mai – n°179, 28 juin 1853.

DESPRATS, « Revue de l'exposition », *Gazette des Beaux-arts*, vol. 1, n°24, 3 juillet – n°29, 7 août 1853.

DU CHALARD, « Revue de l'exposition », *Gazette des Beaux-arts*, vol. 1, n°31, 21 août 1853.

DU PAYS (A.J.), Salon de 1853 », *L'illustration*, t.XXI-XXII, n°535, 28 mai – n°544, 30 juillet 1853 (t.XXI, 28 mai, p.343-46 ; 4 juin, p.359-62 ; 11 juin, p.379-82 ; 18 juin, p.391-94 ; t.XXII, 2 juil, p.3-6 ; 9 juil, p.19-22 ; 16 juil, p.44-46 ; 23 juil, p.51-54 ; 30 juil, p.71-74.)

GAUTIER (T.), « Le Salon de 1853 », *La Presse*, 24 juin – 25 juillet 1853.

GELEE, « Salon de 1853 », *Revue des Beaux-arts*, t.IV, n°17, p.286-290.

GREGOIRE (E.), « Exposition de 1853 », *Gazette des Beaux-arts*, vol. 1, n°30, 14 août, p.198-199.

HENRIET (F.), *Coup d'œil sur le Salon de 1853*, Paris, impr. de N. Chaix, 1853 [Extrait du *Nouveau Journal des Théâtres*, 19 mai – 4 août 1853].

LA BEAUME (J.), « Exposition de 1853 », *La Sylphide*, 10 juin (p.245-7) ; 20 juin (p.260-2) ; 10 juillet (p.9-11) , 20 juillet (p.28-30) ; 10 août (p.54-55).

LAHURE (A.), « Salon de 1853 », *Revue des Beaux-arts*, t.IV, n°16, p.268-270.

- LENORMANT (C.),** « Souvenirs du Salon », *Le Correspondant*, t.XXXII, n°5, 25 août, p.712-742.
- MANTZ (P.),** « Salon de 1853 », *Revue de Paris*, 1^{er} juin, p.442-453 ; 1^{er} juillet, 69-103.
- MERIMEE (P.),** « Salon de 1853 », *Le Moniteur Universel*, n°136, 137, 156, 189 (16&17 mai, 5 juin, 8 juillet 1853).
- MOUSSY (P. de),** « Salon de 1853 », *Revue des Beaux-arts*, t.IV, n°14, p.235-238.
- NADAR [TOURNACHON, G.-F.],** *Nadar jury au Salon de 1853*, Paris, J. Bry aîné, 1853.
- PEISSE (L.),** « Salon », *Le Constitutionnel*, n°140, 20 mai – n°226, 14 août (20, 25, 31 mai, 8, 18 juin, 1, 22, 26 juillet, 14 août 1853)
- TILLOT (C.),** « Exposition de 1853. Revue du Salon », *Le Siècle*, n°6361 à 6423 (25 mai; 4, 11, 18, 25 juin; 2, 9, 23, 26 juillet 1853).
- VIEL-CASTEL (H. de ; Comte),** « Salon de 1853 », *L'Athenaeum français*, n°22, 28 mai, (p.515-516) – n°31, 30 juillet (p.726-729).
- VIGNON (C.),** *Salon de 1853*, Paris, Dentu, 1853 [Extraits de la *Revue progressive*, n°1, 15 juin ; n°2, 1^{er} juillet 1853].

- **Exposition universelle de 1855 :**

- ABOUT (E.),** *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-arts (peinture et sculpture)*, Paris, L. Hachette, 1855.
- ANONYME,** « Exposition universelle de 1855 », *Le Magasin Pittoresque*, t.XXIII, n°43, oct – t.XXIV, n°6, fév.
- BELLOY (A. de),** « Beaux-arts. Exposition Universelle », *L'Assemblée Nationale*, 1855, n°151, 31 mai – n°331, 27 novembre.
- BERTALL [ARNOUX, C.-A. de],** « Le Salon dépeint et dessiné par Bertall », *Le Journal pour rire*, n.s. (1855), n°203, 18 août ; n°214, 3 novembre ; n°218, 1^{er} décembre 1855.
- BOURGEOIS DE MERCEY (F.),** « Exposition universelle des Beaux-arts », *Etudes sur les Beaux-arts*, Paris, Arthus Bertrand, 1855, t.III.
- CALONNE (A. de),** « Exposition Universelle des Beaux-arts », *Revue contemporaine*, 1855, t.21, 1^{er} août, p.107-137 ; 15 sept, p.660-700.
- CHAM,** « Promenade à l'exposition, par Cham », *Le Charivari*, 7 juin, 14 juin, 19 juin, 23 juin, 3 juillet, 15 juillet 1855.
- DELECLUZE (M. J.),** *Les Beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856.
- DELORD (T.),** « Exposition des Beaux-arts », *Le Charivari*, 2, 4, 13, 15, 24 juillet 1855.
- DESNOYERS (L.),** « Exposition Universelle. Beaux-arts », *Le Siècle*, n°7420, 1^{er} juillet ; n°7567, 28 novembre ; n°7569, 30 novembre 1855.
- DU CAMP (M.),** *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855.
- DU PAYS (A.J.),** « Exposition Universelle des Beaux-arts », *L'illustration*, t.XXV, n°640, 2 juin –

n°644, 30 juin ; t.XXVI, n°645, 7 juillet – n°661, 27 octobre 1855.

ENAUULT (L.), « Exposition universelle. Beaux-arts », *Le Figaro*, n°61, 27 mai – n°66, 1^{er} juillet.

GAUTIER (T.), *Les Beaux-Arts en Europe 1855*, Paris, 1856, 2 tomes [Extrait du *Moniteur Universel*].

GEBÄUER (E.), *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie napoléonienne, 1855.

LA ROCHENOIRE (J. de), *Exposition universelle de 1855. Salon de 1855*, Paris, Martinon, 1855.

LASTEYRIE (F.de), *La Peinture à l'Exposition Universelle. Etude sur l'art contemporain*, Paris, Castel, 1863

LAVERGNE (C.), *Exposition universelle de 1855 : Beaux-arts*, Paris, Bailly, 1855 [Extrait de *L'Univers*]

LOUDUN (E.), *Exposition universelle des Beaux-arts. Salon de 1855*, Paris, Ledoyen, 1855.

MANTZ (P.), « Salon de 1855 », *Revue française*, t.II (1855), p.165-177 ; p.219-229 ; p.257-268 ; p.358-371 ; p.457-466 ; p.510-521 ; p.598-608.

MARCELIN [PLANAT, Emile], « Le Public à l'exposition (beaux-arts) », *Le Journal pour rire*, n.s. (1855), n°216, 17 novembre 1855.

NADAR, « Salon de 1855 », *Le Figaro*, n°73, 19 août – n°81, 14 octobre 1855 (19 août, 16, 23 septembre, 14 octobre)

NADAR, « Nadar-Jury au Salon de 1855 », *Le Tintamarre*, 16 et 23 septembre 1855.

PERRIER (C.), « Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle », *L'Artiste*, 5^e série, t.15, n°2, 13 mai – n°12, 22 juillet 1855 ; t.16, n°8, 21 octobre – n°10, 4 novembre 1855.

PETROZ (P.), « Exposition Universelle des Beaux-arts », *La Presse*, 2 mai - 17 septembre 1855 (2, 30 mai ; 5, 11, 19, 26 juin ; 16, 23, 31 juillet ; 27 août ; 3, 10, 17 septembre).

PLANCHE (G.), « Exposition des Beaux-arts. L'Ecole française », *Revue des Deux-Mondes*, 2^e s., t.11, 15 août 1855, p.1137-1165 ; t.12, 15 octobre 1855, p.400-424.

THIERRY (E.), « Expositions universelle de 1855 », *Revue des Beaux-arts*, t.VI (1855), n°11 – n°22.

VAN CAMP (M.), *Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle de 1855 ; peintures, sculptures*, Paris, 1855.

VIEL-CASTEL (H. de ; Comte), « Exposition universelle. Beaux-arts », *L'Athenaeum français*, t.IV, n°20, 19 mai 1855, p.418-420; n°22, 2 juin 1855, p.463-465; n°40, 6 octobre 1855, p.860-862

VIGNON (C.), *Exposition universelle de 1855. Beaux-arts*, Paris, Librairie Auguste Fontaine, 1855.

- **Salon de 1857 :**

ABOUT (E.), *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858 [Extrait du *Moniteur Universel*].

ANONYME, « Le Public et les oeuvres d'art », *Le Magasin Pittoresque*, t.XXV, n°44, octobre – n°50, décembre ; t.XXVI (1858), n°3, janvier – n°12, mars 1858.

AUVRAY (L.), *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1857*, Paris, Au bureau de L'Europe artiste, 1857 [Extrait de *L'Europe artiste*].

BERTALL [ARNOUX, C.-A. d'], « Le Salon de 1857 dépeint et dessiné par Bertall », *Le Journal amusant*, n°81, 18 juillet, n°83, 1^{er} août, n°88, 15 août, n°90, 15 septembre, n°90, 19 septembre 1857.

BRASSEUR-WIRTGEN, « Beaux-arts. Exposition de 1857 », *Le Siècle*, n°8192, 27 août ; n°8209, 13 septembre ; n°8223, 27 septembre 1857.

CALONNE (A. de), « Exposition des Beaux-arts de 1857 », *Revue contemporaine*, t.32, 1 juillet 1857, p.592-629.

CASTAGNARY (J.), « Salon de 1857 », *Salons (1857-1879)*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, vol.1, p.2-65.

CHAM, « Promenades à l'exposition, par Cham », *Le Charivari*, 8 juillet, 10 juillet, 15 juillet, 29 juillet, 4 août, 6 août, 8 août 1857.

DELÉCLUZE, (E.), « Exposition de 1857 », *Le Journal des Débats*, 20 juin, 2, 10, 16, 26 juillet, 11, 20, 29 août, 15 septembre 1857.

DOUCET (J.), « Promenades au Salon de 1857 », *Le Monde illustré*, t.1, 20 juin - 22 août 1857 (20, 27 juin, 4, 11, 18, 25 juillet, 1, 22 août 1857).

DU CAMP (M.), *Les Beaux-arts au Salon de 1857*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857 [Extrait de la *Revue de Paris*].

DU PAYS (A.J.), « Salon de 1857 », *L'illustration*, t.29, n°747, 20, n°748, 27 juin ; t.30, n°749, 4 juillet – n°763, 10 octobre 1857.

FLANER (W.), *Beaux-arts. Le Salon de 1857*, Paris, H. Lefèvre, 1857 [Extrait de la *Presse théâtrale*].

FOURNEL (V.), « Le Salon de 1857 », *Le Correspondant*, n.s., t.V, juillet (p.532-541) ; août (p.735-752).

FREMY (A.), « Le Salon », *Le Charivari*, 28 juin – 18 juillet ; 19 septembre 1857.

GAGNEUX (E.), « Salon de 1857 », *Revue des Beaux-arts*, t.VIII (1857), n°23, p.437-440.

GAUTIER (T.), « Salon de 1857 », *L'Artiste*, 1857, t.1, n°11, 14 juin – n°22, 30 août ; t.2, n°1, 6 sept – n°12, 22 novembre 1857.

LA BEDOLLIÈRE (E. de), « Exposition de 1857 », *Le Siècle*, n°8133, 26 juin – n°8219, 23 septembre 1857 (26 juin ; 4, 17, 29 juillet ; 12, 23 août ; 3, 11, 23 septembre).

LOUDUN (E.), *Le Salon de 1857*, Paris, Tardieu, 1857 [Extrait du *Journal général de l'Instruction publique*].

MANTZ (P.), « Salon de 1857 », *Revue française*, t.9 (1857), p.422-431, 491-501, 558-569 ; t.10 (1857), p.43-55, 118-128, 178-189.

NADAR, *Nadar jury au Salon de 1857*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857 [Extrait du *Rabelais*].

PERRIER (C.), *L'art français au Salon de 1857*, Paris, Lévy Frères, 1857.

PERSONNE, « Revue du Salon. Le Palais de l'Exposition à vol d'oiseau », *Le Journal amusant*, n°80, 11 juillet 1857.

PLANCHE (G.), « Salon de 1857 », *La Revue des Deux-Mondes*, 2^e per. ; t.10 (1857), 15 juillet, p.377-403 ; 15 août, p.796-821.

ROUSSEAU (J.), « Salon de 1857 », *Le Figaro*, n°246, 25 juin – n°270, 17 septembre (25, 28 juin, 9, 16, 23, 30 juil, 2, 6, 9, 13, 16, 27 août, 6, 13, 17 septembre 1857).

SAINT-VICTOR (P.de), « Salon de 1857 », *La Presse*, 26 juin – 27 septembre 1857 (26 juin, 10, 11, 18, 26 juillet, 4, 11, 16, 29, 30 août, 27 septembre).

SANTEUIL (A. de), « Exposition des Beaux-arts », *La Sylphide*, 30 juin (p.276-8), 10 juillet (p.8-10), 20 juillet (p.22-24), 10 août (p.57-58), 20 août (p.71-74) ; 20 septembre 1857 (p.119-121).

TARDIEU (A.), « Exposition de 1857. Salon de 1857 aux Champs-Élysées », *Le Constitutionnel*, n°165, 15 juin – n°233, 21 août 1857 (15, 16, 27, 30 juin, 6, 16, 26 juillet, 3, 13, 21 août).

- **Salon de 1859 :**

ANONYME, « Salon de 1859 », *Le Magasin Pittoresque*, t.XXVII (1859), n°19 (mai) – n°52 (décembre) / t.XXVII (1860), n°2 (janvier) – n°42 (octobre).

ASTRUC (Z.), *Les quatorze stations du Salon de 1859*, Paris, Poulet-Malassis et De Brosse, 1859 [Extrait du *Quart d'heure*, n°6 – n°11].

AUBERT (M.), *Souvenirs du Salon de 1859*, Paris, J. Tardieu, 1859.

AUVRAY (L.), *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1859*, Paris, Au bureau de L'Europe artiste, 1859.

BAUDELAIRE (C.), « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1976, t.II, p.608-682.

BELLOY (A de), « Salon de 1859 », *L'Artiste*, t.VI (1859), n°16-17 (avril) / t.VII, n°1-2 (mai).

BRASSEUR-WIRTGEN, « Exposition de 1859 », *Le Siècle*, n°8848 (3 juillet) - n°8853 (8 juillet) (3, 5, 7, 8 juillet).

BUCHÈRE DE LÉPINOIS (E.L.E. de), *L'art dans la rue et l'art au Salon de 1859*, Paris, Dentu, 1859.

CADOL (E.), « Revue du Salon », *L'Univers*, 23, 30 avril ; 7, 14, 21, 28 mai ; 4, 11, 18, 25 juin ; 2, 9 juillet 1859.

- CANTREL (E.),** « Salon de 1859. Les Paysagistes / Voyage en zigzag à travers l'exposition », *L'Artiste*, t.VII, n°3 (mai) – n°13 (août).
- CASTAGNARY (J.),** « Salon de 1859 », *Salons (1857-1879)*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, vol.1, p.66-99.
- CHAM,** « Promenade à l'exposition », *Le Charivari*, 1859, 1er mai ; 15 mai 1859.
- CHESNEAU (E.),** *Salon de 1859. Libre étude sur l'art contemporain*, Paris, N. Chaix, 1859.
- DELABORDE (H.),** « L'art français au Salon de 1859 », *La Revue des Deux-Mondes*, 2e pér, t.XXI (1859), 1er juin, p. 497-532.
- DELECLUZE (E.),** « Exposition de 1859 », *Le Journal des Débats*, 15, 27 avril, 5, 13, 18, 26 mai ; 3, 16, 30 juin 1859.
- DU CAMP (M.),** *Les Beaux-arts au Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859.
- DUMAS (A.),** *L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859.
- DUMESNIL (H.),** *Le Salon de 1859*, Paris, 1859.
- DU PAYS (A.-J.),** « Salon de 1859 », *L'Illustration*, t.XXXIII, n°842 (avril) – n°851 (juin) / t.XXXIV, n°853 (juillet) – n°859 (août).
- FOURNEL (V.),** « Salon de 1859 », *Le Correspondant*, ns, t.XI, mai (145-166) ; juin (266-282).
- GAUTIER (T.),** *Exposition de 1859*, texte établi d'après les feuillets du *Moniteur Universel* et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Hennings, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992.
- HOUSSAYE (A.),** « Salon de 1859 », *Le Monde illustré*, t.IV, n°105 (16 avril) - n°115 (25 juin) (16, 23, 30 avril, 7, 14, 21, 28 mai, 4, 11, 18, 25 juin 1859).
- JOURDAN (L.),** *Les peintres français au Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859 [Extrait du *Siècle*].
- LAVERGNE (C.),** « Exposition de 1859 », *L'Univers*, 8, 20 mai ; 9, 19 juin ; 16 juillet ; 11, 15 août 1859.
- LEROY (L.),** « Le Charivari au Salon de 1859 », *Le Charivari*, 18 avril - 7 juin 1859.
- MANTZ (P.),** *Salon de 1859*, Paris, F. Sartorius, 1859 [Extrait de la *GBA*, t.2, 4^e livraison, mai 1859, p.196-208].
- NADAR,** « Nadar-jury au Salon de 1859 », *Le Journal amusant*, n°179, 4 juin et n°185, 16 juillet 1859.
- NETTEMENT (A.),** *Poètes et artistes contemporains (S. 1859 et 1861)*, Paris, J. Lecoffre, 1862 [Extrait de *La Semaine des familles*].
- PERRIER (C.),** « Le Salon de 1859 », *Revue contemporaine*, 2^e s., t9, p.287-324.
- ROUSSEAU (J.),** « Salon de 1859 », *Le Figaro*, n°439, 30 avril - n°462, 19 juillet (30 avril, 7, 10, 17, 31 mai, 4, 11, 18, 28 juin, 2, 5, 12, 19 juillet 1859).

SAINT-VICTOR (P.de), « Salon de 1859 », *La Presse*, 23 avril - 30 juillet (23, 30 avril; 7, 14, 28 mai; 5, 11, 18, 25 juin; 2, 9, 16, 17, 23, 30 juillet 1859).

STEVENS (M.), *Impressions d'une femme au Salon de 1859*, Paris, A. Bourdilliat, 1859 [Extrait du Monte-Cristo, n°2, avril – n°13, juillet 1859].

TANOUIARN (A. de), « Les néo-grecs. Hamon », *L'Artiste*, t. XI, 1860, p. 7-11.

TARDIEU (A.), « Salon », *Le Constitutionnel*, n°109 – n°156 (19, 22, 29 avril, 5, 14 mai, 5 juin 1859).

THIERRY (J.), « Salon de 1859 », *La Sylphide*, 10 mai (p.197-199), 20 mai (p.213-216), 10 juin (p.244-246), 20 juin (p.260-263), 10 juillet 1859 (p.5-7).

VIGNON (C.), « Salon de 1859 », *Journal des demoiselles*, n°6, juin - n°7, juillet 1859 (p.161-163 et p.193-198).

- **Salon de 1861 :**

ABOUT (E.), « Salon de 1861 », *L'Opinion nationale*, n°134, 17 mai - n°178, 1 juillet (17, 22, 30 mai, 23, 25 juin, 1 juillet 1861).

ANONYME, « Salon de 1861 », *Le Magasin Pittoresque*, t.XXIX, n°2, mai - n°50, déc / t.XXX (1862), n°3, janv - n°14, avril 1862.

AUVRAY (L.), *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1861*, Paris, Au bureau de L'Europe artiste, 1861.

BANVILLE (T. de), *Salon de 1861*, Lyon, 1861.

BRASSEUR-WIRTGEN, « Beaux-arts. Exposition du palais de l'Industrie », *Le Siècle*, n°9548, 6 juin - n°9585, 13 juillet (6, 9, 27, 30 juin; 2, 9, 13 juillet 1861).

BUCHERE (P.), « Salon de 1861. Le Genre », *Les Beaux-arts*, t.II, n°29, 15 juin - n°31, 15 juillet 1861.

CALLIAS (H. de), « Salon de 1861 », *L'Artiste*, ns, t.IX, n°10, 15 mai - n°12, 15 juin / tXII, n°1, 1 juillet, n°2, 15 juillet 1861.

CALONNE (A.de), « La peinture contemporaine à l'exposition », *La Revue contemporaine*, 2^e s., t.XXI, 31 mai, p.329-357 ; 30 juin, p.699-712.

CHAM, *Cham au Salon de 1861*, Paris, 1861 [Extrait du *Charivari*]. (16 mai et 19 mai 1861)

DELABORDE (H.), « Le Salon de 1861 », *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1861, p.868-902 [repris dans *Mélange sur l'art contemporain*, Paris, 1866].

DELÉCLUZE (E.), « Exposition de 1861 », *Le Journal des Débats*, 1, 8, 15, 22 mai ; 1, 22 juin ; 4 juillet 1861.

DU CAMP (M.), *Les Beaux-arts au Salon de 1861*, Paris, Librairie Nouvelle, 1861.

DU PAYS (A.-J.), « Salon de 1861 », *L'illustration*, t.XXXVII, n°950, 11 mai - n°954, 8 juin / t.XXXVIII, n°959, 13 juillet et n°972, 12 octobre 1861.

- GALETTI**, *Salon de 1861. Album caricatural*, Paris, Bourdillat, 1861.
- GAUTIER (T.)**, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Dentu, 1861 [Extrait du *Moniteur Universel*, n°121, mai – n°195, juillet 1861].
- HOUSSAYE (A.)**, « Introduction », *L'Artiste*, ns, t.XI, n°9, 1 mai 1861.
- JACQUES [BAZIRE, E. ?]**, « Salon de 1861 », *L'Univers illustré*, 9, 16, 23 mai ; 6, 13, 20, 27 juin ; 4, 11, 18 juillet 1861.
- LA FIZELIERE (A. de)**, *A-Z ou le Salon en miniature*, Paris, Poulet-Malassis et de Brois, 1861.
- LA FORGE (A. de)**, « L'art contemporain. Salon de 1861 », *Le Siècle*, n°9513, 1 mai - n°9605, 2 août (1, 2, 10, 17, 24, 31 mai; 1, 7, 8, 14, 15, 21, 22, 28, 29 juin; 5, 6, 12, 14, 17, 19 juillet ; 2 août 1861).
- LAGRANGE (L.)**, *La peinture et la sculpture au Salon de 1861*, Paris, Aux bureaux de la "Gazette des beaux-arts", 1861 [Extrait de *GBA*, t.X, n°4, mai – t.XI, n°2, août 1861].
- LAVERGNE (C.)**, « Beaux-arts. Exposition de 1861 », *Le Monde*, n°129, 13 mai - n°193, 16 juillet (13, 23 mai, 2, 7, 14, 20, 26 juin, 2, 5, 14, 16 juillet let 1861).
- LEROY (L.)**, « Salon de 1861 », *Le Charivari*, 6 mai - 26 juin 1861.
- LEGUILLOIS**, *Diogène au Salon de 1861*, Paris, Desloges, 1861.
- MERSON (O.)**, *La peinture en France. Exposition de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861.
- NADAR**, « Nadar. Jury au Salon de 1861 », *L'Art pour rire*, n°3, 5 juillet 1861.
- NADAR**, « Nadar-jury au Salon de 1861 », *Le Journal amusant*, n° 286, 22 juin ; n°288, 6 juillet ; n°289, 13 juillet, n°290, 20 juillet 1861.
- NETTEMENT (A.)**, *Poètes et artistes contemporains (S. 1859 et 1861)*, Paris, J. Lecoffre, 1862 [Extrait de *La Semaine des familles*].
- PEISSE (L.)**, « Salon de 1861 », *Le Constitutionnel*, n°129 – n°190 (9, 16, 23 mai, 1, 8, 22 juin, 9 juillet 1861).
- PELLOQUET (T.)**, « Salon de 1861 », *Le Monde illustré*, t.VIII, n°219, 22 juin - n°223, 20 juillet (22, 29 juin, 6, 13, 20 juillet 1861).
- ROUSSEAU (J.)**, « Salon de 1861 », *Le Figaro*, n°650, 9 mai - n°668, 11 juillet (9, 23, 30 mai, 6, 13, 20, 27 juin, 4, 11 juillet 1861).
- SAINT-VICTOR (P. de)**, « Salon de 1861 », *La Presse*, 12 mai - 1 septembre (12, 19, 26 mai; 2, 11, 16, 25, 30 juin; 9, 14, 19, 23, 28 juillet; 2, 9, 11, 16&17, 19, 23 août, 1^{er} septembre 1861).
- TANOUARN (A. de)**, « Salon de 1861 », *Les Beaux-arts*, t.II, n°28, 1 juin - n°31, 15 juillet 1861.
- THIERRY (J.)**, « Salon de 1861 », *La Sylphide*, 20 mai (p.215-6), 10 juin (p.247-9), 10 juillet (p.5-9), 10 août (p.53-55), 20 août 1861 (p.71-72).
- THORE-BÜRGER (T.)**, « Salon de 1861 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol.1, p.1-182.
- VIGNON (C.)**, *Une visite au Salon de 1861*, sl, sd [Extrait du *Correspondant*, ns, t.XVII, 25 mai,

p.137-160].

- **Salon de 1863 :**

ANONYME, « Salon de 1863 », *Le Magasin Pittoresque*, t.XXXI, n°26, juin – n°49, décembre 1863 / t.XXXII, n°14 et n°18, avril 1864.

ARPENTIGNY (d'), « Exposition des Beaux-arts », *Le Monde artiste*, 9 mai - 25 juillet (9, 16, 23, 30 mai, 6, 13, 20, 27 juin, 4, 11, 18, 25 juillet 1863).

AUVRAY (L.), *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1863*, Paris, Au bureau de L'Europe artiste, 1863.

CANTREL (E.), « Salon de 1863. L'Art », *L'Artiste*, t.1, 1 mai, p. 187-204

CHAM, *Cham au Salon de 1863*, Paris, 1863 [Extrait du *Charivari*, 5 mai - 17 juin]

CHESNEAU (E.), *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864 [Extrait du *Constitutionnel*, n°118, avril – n°195, juillet 1863].

DAUBAN, *Le Salon de 1863*, Paris, Librairie Renouard, 1863 [Extrait du *Journal général de l'instruction publique*, t.XXXII, n°41, mai – n°49, juin 1863].

DELECLUZE (E.), « Exposition des ouvrages des artistes vivans en 1863 », *Le Journal des Débats*, 30 avril – 12 mai 1863.

DERIEGE (F.), « Beaux-arts. Salon de 1863 », *Le Siècle*, n°10270, 11 juin - n°10319, 29 juillet (11, 23 juin ; 7, 16, 29 juillet 1863).

DU CAMP (M.), *Salon de 1863*, Paris, impr. J. Claye, 1863 [Extrait de *La Revue des Deux-Mondes*, 2^e pér., t.XLV, 15 juin, p.886-918].

DU PAYS (A.-J.), « Salon de 1863 », *L'illustration*, t.XLI, n°1055, 16 mai - n°1075, 3 octobre 1863.

GAUTIER (T.), « Salon de 1863 », *Le Moniteur Universel*, n°143, 23 mai - n°244, 1 septembre (23 mai, 13, 18, 20, 26 juin, 3, 8, 11, 17, 31 juillet, 7, 22 août, 1^{er} septembre 1863).

GAUTIER (T. fils), « Salon de 1863 », *Le Monde illustré*, t.XII, n°317, 9 mai – n°332, 22 août 1863.

GUEULETTE (C.), *Les peintres de genre au Salon de 1863*, Paris, 1863 [Extrait des *Beaux-arts*, t.VI, p.296-300, p.330-334, p.358-363, 1 juin]

LAFENESTRE (G.), « La peinture au Salon de 1863 », *Revue contemporaine*, 2^e s, t.XXXIII, mai et juin 1863, p.580-612 ; p.812-826.

LAMQUET, « Salon de 1863. La peinture historique. », *Les Beaux-arts. Revue nouvelle*, t.VI, 15 mai, 1 juin, 15 juin, p. 289-296, p.323-329, p.354-358 / t.VII, 1 juillet 1863, p.6-12

LAVERGNE (C.), « Beaux-arts. Exposition de 1863 », *Le Monde*, n°124, 7 mai - n°183, 8 juillet (7, 14, 19 mai, 1, 7, 13, 15, 23, 27 juin, 6, 8 juillet 1863).

LEROY (L.), « Salon de 1863 », *Le Charivari*, 5 mai - 17 juin 1863.

MANTZ (P.), « Salon de 1863 », *GBA*, t.XIV, n°6, 1^{er} juin, p.481-506 ; t.XV, n°1, 1^{er} juillet 1863, p.32-64.

MERSON (O.), « Salon de 1863 », *L'Opinion nationale*, n°120, 2 mai - n°205, 25 juillet (2, 9, 15&16, 31 mai [1^{er} juin], 6, 13, 20, 27 juin, 4, 11, 18, 25 juillet 1863).

PAUL (A.), « Beaux-arts. Salon de 1863 », *Le Siècle*, n°10253, 24 mai - n°10323, 2 août (24 mai ; 3, 7, 14, 21, 28 juin ; 5, 12, 19, 28 juillet ; 2 août 1863).

ROUSSEAU (J.), « Salon de 1863 », *L'Univers illustré*, n°258, 23 avril - n°270, 16 juillet (23 avril ; 7, 14, 21, 28 mai ; 4, 11, 18, 25 juin ; 2, 9, 16 juillet 1863).

SAINT-VICTOR (P. de), « Salon de 1863 », *La Presse*, 10 mai - 19 juillet (10, 17, 24 mai; 4, 14, 21, 28, 29 juin; 5, 12, 19 juillet 1863).

THORE-BÜRGER (T.), « Salon de 1863 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol.1, p.367-444.

STEVENS (A.) [Graham, J], « Un étranger au Salon », *Le Figaro*, 17 mai – 19 juillet 1863.

VIGNON (C.), « Salon de 1863 », *Le Correspondant*, ns, t.XXIII, juin 1863, p. 363-392.

VIGNON (C.), « Salon de 1863 », *Le Journal des demoiselles*, n°7, juillet 1863, p. 193-198.

-Salon de 1864:

ABOUT (E.), *Salon de 1864*, Paris, L. Hachette, 1864.

AUVRAY (L.), *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1864*, Paris, 1864.

CALLIAS (H. de), « Salon de 1864 », *L'Artiste*, 1864, t.1, p.217 ss., t.2, p.1 ss.

CASTAGNARY (J.), « Salon de 1864 », *Salons (1857-1879)*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, vol.1., p.183-220.

CHAM, « Une promenade au Salon. Croquis », *Le Charivari*, 15 mai, 22 mai, 5 juin, 12 juin 1864.

CHESNEAU (E.), « Salon de 1864 », *Le Constitutionnel*, n°124, 3 mai – n°187, 3 juillet 1864.

CLÉMENT (C.), « Salon de 1864 », *Journal des Débats*, 30 avril – 23 juin 1864.

DU CAMP (M.), « Le Salon de 1864 », *Revue des Deux-mondes*, 2^e période, t.LI, 1^{er} juin 1864, p. 678-712 [publié en volume : *Le Salon de 1864*, Paris, impr. de J. Claye, 1864].

GAUTIER (T.), « Salon de 1864 », *Le Moniteur Universel*, n°139, 18 mai - n°227, 14 août 1864.

GAUTIER (T.) fils, « Salon de 1864 », *Le Monde Illustré*, t.XIV, n°370, 14 mai ; n°371, 21 mai, n°373, 4 juin ; t.XV, n°377, 2 juillet 1864.

LAFENESTRE (G.), « La peinture et la sculpture au Salon de 1864 », *Revue contemporaine*, 2^e s., t.XXXIX, mai et juin 1864, p.342-369.

LAGRANGE (L.), « Salon de 1864 », *GBA*, 1864, t.XVI, p.501-536 ; t.XVII, p.5-44.

LEROY (L.), « Salon de 1864 », *Le Charivari*, 5 mai – 19 juin 1864.

ROUSSEAU (J.), « Salon de 1864 », *Le Figaro*, n°650, n°961, 1^{er} mai – n°975, 19 juin 1864.

SAINT-VICTOR (P. de), « Salon de 1864 », *La Presse*, 7 mai - 17 juillet 1864.

THORE-BÜRGER (T.), « Salon de 1864 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol.2, p.7-99.

WALTER (J.), « Le Salon de 1864 », *L'Artiste*, 1864, t. 1, p. 265-267.

-Salon de 1865 :

AUVRAY (L.), *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1865*, Paris, A. Lévy, 1865.

BLANC (C.), « Salon de 1865 », *L'Avenir national*, 21 mai 1865.

BULLEMONT (A.de), « Salon de 1865. La peinture historique. », *Les Beaux-arts. Revue nouvelle*, t.X, 15 mai, 1 juin, 15 juin.

CHESNEAU (E.), « Salon de 1865 », *Le Constitutionnel*, n°122, 2 mai – n°181, 30 juin 1865.

CLEMENT (C.), « Exposition de 1865 », *Etude sur les Beaux-arts en France*, Paris, Michel Lévy frères, 1865 [Extrait *Journal des Débats*, 24 avril – 6 juillet 1865].

DU CAMP (M.), « Salon de 1865 », *Revue des Deux-mondes*, 2^e pér., t.LVII, 1^{er} juin 1865, p. 648-679.

GALLET (L.), *Salon de 1865*, Paris, 1865.

GAUTIER (T.), « Salon de 1865 », *Le Moniteur Universel*, n°126, 6 mai - n°206, 25 juillet 1865.

JAHYER (F.), *Etude sur les Beaux-arts. Salon de 1865*, Paris, E. Dentu, 1865.

LAGRANGE (L.), « Salon de 1865 », *Le Correspondant*, n.s., t.XXIX, mai 1865, p.128-168.

MANTZ (P.), *Salon de 1865*, Paris, F. Sartorius, 1865 [extraits de la *GBA*, t.XVIII, p.489-523 ; t.XIX, p.5-42.]

SAINT-VICTOR (P. de), « Salon de 1865 », *La Presse*, 7 mai - 9 juillet 1865.

THORE-BÜRGER (T.), « Salon de 1864 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol.2, p.100-199.

-Salon de 1866 :

ABOUT (E.), *Salon de 1866*, Paris, L. Hachette, 1867.

ARAGO (E.), « Variétés. Salon de 1866 », *L'Avenir national*, n°487, 11 mai – n°558, 21 juillet 1866.

AUVRAY (L.), *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1866*, Paris, 1866.

BLANC (C.), « Salon de 1866 », *GBA*, 1866, t.XX, p.497-520 ; t.XXI, p.28-71].

CASTAGNARY (J.), « Salon de 1866 », *Salons (1857-1879)*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, vol. 1, p.221-240.

CHESNEAU (E.), « Salon de 1866 », *Le Constitutionnel*, n°122, 2 mai – n°184, 3 juillet 1866.

CLEMENT (C.), « Exposition de 1866 », *Journal des Débats*, 28 avril – 8 juillet 1866.

DU CAMP (M.), « Salon de 1866 », *Revue des Deux-mondes*, 2^e pér., t.LVIII, 1^{er} juin 1866, p. 687-719.

- GAUTIER (T.)**, « Salon de 1866 », *Le Moniteur Universel*, n°135, 15 mai – n°222, 10 août 1866.
- GAUTIER (T. fils)**, « Salon de 1866 », *Le Monde illustré*, t.XVIII, n°474, 12 mai – n°480, 23 juin 1866.
- JAHYER (F.)**, *Deuxième étude sur les Beaux-arts. Salon de 1866*, Paris, Librairie Centrale, 1866.
- LAGRANGE (L.)**, « Salon de 1866 », *Le Correspondant*, n.s., t.XXXII, mai 1866, p.186-221.
- MONTIFAUD (M. de)**, « Le Salon de 1866 », *L'Artiste*, 1866, t.1, p.200.
- SAINT-VICTOR (P. de)**, « Salon de 1866 », *La Presse*, 13 mai - 11 juillet 1866.
- THORE-BÜRGER (T.)**, « Salon de 1866 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol.2, p.200-299.
- VIGNON (C.)**, « Salon de 1866 », *Le Journal des demoiselles*, n°7, 1^{er} juillet 1866, p. 194-198.
- Exposition universelle de 1867 :**
- AUVRAY (L.)**, *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1867*, Paris, 1867.
- BLANC (C.)**, « Exposition Universelle de 1867 », *Les artistes de mon temps*, Paris, F. Didot, 1876.
- CHAM**, *Cham au Salon de 1867*, Paris, Arnaud de Vresse, 1867.
- CHAUMELIN (M.)**, « Exposition Universelle de 1867 », *L'art contemporain*, Paris, Renouard, 1873.
- CHESNEAU (E.)**, « Le Salon annuel au Palais des Champs-Élysées », *Le Constitutionnel*, n°134, 14 mai – n°155, 4 juin 1867.
- CHESNEAU (E.)**, *Les nations rivales dans l'art*, Paris, 1868.
- CLEMENT (C.)**, « Exposition de 1867 », *Journal des Débats*, 24 avril – 15 juin 1867.
- DU CAMP (M.)**, « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle. Les Ecoles étrangères et l'Ecole française contemporaines », *La Revue des Deux-mondes*, t. XXX, 1867, p. 113-146 [publié en volume *Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris, Vve J. Renouard, 1867.]
- DURET (T.)**, *Les peintres français en 1867*, Paris, Dentu, 1867.
- FOULQUIET (H.)**, « Beaux-arts. Salon de 1867 », *L'Avenir national*, n°834, 26 avril – n°894, 25 juin 1867.
- GAUTIER (T.)**, « Salon de 1867 », *Le Moniteur Universel*, n°134, 3 juin 1867.
- MANTZ (P.)**, « Exposition universelle de 1867 », *GBA*, 1867, t.XXII, p.513-546 ; t.XXIII, p.7-30, p.134-149, p.209-230, p.319-345.
- SAINT-VICTOR (P. de)**, « Salon de 1868 », *La Presse*, 9 mai - 9 juillet 1867.
- THORE-BÜRGER (T.)**, « Salon de 1864 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol.2, p.300-399.
- ZOLA (E.)**, « Nos peintres au Champ de Mars », *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 175-

-Salon de 1868 :

ABOUT (E.), « Salon de 1868 », *Revue des Deux-mondes*, 2^e pér., t.LXXV, 1^{er} juin 1868, p. 714-745.

AUVRAY (L.), *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1868*, Paris, A. Lévy, 1868.

BELLOY (A.de), « Promenade à l'exposition des Beaux-arts », *Le Correspondant*, n.s., t.XXXVIII, 10 juin 1868, p.882-911.

CHAUMELIN (M.), « Salon de 1868 », *L'art contemporain*, Paris, Renouard, 1873 [Extrait de *La Presse*, 27 mai – 21 juillet 1868].

CHESNEAU (E.), « Salon de 1868 », *Le Constitutionnel*, n°126, 5 mai – n°185, 1^{er} juillet 1868.

CLEMENT (C.), « Le Salon de 1868 », *Le Journal des Débats*, 1^{er} mai – 20 juin 1868.

FOULQUIET (H.), « Salon de 1868 », *L'Avenir national*, n°1207, 5 mai – n°1264, 1^{er} juillet 1868.

GAUTIER (T.), « Salon de 1868 », *Le Moniteur Universel*, n°123, 2 mai - n°201, 19 juillet 1868.

GRANGEDOR (J.), « Salon de 1868 », *GBA*, 1868, t.XXIV, p.509-524 ; t.XXV, p.5-33.

HOUSSAYE (A.), « Salon de 1868 », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1869, p. 239-248.

HOUSSAYE (H.), « L'Antiquité au Salon de 1868 », *L'Artiste*, 1^{er} juin 1869, p. 307-332.

LAFENESTRE (G.), « Le Salon de 1868 », *L'Art vivant. La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, Paris, G. Fischbacher, 1881.

THORE-BÜRGER (T.), « Salon de 1864 », *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, vol.2, p.400-543.

-Salon de 1869 :

ABOUT (E.), « Le Salon de 1869 », *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1869, p. 725-758.

AUVRAY (L.), *Exposition des Beaux-arts. Salon de 1869*, Paris, 1869.

CASIMIR PERIER (P.), *Propos d'art à l'occasion du Salon de 1869. Revue du Salon*, Paris, 1869.

CHAUMELIN (M.), « Salon de 1869 », *L'art contemporain*, Paris, Renouard, 1873.

CHESNEAU (E.), « Salon de 1869 », *Le Constitutionnel*, n°122, 2 mai – n°178, 27 juin 1869.

CLEMENT (C.), « Le Salon de 1869 », *Le Journal des Débats*, 30 avril – 19 juin 1869.

DUPARC (A.), « Salon de 1869 », *Le Correspondant*, n.s., t.XLII, 25 mai 1869, p.768-785.

FOULQUIET (H.), « Salon de 1869 », *L'Avenir national*, n°1580, 16 mai – n°1622, 27 juin 1869.

GAUTIER (T.), « Salon de 1869 », *Le Journal officiel de l'Empire Français*, n°129, 11 mai – n°176, 28 juin 1869.

LAFENESTRE (G.), « Le Salon de 1869 », *L'Art vivant. La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, Paris, G. Fischbacher, 1881 [Extrait du *Moniteur Universel*, n°123, 3 mai – n°187, 6 juillet 1869].

MANTZ (P.), *Salon de 1869*, Paris, F. Sartorius, 1869 [Extrait GBA, 2^e pér., t.I, p.489-511 ; t.II, p.5-23].

PÉRIER (C.), *Propos d'art à l'occasion du Salon de 1869. Revue du Salon*, Paris, Michel Lévy, 1869.

ROY (E.), « Salon de 1869 », *L'Artiste*, avril – juin et juillet – septembre 1869.

-Salon de 1870 :

BANVILLE (T.), « Salon de 1870 », *Le National*, n°468, 7 mai – n°555, 3 août 1870.

CHAUMELIN (M.), « Salon de 1870 », *L'art contemporain*, Paris, Renouard, 1873.

CLEMENT (C.), « Le Salon de 1870 », *Le Journal des Débats*, 30 avril – 13 juin 1870.

DELABORDE (H.), « Le Salon de 1870 », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1870.

ENAULT (L.), « Le Salon de 1870 », *Le Constitutionnel*, n°122, 2 mai – n°192, 11 juillet 1870.

GAUTIER (T.), « Salon de 1870 », *Le Journal officiel de l'Empire Français*, n°150, 2 juin – n°216, 9 août 1870.

MENARD (R.), « Salon de 1870 », *GBA*, 1870, 2^e pér., t.III, p.489-514 ; t.IV, p.38-71.

MENARD (R.), « Salon de 1870 », *L'Avenir national*, n°1941, 15 mai – n°1982, 26 juin 1870.

PONTMARTIN (A. de), « Salon de 1870 », *L'Univers illustré*, juin 1870.

-Salon de 1872 :

CLEMENT (C.), « Le Salon de 1872 », *Le Journal des Débats*, 7 mai – 8 juin 1872.

DUVERGIER DE HAURANNE (E.), « La peinture française au Salon de 1872 », *Revue des Deux-mondes*, pér.2, t.99, p.821-860.

ENAULT (L.), « Le Salon de 1872 », *Le Constitutionnel*, 11 mai – 22 juin 1872.

LAFENESTRE (G.), « Le Salon de 1872 », *L'Art vivant. La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, Paris, G. Fischbacher, 1881.

-Salon de 1873 :

CLARETIE (J.), « Salon de 1873 », *L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876*, Paris, Charpentier, 1876.

CLEMENT (C.), « Le Salon de 1873 », *Le Journal des Débats*, 10 mai – 21 juin 1873.

ENAULT (L.), « Le Salon de 1872 », *Le Constitutionnel*, 5 mai – 27 juin 1873.

LAFENESTRE (G.), « Salon de 1873 », *GBA*, 1874, 2^e pér., t.VII, p.473-500 ; t.VIII, p.29-61.

LAFENESTRE (G.), « Le Salon de 1873 », *L'Art vivant. La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, Paris, G. Fischbacher, 1881.

MONTIFAUD (M.DE), « Salon de 1873 », *L'Artiste*, 1^{er} juin 1873.

-Salon de 1874 :

CLARETIE (J.), « Salon de 1874 », *L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876*, Paris, Charpentier, 1876.

CLEMENT (C.), « Le Salon de 1874 », *Le Journal des Débats*, 5 mai – 19 juin 1874.

COLIGNY (C.), « Salon de 1874 », *L'Artiste*, nouv. pér., t.I, p. 391-419.

ENAUULT (L.), « Le Salon de 1874 », *Le Constitutionnel*, 1^{er} mai – 9 juin 1874.

-Salon de 1875 :

CLARETIE (J.), « Salon de 1875 », *L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876*, Paris, Charpentier, 1876.

-Recueils de textes critiques :

BAUDELAIRE (C.), « Critique d'art », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1976, t.II, p.349-981.

CASTAGNARY (J.), *Salons (1857-1879)*, avec une préface d'Eugène Spuller, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, 2 vol.

CHAMPFLEURY, *Œuvres posthumes. Salons de 1846 à 1851*, Paris, 1894.

CHAUMELIN (M.), *L'art contemporain*, avec une préface de W.Bürger (T. Thoré), Paris, Renouard, 1873.

CHESNEAU (E.), *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868.

CLARETIE (J.), *L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876*, Paris, Charpentier, 1876.

DU CAMP (M.), *Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris, Vve J. Renouard, 1867.

GAUTIER (T.), *L'art moderne*, éd. par BAYLE (C.) et SCHEFER (O.), Lyon, Fage éditions, 2011.

GAUTIER (T.), *Œuvres complètes. Critique d'art. Salons et articles*, éd. par DROST (W.) et GIRARD (M.-H.), Paris, Honoré Champion éditeur, 12 volumes, 2011.

GONCOURT (E. et J. de), *Etudes d'art. Salon de 1852. La peinture à l'exposition de 1855*, préface de Roger Marx, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1883.

LAFENESTRE (G.), *L'Art vivant, la peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1873*, Paris, G. Fischbacher, 1881.

MUSSET (A. de), *Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Lefenestre, 1867.

PLANCHE (G.), *Etudes sur l'Ecole française*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, 2 tomes.

SAND (G.), *Souvenirs de 1848*, Paris, Calmann Lévy, 1880.

SAULT (C. de), *Essai de critique d'art. Salon de 1863. peintures murales de Saint-Germain-des-Prés. Concours des Prix de Rome. Envois de Rome 1861, 1862, 1863. musée Campana*, Paris,

Michel Lévy, 1864.

Théophile Gautier critique d'art : *extraits des Salons. 1833-1872*, textes choisis et annotés par Marie-Hélène Girard, Paris, Séguier, 1994.

THORE (T.), *Salons. 1844-1848*, Préface de W. Bürger, Paris, Librairie internationale, 1868.

THORE (T.), *Salons, 1861-1868*, Paris, Librairie de Jules Renouard, 1870, 2 vol.

ZOLA (E.), *Ecrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, coll. « tell », 1991.

-Critiques des Prix de Rome et des envois des pensionnaires de la Villa Médicis à Rome (classement par revue) :

LAVIRON (G.), « Concours pour les prix de Rome – Peinture historique » *L'Artiste*, 1841, 2^{ème} série, t.8, p.195-196.

ANONYME, « Concours pour les prix de Rome Peinture – Prix d'architecture », *L'Artiste*, 1842, 3^{ème} série, t.2, p. 196-198.

ANONYME, « Concours pour les prix de Rome – Peinture : ?dipe s'exilant de Thèbes », *L'Artiste*, 1843, 3^{ème} série, t.4, 14^e livraison, p. 209-213.

ISNARD (C.), « Ecole des Beaux-arts. Concours – Grands prix – Envois de Rome. Figures symboliques de la République », *L'Artiste*, 5^e série, t.2, 4^e livraison, 15 octobre 1848, p.59-61.

LORD PILGRIM, « Mouvement des arts. Les concours pour l'Ecole de Rome », *L'Artiste*, 5^e série, t. 3, 13^e livraison, octobre 1849, p. 207-208.

ANONYME, « Concours pour les Prix de Rome. Peinture historique », *Le Journal des Artistes*, 1842, t.2, p.193-198.

H [HOUSSAYE (A.)], « Concours pour les Prix de Rome. Peinture », *Journal des Artistes*, n°14, 1^{er} octobre 1843, p. 209-215.

ANONYME, « Concours pour les Prix de Rome. Peinture historique », *Journal des Artistes*, 28 septembre 1845, p. 342-346.

ANONYME, « Beaux-arts. Concours pour les Prix de Rome », *Journal des Artistes*, 3 octobre 1847, p. 113-115.

ANONYME, « Concours pour les Prix de Rome. Peinture », *Journal des Artistes*, 27 septembre 1846, p.120.

DELECLUZE (E. J.), « Grand Prix de peinture », *Journal des Débats*, 28 septembre 1843.

DELECLUZE (E. J.), « Grands Prix de Peinture et de gravure », *Journal des Débats*, 24 septembre 1846.

DELECLUZE (E. J.), « Grand Prix de peinture », *Le Journal des Débats*, 23 septembre 1847.

DELECLUZE (E. J.), « Grand prix de peinture », *Journal des Débats*, 28 septembre 1849.

DELECLUZE (E. J.), « Grand Prix de peinture », *Le Journal des Débats*, 22-27 septembre 1853.

SAGLIO (E.), « Concours pour le grand prix de peinture d'histoire », *Le Journal des débats*, 28 septembre 1861

DU PAYS (A.), « Ecole des Beaux-arts. Exposition. Grands Prix », *L'Illustration*, vol 12, n°294, 14 octobre 1848.

DU PAYS (A.), « Exposition des Prix de Rome », *L'Illustration*, vol 14, n°345, 6 octobre 1849.

DU PAYS (A.), « Ecole des Beaux-Arts. Exposition des Grands Prix – Envoi des pensionnaires de l'Académie à Rome », *L'Illustration*, vol.XVIII, 9-16 octobre 1851, n°450.

DU PAYS (A.), « Ecole des Beaux-Arts. Exposition des Grands Prix – Envoi des pensionnaires de l'Académie à Rome », *L'Illustration*, 13 octobre 1855, n° 659.

DU PAYS (A.), « Envois de Rome », *L'Illustration*, 9 octobre 1858.

DUMOUTIER (P.), *La Revue des Beaux-arts*, 1854, p.312.

-Autres textes critiques (théâtre, littérature, etc.) :

ANONYME, « Antigone », *L'Artiste*, 12 mai 1844, p. 31-32 ; 26 mai 1844.

ANONYME, « Théâtre », *Journal des Beaux-arts et de la littérature*, livraison 17, 30 avril 1843

ANONYME, *Mercur des Théâtres*, 16 mai 1844.

J.S., « Revue dramatique », *Revue de Paris*, mai 1844.

ANONYME, « Chronique théâtrale », *Journal des artistes*, 1^{er} tome, 1843

GAUTIER (T.), « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 25-60.

GAUTIER (T.), « Le Club des Hachichins », *La Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} février 1846, p.520-535.

MEURICE (P.), VACQUERIE (A.), « Préface », *Antigone*, tragédie de Sophocle mise à la scène française, Furne et Cie, 1844.

SAINTE-BEUVE (Ch.-A.), « Quelques vérités sur la situation en littérature », *Revue des Deux mondes*, livraison du 1^{er} juillet 1843.

▪ **Autres sources littéraires : mémoires, journaux, correspondance, œuvres littéraires, études diverses (avant 1920).**

12 tableaux modernes par Corot, Français, Blin, Hanoteau, Brion, J. Breton, Guérard, Harpignies, etc. : [vente] 7 avril 1874, sl. sn, 1874.

BANVILLE (T. DE), *Odes funambulesques*, Paris, A. Lemerre, 1874.

BLANC (C.), *Les artistes de mon temps*, Paris, 1876.

BRETON (J.), *La vie d'un artiste*, Paris, Leumerre, 1890.

CHAUMELIN (M.), *L'Art contemporain*, 1870.

CHENNEVIERES (P. de), *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, Paris, Arthéna, 1979.

CLEMENT DE RIS (L.), *De l'oppression dans les arts et de la composition d'un nouveau jury d'examen pour les ouvrages présentés au Salon*, Paris, P. Masgana, 1847

CRAUK (G.), *Soixante ans dans les ateliers. Dubosc modèle*, Paris, Calmann-Lévy, 1900.

DU MAURIER (G.), *Trilby*, Paris, Rivages & Payot, 2005.

ETEX (A.), *Les souvenirs d'un artiste*, Paris, Dentu, s.d

GAUTIER (T.), *Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Paris, Librairie Droz, 1985-2000, 12 tomes.

GONCOURT (J. et E.), *Journal*, texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, préface et chronologie de R. Kopp, Robert Laffont, 1989, 3 vol.

GONCOURT (J. et E.), *Manette Salomon*, préface de M. Crouzet, Gallimard / Folio, coll. « Classique », 1996.

GOT (E.), *Journal, 1822-1901*, publié par son fils Médéric Got, Paris, Plon, 3^e édition, 1910.

LECONTE DE LISLE (C.), *Poèmes barbares*, réed. Paris, Gallimard, 1985.

LEPAGE (A.), *Les cafés artistiques et littéraires de Paris*, Paris, M. Boursin, 1882.

MOREAU-VAUTHIER (C.), *Les Rapins*, Paris, Flammarion, 1896.

MURGER (H.), *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Lévy, 1849.

VERON (P.), *Les coulisses artistiques*, Paris, E. Dentu, 1876.

2.2. Ouvrages :

▪ **Bibliographie générale : Ouvrages, catalogues d'exposition, travaux universitaires, articles**

« **La critique** », *Romantisme*, n°71, 1991.

ACKERMAN (G.M.), « The Neo-Grecs : A Chink in the Wall of Neoclassicism », *The French Academy. Classicism and its antagonists*, June Hargrove éd., Newark, University of Delaware Press, 1987, p. 168-195.

Age of Neoclassicism (The), cat. expo., Londres, Royal Academy/ Victoria and Albert Museum, London and Harlow, The Arts Council of Great Britain, 1972.

ALLARD (S.) sd, *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, actes journée d'étude Centre Chastel, 2004, Berne, Peter Lang éd., 2005.

AMBROSINI (L.), « Genre Painting under the Restoration and July Monarchy : the Critics confront Popular Art », *GBA*, Paris, janvier 1995, p.41-52.

AMIC (S.) sd., *Bohèmes, de Leonard de Vinci à Picasso*, cat. expo., Paris, Grand Palais, RMN, 2012.

ANGRAND (P.), « L'Etat mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *GBA*, Paris, mai/ juin 1968, p. 320-345.

Années Romantiques, 1815-1850 (Les), cat. expo., Nantes, musée des Beaux-arts de Nantes, Paris, RMN, 1995.

Antiquité grecque au XIX^e siècle : un exemplum contesté ? (L'), actes du colloque international, Département d'études helléniques et néo-helléniques de l'Université François Rabelais de Tours, Paris, l'Harmattan, coll. « La Philosophie en commun », 2000.

Art en France sous le Second Empire (L'), cat. expo., Paris, Philadelphie, Détroit, RMN, 1979.

Art of the July Monarchy. France 1830 to 1848 (The), Columbia, University of Missouri Press, 1990.

AUBENAS (S.) sd., *Des photographies pour l'Empereur. Les Albums de Napoléon III*, cat. expo., Paris, BNF, 2004.

AUBENAS (S.), ROUBERT (P.-L.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843-1860)*, cat. expo., Paris, Gallimard/ BNF, 2010.

AUBRUN (M.-M.), « La vie intellectuelle et culturelle à Rome sous le directorat de Monsieur Ingres », actes du colloque *Ingres et Rome*, Montauban, 1986, p.95-112.

BANN (S.), *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.

Baron Taylor, *l'Association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846 (Le)*, Paris, Fondation Taylor, 1995.

BARROW (R.), *The use of classical art and literature by Victorian painters, 1860-1912 : creating continuity with the traditions of high art*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2007.

BASCHET (J.), *Peinture française, du Moyen âge à nos jours*, Paris, Editions de l'illustration, texte mis à jour par Roger Baschet, 1966.

BÄTSCHMANN (O.), *The artist in the modern world : the conflict between market and self-expression*, Cologne, DuMont, 1997.

BÉNÉDITE (L.), *La Peinture au XIX^e siècle, d'après les chefs-d'œuvre des maîtres et les meilleurs tableaux des principaux artistes*, Paris, Flammarion, 1909.

BENICHOU (P.), *L'Ecole du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

BENICHOU (P.), *Le Temps des Prophètes*, Paris, Gallimard, 1992

BERTRAND (L.), *La fin du Classicisme et le retour à l'antique*, Paris, 1897.

BIGORNE (R.), *Mémoires du XVIII^e siècle*, cat. expo., Bordeaux, musée Goupil, 1998.

BIGORNE (R.), *L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIX^e siècle ; le Néo-XVIII^e siècle et la maison Goupil*, thèse de doctorat de troisième cycle sd SABOYA (M.-P.), Université de Bordeaux, 2000.

BILLARD (J.), *L'Eclectisme*, Paris, PUF, 1997.

BOIME (A.), « The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic », *The Art Bulletin*, New York, College Art Association of America, n°53, mars 1971, p. 68-83.

BOIME (A.), *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1986.

BONNET (A.), JAGOT (H.) sd., *Devenir peintre au XIX^e siècle. Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, cat. expo., musée de La Roche-sur-Yon, Lyon, Fage Editions, 2007.

BONNET (A.), JAGOT (H.) sd., *L'Artiste en représentation. L'Image de l'artiste dans l'art du XIX^e siècle*, cat. expo., musée de La Roche-sur-Yon, Lyon, Fage Editions, 2012.

BONNET (A.), *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La Réforme de l'école des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, PUR, coll. « Art & Société », 2006.

BONNET (A.), NERLICH (F.) sd., *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris de la fin du XVIII^e siècle à 1863*, actes du colloque, Tours, Université François-Rabelais (juin 2011), Tours, PUF, 2012 (en préparation).

BONNET (A.), POULOT (D.), PIRE (J.-M.) sd., *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles*, actes de colloque, PUR, 2010.

BOUGOT (A.), *Essai ou la critique d'art, ses principes, sa méthode, son histoire en France*, Paris, Hachette, 1877.

BOUQUILLARD (J.), *La résurrection de Pompéi : dessins d'archéologues des XVIII^e et XIX^e siècles*,

BNF/ Anthèse, 2000.

BOUVEROT (D.), « De la rhétorique aux arts : le mot "style" entre 1750 et 1850 », dans DOUAY-SOUBLIN (F.) dir., *Rhétorique et Discours critiques. Echanges entre langue et métalangues*, actes du colloque du GEHLF, Groupe d'étude en histoire de la langue française, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1988, p. 161-169.

BROOKS (P.), « Nana Unveil'd », *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, vol.16, n°1, automne 1989, p.1-32.

BROWN (M.R.), *Gypsies and other bohemians : The Myth of the Artist in the Nineteenth century France*, Ann Arbor, UMI Research press, 1985.

BRUNET (F.), *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

CACHIN (F.) sd., *L'Art du XIX^e siècle.1850-1905*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1990.

CALVET-SÉRULLAZ (A.), « A propos de l'exposition Baudelaire : l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle et le Salon de 1859 », *BSHAF*, 1971 (année 1969), p. 123-134.

CANAT (R.), *L'Hellénisme des Romantiques. L'éveil du Parnasse (1840-1852)*, Paris, 1855.

CANAT (R.), *La renaissance de la Grèce antique (1820-1850)*, Paris, 1911.

CARON (J.-C.), *Génération romantiques. Les étudiants de Paris et le Quartier Latin (1814-1851)*, Paris, Armand Colin, 1991.

CASSAGNE (A.), *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Editions Champ Vallon, réed.1997 [1959].

CASTEX (P.-G.), *La critique d'art en France au XIX^e siècle*, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1962.

CELEBONOVIC (A.), *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*, Paris, Seghers, 1974.

CHABANNE (T.), *Les Salons caricaturaux*, cat. expo., Paris, musée d'Orsay, RMN, 1990.

CHADEFAUX (M.-C.), « Le Salon caricatural de 1846 et les autres Salons caricaturaux », *GBA*, Paris, mars 1968, p.161-176.

CHARLE (C.), *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, 1979.

CHARLE (C.), *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Le Seuil, 2004

CHAUDONNERET (M.-C.), *La Figure de la République. Le concours de 1848*. Paris, RMN, coll. « Notes et Documents des musées de France », 1987.

CHAUDONNERET (M.-C.), « La peinture en France de 1830 à 1848. Chronique bibliographique et critique », *Revue de l'Art*, n° 91, 1991, p. 71-80.

CHAUDONNERET (M.-C.), *L'Etat et les artistes. De la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.

CHAUDONNERET (M.-C.), « De la peinture d'histoire à l'illustration. Le "genre historique" »,

dans *Eugène Devéria 1805-1865*, cat. expo., Pau, musée national du Château, Musée des Beaux-arts, Paris, RMN, 205, p. 103-108.

CHAUDONNERET (M.-C.), « Le Salon pendant la première moitié du XIX^e siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art ? », 2007, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804/fr/>

CLARK (T.J.), *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art éd., 1992 ; trad. [*The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, Princeton, Princeton University Press, 1982].

COGEVAL (G.), ABELES (L.), *La Vie de Bohème*, cat. expo. Paris, Musée d'Orsay, RMN, 1986.

COMMENT (B.), *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.

Copier Créer, de Turner à Picasso, cat. expo. Paris, Musée du Louvre, RMN, 1993.

Critique d'art en France, 1850-1900 (La), actes du colloque de Clermont-Ferrand réunis et présentés par J.-P. Bouillon, 1987.

CROW (T.), *L'Atelier de David. Émulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1995.

CUZIN (J.-P.), GABORIT (J.-R.), PASQUIER (A.) sd, *D'Après l'Antique*, cat. expo. Paris, Musée du Louvre, RMN, 2000.

DAVENPORT (N.), « Armand Auguste Deforge, an Art Dealer in Nineteenth Century Paris and "la Peinture de Fantaisie" », *GBA*, Paris, février 1983, p.81-88.

DEJEAN DE LA BATIE (M.-C.), « La Maison pompéienne du Prince Napoléon, avenue Montaigne », *GBA*, avril 1976, p. 127-134.

DESLOT (B.), *Les sociétaires de la Comédie Française au XIX^e siècle*, Paris, l'Harmattan, 2001.

DESONAY (F.), *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Genève, Slatkine, 1974.

Dieux et Mortels. Les thèmes homériques dans les collections de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, cat. expo. Paris, Ensba, 2004.

DIMIER (L.), *Histoire de la peinture française au XIX^e siècle*, Paris, 1926.

DORBEC (P.), « La Peinture française sous le Second Empire jugée par le factum, la chanson et la caricature », *GBA*, n°697, oct – déc. 1918, p. 409-427.

DOTAL (C.), « Femmes mythiques et légendaires comme allégories modernes au XIX^e siècle », DOTAL (C.), DRATWICKI (A.) sd., *L'artiste et sa muse*, actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 2005, Paris, Somogy/ Académie de France à Rome, 2006, p. 43-61.

DRISKEL (M. P.), « "To be of one's own time": Modernism, Secularism and the Art of two embattled academicians », *Arts Magazine*, 61, n°4, décembre 1986, p. 80-89.

EASTON (M.), *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea, 1803-1867*, Londres, Edward Arnold, 1964.

Ecart absolu. Charles Fourier (L'), cat. expo. Besançon, Musée des Beaux-arts, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.

EITNER (L.), *La peinture en Europe au XIX^e siècle*, Paris, Hazan, 1994.

Equivoques. Peinture française du XIX^e siècle, cat. expo., Paris, musée des Arts Décoratifs, 1973.

Etat des lieux, n°1, Bordeaux, musée Goupil, 1994.

Etat des lieux, n°2, Bordeaux, musée Goupil, 2000.

Exigences de Réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1876, cat. expo., Chartres, musée des Beaux-Arts, 1983.

FARWELL (B.), *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire*, New York, Garland Publishing, 1981.

FOCILLON (H.), *La peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'antique. Le Romantisme*, Paris, H. Laurens, 1927.

FONT-REAUXX (D.), « Le vrai sous le fantastique, esquisse de liens entre le daguerréotype et le théâtre de son temps », *Etudes photographiques*, n°16, mai 2005, p.152-165.

FONT-REAUXX (D.), *Dans l'atelier, collection de photographies du musée d'Orsay*, Milan/ Paris, éd. Cinq Continents/ Musée d'Orsay, 2005.

FOUCART (J.), **PRAT (L.-A.)**, *Les Peintures de l'Opéra de Paris : de Baudry à Chagall*, Paris, Arthéna, 1980.

FRANCASTEL (P.), *Histoire de la peinture française: la peinture de chevalet du XIV^e au XX^e siècle*, Paris/ Bruxelles, Elsevier, 1955, t.2.

FRANCIS (J.J.L.), *The Revival of Antiquity as a source of inspiration in mid-Nineteenth Century French Painting*, Ph. D. dissertation, Cambridge University, 1972.

FRANGNE (P.-H.), **POINSOT (J.-M.)**, *L'Invention de la critique d'art*, actes du colloque international de l'Université de Rennes, PUR, 2002.

FRIED (M.), « Thomas Couture and the Theatricalization of Action in the XIXth Century French Painting », *Artforum*, VIII, n°10 (June 1970), p. 36-46.

GARY (M.-N. de), « Deux dessins pour la Maison pompéienne du Prince Napoléon », *Cahiers de l'Union centrale des arts décoratifs*, n°1, fév. 1978, p.8-10.

GAUTIER (T.), **HOUSSAYE (A.)**, **COLIGNY (C.)**, *Le palais pompéien de l'avenue Montaigne : études sur la maison gréco-romaine, ancienne résidence du prince Napoléon*, Paris, 1866.

GEORGEL (C.), 1848. *La République et l'art vivant*, Paris, Fayard / RMN, 1998.

GEORGEL (P.), « Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863 », *Revue de l'Art*, n°27, 1975, p. 62-77.

Gérôme & Goupil. Art & entreprise, cat. expo., Bordeaux, Musée Goupil/ New York, Dahesh museum of Art/ Pittsburg, The Frick Art and Historical Center, RMN / Musée Goupil / Pittsburg, 2000.

GOTLIEB (M. J.), *From Genre to Decoration : Studies in the Theory and Criticism of French Salon Painting, 1850-1900*, Ann Arbor, UMI, 1990.

- GOTLIEB (M. J.),** *The Plight of Emulation. Ernest Meissonier and the French Salon Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- GRANGER (C.),** *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, Ecole des Chartes, 2005.
- GRATE (P.),** *Deux critiques d'Art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1959.
- GREEN (N.),** « Circuit of Production, Circuits of Consumption: the Case of Mid-Nineteenth Century French Art Dealing », *Art Journal*, n°1, 1989, p. 29-34.
- GREEN (N.),** « Dealing in temperaments: economic transformation of the artistic field in France during the second half of the Nineteenth Century », *Art Journal*, n°1, 1987.
- GRUNCHEC (P.),** *La peinture à l'Ecole des Beaux-arts, les concours d'esquisses, 1816-1863*, Paris, Ensba, 1986.
- GRUNCHEC (P.),** *La peinture à l'Ecole des Beaux-arts, les concours des Prix de Rome*, Paris, Ensba, 1986, 2 vol.
- HADDAD (M.),** *La Divine et l'Impure. Le Nu au XIXe siècle*, Paris, Jaguar, 1990.
- HADJINICOLAOU (N.),** « La fortune critique et son sort : sur le problème de l'histoire de l'appréciation des œuvres d'art », *Histoire et critique des arts*, n°3, nov. 1977, p. 7-15.
- HASKELL (F.), PENNY (N.),** *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Paris, Hachette, 1988.
- HASKELL (F.),** *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des images », 1989.
- HASKELL (F.),** *La Norme et le Caprice*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993.
- HASKELL (F.),** *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1995.
- HAUTECOEUR (L.),** *Histoire de l'art – De la nature à l'abstraction*, t.3, Paris, Flammarion, 1959.
- HEINICH (N.),** *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HERAIN (F. de),** *Les grands écrivains critiques d'art*, Paris, 1943.
- HESS (T.B.), NOCHLIN (L.), sd,** *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*, Londres, Allen Lane, 1973.
- HOFFMAN (H.),** « Hahnenkampf in Athens », *Revue archéologique*, 1974, p.195-220.
- HOFFMANN (P.), RINUUY (P.-L.), FARNOUX (A.), sd,** *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, actes du colloque, Paris, ENS, 1996.
- HONOUR (H.),** *Romanticism*, New York, Westview Press, 1979.
- HONOUR (H.),** *Le Néo-classicisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1998 [1^{ère} édition en 1968].
- HOUSE (J.),** « Curiosité », *Impressions of French Modernity. Art and Literature in France, 1850-*

1900, éd. HOBBS (R.), New York, Manchester University Press, 1998, p.33-57.

HUBERT (G.), « Autour de la soupe à l'oignon. Le sculpteur Louis Petitot et la société cipollésienne. Lettres et dessins », *Archives de l'Art Français*, Paris, De Nobele, 1978, t.XXV, nouvelle période, p. 263-289.

JACQUES (A.) sd, *Les Beaux-arts, de l'Académie aux Quat'z'arts, anthologie historique et littéraire*, Paris, Ensba, coll. « Beaux-arts Histoire », 2001.

JANSSENS (R.), *Les maîtres de la critique d'art*, Bruxelles, éd. Palais de l'Académie, 1935.

JULLIAN (R.), *Le mouvement des arts, du Romantisme au Symbolisme. Arts visuels, musique, littérature*, Paris, Albin Michel, 1979.

KEARNS (J.), VAISSE (P.) sd., « Ce Salon à quoi tout ce ramène ». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Peter Lang éd., 2010

LAFONT-COUTURIER (H.), « La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question », *Revue de l'art*, n° 112, Fév. 1996, p. 59-69.

LATREILLE (C.), *La fin du théâtre romantique et François Ponsard, d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette, 1899.

LECHLEITER (F.), *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, thèse sd Bruno Foucart, Université de Paris IV, 2008, 3 volumes.

LEDUC-ADINE (J.-P.), « Le vocabulaire de la critique d'art en 1866 ou les cuisines des Beaux-arts », *Cahiers naturalistes*, 1986.

LEMAIRE (G.-G.), *Le Salon de Diderot à Apollinaire*, Paris, éd. H. Veynier, 1986.

LETHÈVE (J.), *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1868.

LEVINE (N.), *Architectural Reasoning in the Age of Positivism: the Neo-Grec Idea of Henri Labrouste's bibliothèque Sainte-Genevieve*, Ph. D. Dissertation, Yale University, 1975.

LEVINE (N.), « The Romantic Idea of Architectural Legibility : Henri Labrouste and the néo-grec », DEXLER (A.) sd, *The Architecture of The Ecole des Beaux-arts*, New York, Museum of Modern Art, 1977, p. 325-416.

LEVITINE (G.), *The Dawn of Bohemianism: the Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, Pennsylvanie et Londres, University Park, 1978.

LIVERSIDGE (M.), EDWARDS (C.), *Imagining Rome : British artists and Rome in the nineteenth century*, cat. expo., Bristol city museum and Art gallery, 1996, Londres, Merrel Holberton publ, 1996.

LOBSTEIN (D.), « L'Exposition universelle des Beaux-arts de 1855 », *Les Salons, 1853-1857*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2002, t.IV, p.9-21.

Maestà di Roma, D'Ingres à Degas, les artistes français à Rome, cat. expo., Rome, Villa Médicis, Milan, Electa, 2003.

MAINARDI (P.), « The Death of History Painting in France, 1867 », *GBA*, December 1982, p.

219-226.

MAINARDI (P.), *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.

MARRINAN (M.), *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France. 1830-1848*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

MARTIN (M.), « Journalistes parisiens et notoriété 1830-1870 », *La Revue historique*, n°266, 1981.

MARTIN-FUGIER (A.), *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, éditions Louis Aubibert, 2007.

MARTINO (P.), *Parnasse et symbolisme*, Paris, A. Colin, 1967.

MAZOIS (F.), *Les ruines de Pompéi*, Paris, 1812-1838.

MCWILLIAM (N.), « Limited revisions: academic art history confronts academic art », *Oxford Art Journal*, vol. 12, n°2, 1989, p. 71-86.

MC WILLIAM (N.), « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n°71, 1991, p. 19-30.

MC WILLIAM (N.), *Rêves de Bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1860)*, Dijon, Les Presses du Réel/ INHA, 2007; trad. [*Dreams of happiness. Social Art and the French Left, 1830-1850*, Princeton, 1993.]

MENDES (C.), *La légende du Parnasse contemporain*, Genève, Paris, Slatkine, 1983.

MICHEL (A.) sd., *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin, 1926, tome VIII.

MICHEL (C.), « Manière, goût, faire, style : les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^{ème} siècle », dans DOUAY-SOUBLIN (F.) dir., *Rhétorique et Discours critiques. Echanges entre langue et métalangues*, actes du colloque du GEHLF, Groupe d'étude en histoire de la langue française, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1988, p.153-159.

MIQUEL (P.), « La critique d'art ou la voix des courants d'opinions », *Art et Argent (1800-1900)*, t. VI, Maur-la-Jolie, éd. Martinelle, 1987, p. 86-199.

MITCHELL (C.), « What is to be done with the Saloniers ? », *Oxford Art Journal*, t.10, n°1, 1987, p. 106-113.

MONCAN (P. de), *Villes utopiques, villes rêvées*, Paris, Les Editions du Mécène, coll. « La Ville retrouvée », 2003.

MOROWITZ (L.), VAUGHAN (W.) sd., *Artistic brotherhoods in the nineteenth century*, Aldershot, Ashgate, 2000.

NOCHLIN (L.), *Realism and Tradition in Art, 1848-1900. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1966.

NOCHLIN (L.), *Realism*, Harmondsworth, Penguin Book, 1978.

ORWICZ (M.R.) sd., *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth Century France*, Manchester

et New York, Manchester University Press, 1994.

PAPET (E.), « Phryné au XIX^e siècle : la plus jolie femme de Paris ? », PASQUIER (A.), MARTINEZ (J.-L.) sd., *Praxitèle*, cat. expo., Paris, Musée du Louvre, Paris, Somogy, 2007, p.362-379.

Paris – Athènes. 1863 – 1940, Athènes, Pinacothèque nationale, 2007.

Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX^e et XX^e siècles, cat. expo., Paris, Ensba, 1982.

PASQUIER (A.), MARTINEZ (J.-L.) sd., *Praxitèle*, cat. expo., Paris, Musée du Louvre, Paris, Somogy, 2007.

Peintres français et le grand décor parisien au XIX^e siècle (Les), Paris, Galerie J. Hahn, 1984.

PELTRE (C.), *Retour en Arcadie. Le voyage des artistes français en Grèce au XIX^e siècle*, Klincksieck, Paris, 1997.

PETROZ, *L'art et la critique d'art depuis 1822*, Paris, éd. Alcan, 1884.

PEYRE (H.), *Bibliographie critique de l'Hellénisme en France*, New Haven, Yale University Press, 1932,

PRAZ (M.), « Herculaneum and European Taste », *Magazine of Art*, XXXII, déc. 1939, p. 684-693.

Promenade du critique influent (La). Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900, textes réunis et présentés par J.-P. Bouillon, N. Dubreuil-Blondin, A. Ehrard et C. Naubert-Rieser, Paris, Hazan, 1990.

QUÉQUET (S.), « Le milieu néo-grec parisien dans les années 1850-1860 », *Regarder Gérôme*, actes du colloque, Paris, Musée d'Orsay, 2010 (à paraître).

QUÉQUET (S.), *Entre beaux-arts et arts décoratifs : la collaboration des artistes peintres avec les manufactures de céramique en France entre 1851 et 1889 (manufacture de Sèvres, atelier de Théodore Deck)*, thèse sd Rémi Labrusse, Université d'Amiens, 2012 [date de soutien : 30 novembre 2012].

Rachel. Une vie pour le théâtre, 1821-1858, cat. expo., Paris, Adam Biro/ Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2004.

Reality, Fantasy and Flesh: Tradition in Nineteenth Century Art, cat. expo, University of Kentucky Art Gallery, Lexington, 1973.

Rebels and Martyrs. The image of the artist in the nineteenth century, cat. expo. Londres, National Gallery, Yale University Press, 2006.

RENIE (P.-L.), *Une image sur le mur. Images et décoration intérieure au XIX^e siècle*, cat. expo. Musée Goupil, Bordeaux, 2005.

RENIE (P.-L.), *Le Musée des rieurs. Eugène Guérard, François-Auguste Biard et la scène de murs au XIX^e siècle*, cat. expo. Musée Goupil, Bordeaux, 2007.

ROSEN (C.), ZERNER (H.), *Romantisme et Réalisme. Mythes de l'art au XIX^e siècle*, Paris, Albin

Michel, 1986 [trad. *Romanticism and realism. The mythology of Nineteenth-Century Art*, New York, Viking Press, 1984].

ROSENBLUM (R.), *The International Style of 1800. A Study of Linear Abstraction* (dissertation, New York, 1956), New York, Garland, 1976.

ROSENBLUM (R.), **JANSON (H.W.)**, *Art of the Nineteenth century art: painting and sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1984.

ROSENTHAL (L.), *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, rééd. Macula, 1987 [1914].

ROTH (N.-A.), « L'Artiste and l'art pour l'art: the new cultural journalism in the July Monarchy », *The Art Journal*, 1989, vol. 48, p. 35-39.

RÖTZER (F.), **ROGENHOFER (S.)**, « Künstlergruppen : Von der utopie einer Kollektiven kunst », *Kunstforum International*, n°116, novembre-décembre 1991, p. 73-129.

ROUBERT (P.-L.), « Les caprices de la norme », *Etudes photographiques*, n°10, novembre 2001 [en ligne].

ROUBERT (P.-L.), *L'image sans qualités. Les Beaux-arts et la critique à l'épreuve de la critique d'art, 1839-1859*, Paris, Monum, 2006.

SAISSELIN (R.G.), *Le bibelot et le bourgeois*, Paris, Albin Michel, 1990.

SANDIER (A.), « Néo-grec », *Dictionary of Architecture and Building*, ed. Russell Sturgis, New York, 1901-1902, vol. 2, colonnes 1025-1026.

SCHAPIRO (M.), *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.

SCHVALBERG (S.), *Des marbres d'Elgin à la Dame d'Auxerre, le modèle grec en débat dans l'art français au XIX^e siècle (1815 – 1908)*, thèse sd Ségolène Le Men, Université Paris-Ouest/ Nanterre La Défense, 2008, 2 vol.

Search for innocence: Primitive and Primitivistic Art of the 19th Century, cat. expo., University of Maryland, Art Department Gallery, College Park, 1975.

SEIGEL (J.), *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830 – 1930*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque des Histoires », 1991.

SÉRIÉ (P.), « Du modèle à la muse : les peintres de figure sous le patronage de Phryné. Nus au Salon (1861-1901) », DOTAL (C.), DRATWICKI (A.) sd., *L'artiste et sa muse*, actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 2005, Paris, Somogy/ Académie de France à Rome, 2006, p. 19-41.

SÉRIÉ (P.), *La peinture d'histoire en France (1867-1900)*, thèse sd Bruno Foucart, Université de Paris IV, 2008, 2 volumes.

SHAW (J.L.), « The figure of Venus, rhetoric of the ideal and the Salon of 1863 », *Art History*, 1991, vol. 14, n°4, déc., p. 540-570.

SLOANE (J.-C.), *French Painting between the Past and the Present, Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951.

SOURIAU (M.), *Histoire du Parnasse*, Paris, éd. Spes, 1929.

SPENCER (C.), *Histoire de l'homosexualité de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1998.

STRANAHAN (C.H.), *A history of French painting from its earliest to its latest practise, including an account of the French academy of painting, its salons, schools of instruction and regulations*, New York, C. Scribner's sons, 1888.

Tanagra. Mythe et archéologie, cat. expo., Paris, musée du Louvre/ Montréal, Musée des Beaux-arts, RMN, 2003.

TERNOIS (D.), « Le Préraphaélisme français », postface Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, Paris, Arthéna, 1978, p.385-406.

TILLIER (B.), **WERMESTER (C.)**, *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution Française à nos jours*, Lyon, Fage éditions, 2011.

THUILLIER (J.), *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Paris, PUF, coll. « Essais et Conférences du Collège de France », 1984.

Triomphe et Mort du Héros : La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet, cat. expo., Lyon, musée des Beaux-arts, Milan, Electa, 1988.

TURNER (F.M.), *The Greek heritage in Victorian Britain*, New Haven & London, 1981.

VAISSE (P.), « Les raisons d'un retour : retrouvailles ou rupture ? », *Le Débat*, Paris, Gallimard, n°10, mars 1981, p.10-28.

VAISSE (P.), *La Troisième république et les peintres*, Paris, Flammarion, 1985.

VAISSE (P.), « Considérations sur la seconde République et les Beaux-arts », *Bulletin de la Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, 1985, p. 59-85.

VALCHIER (C. de), *Hittorff, un architecte du XIX^e siècle*, cat.expo., Paris, Musée Carnavalet, 1986.

VAN BRUNT (H.), « Greek Lines », *The Atlantic Monthly*, vol. VIII, n°44, June 1861, p. 654-667 ; n°45, July 1861, p. 76-88.

VAN ZANTEN (D.), *Designing Paris, The Architecture of Duban, Labrousse, Duc et Vaudoyer*, Cambridge, Mass. et Londres, MIT Press, 1987.

Victorian High Renaissance, cat. expo., Manchester, City Art Gallery, Minneapolis Institute of Arts, 1978.

VINCENT (F.), *Les Parnassiens : l'esthétique de l'école, les œuvres et les hommes*, Paris, G. Beauchesne et fils éd., 1933.

VOUILLOUX (B.), *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 2002.

WHITE (H. et C.), *La Carrière des peintres au XIX^e siècle, du système académique au marché des Impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991.

WHITELEY (J.), *The Revival in Painting of Themes inspired by Antiquity in Mid-Nineteenth Century France*, Ph. D. Thesis, Oxford, 1972.

WHITELEY (L.), « Accounting for Taste », *Oxford Art Journal*, vol. 2, avril 1979, p. 25-28.

WHITELEY (L.), « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme*, n°40, 1983, p. 65-75.

WOOD (C.), *Olympian dreamers: Victorian classical painters 1860-1914*, Londres, 1983.

WOOD (C.), *Victorian Painting*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1999.

YANG (Y.-H.), « Les premiers Salons caricaturaux au XIX^e siècle », LE MEN (S.) sd., *L'art de la caricature*, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2011, p. 74-86.

- **Monographies : Ouvrages, catalogues d'exposition, travaux universitaires, articles** (classement alphabétique par nom d'artiste, d'écrivain ou de critique)

[ABOUT] **Edmond About**, *écrivain et critique d'art (1828-1885)*, Cahiers Musée d'art et d'Essai, Palais de Tokyo, n°16, Paris, RMN, 1985.

[ALMA-TADEMA] **Alma-Tadema e la Nostalgia dell'Antico**, cat. expo., Naples, Museo Archeologico Nazionale, Milan, Electa, 2007.

[ALMA-TADEMA] **AMAYA (M.)**, « The Roman World of Alma-Tadema », *Apollo* 76, déc. 1962, p. 771-78.

[ALMA-TADEMA] **BARROW (R.J.)**, *Lawrence Alma-Tadema*, Paris, Phaidon, 2006.

[ALMA-TADEMA] **BECKER (E.)** sd., *Sir Lawrence Alma-Tadema*, cat. expo., Amsterdam, Van Gogh Museum/ Liverpool, Walker Art Gallery, 1996, New York, Rizzoli, 1997.

[ALMA-TADEMA] **PRETTEJOHN (E.)**, « Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome », *The Art Bulletin*, College Art Association, vol.84, n°1, mars 2002, p.115-129.

[ALMA-TADEMA] **SWANSON (V.G.)**, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Paris, Chêne, 1977.

[ALMA-TADEMA] **SWANSON (V.G.)**, *The biography and catalogue raisonné of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, London, 1990.

[ALMA-TADEMA] **TOMLINSON (R.)**, *The Athens of Alma-Tadema*, Phenix Mill, Alan Sutton, 1991.

[AMAURY-DUVAL] **Amaury-Duval : 1808-1885**, cat. expo., Montrouge, 1974.

[AMAURY-DUVAL] **AMAURY-DUVAL**, *Souvenirs (1829-1830)*, Paris, Plon, 1885.

[AMAURY-DUVAL] **DEGUISE (P.)**, « Un intermédiaire entre deux siècles : Amaury-Duval (1760-1836) », *Mémoires de la Société Eduenne*, t. LIII, 1974, p. 281-309.

[AMAURY-DUVAL] **DELABORDE (H.)**, « Des Œuvres et de la manière de M. Amaury-Duval », *GBA*, 1865, p. 419-428.

[AMAURY-DUVAL] **NOËL-BOUTON ROLLET (V.)**, *Amaury-Duval (1808-1885). L'homme et l'oeuvre*, thèse sd Bruno Foucart, Université de Paris IV, 2006, 1 volume.

[ANKER] **BHATTACHARYA-STETTLER (T.)** sd., *Albert Anker*, cat. expo., Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2003.

[AUGIER] **GEROME (J.-L.)**, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration du monument à Emile Augier*, Institut de France, Académie Française, Paris, F. Didot et Cie, 1895.

[BANVILLE], **HOUSSAIS (L.)**, « Sur les Salons de Théodore de Banville », dans *Du Romantisme à l'Art Déco. Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 103-112.

[BAUDELAIRE] **PICHOIS (C.)**, *Baudelaire, critique d'art*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.

[BAUDELAIRE] DROST (W.), « Baudelaire critique de l'art contemporain. Défense et illustration de l'imagination », BAUDELAIRE (C.), *Le Salon de 1859*, édition critique établi par DROST (W.), Paris, Honoré Champion, 2006, p. 81-134.

[BOUGUEREAU] *William Bouguereau : 1825-1905*, cat. expo., Paris, Petit-Palais / Montréal, musée des Beaux-arts/ Hartford, The Wadsworth Atheneum, 1984.

[BOUGUEREAU] WISSMAN (F.E.), *Bouguereau*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996.

[BOULANGER GR] AUBRUN (M.-M.), « Gustave Boulanger, peintre éclectique », *BSHAF*, [1986], 1988, p. 167-256.

[BOULANGER GR] BOULANGER (G.R.), *A nos élèves*, Paris, imprimerie A. Lahure, 1885.

[BOULANGER GR] LAVOIX (H.), « Gustave Boulanger », *Grands peintres français et étrangers*, Paris, H. Laulette éd./ Goupil & cie éd., 1884-1886.

[BOULANGER GR] SAFRAN (L.), « A Note on Boulanger's *Répétition générale du Joueur de Flûte* », *GBA*, Paris, novembre 1980, p.185-186.

[BURTHE] GAUDICHON (B.), « Léopold Burthe (1823-1860) », *BSHAF*, année 1984, 1986, p. 229-241.

[CHAM] RIBEYRE (F.), *Cham, sa vie et son ? Œuvre*, Paris, Plon, 1884.

[CHAMFLEURY] LACAMBRE (J.), *Champfleury, son regard et celui de Baudelaire*, Paris, Hermann, 1990.

[COURBET] DES CARS (L.), FONT-REAULX (D.) *sd*, *Gustave Courbet*, cat. expo., Paris, Grand Palais, Paris/ New York, Metropolitan museum of art/ Montpellier, Musée Fabre, Paris, RMN, 2007.

[COURBET] LE MEN (S.), *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

[COURBET] MYERS (N.), « Vers un nu réaliste : Courbet et ses contemporains dans les années 1840-1850 », *Courbet/ Clésinger. Œuvres croisées*, cat. expo., Ornans, musée Gustave Courbet, Besançon, éditions du Sekoya, 2011, p.46-60.

[COURBET] SCHLESSER (T.), *Réceptions de Courbet : Fantasmies réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007.

[COUTURE] BOIME (A.), *Thomas Couture and the Eclectic Vison*, New Haven and London, Yale University Press, 1980.

[CURZON] CURZON (H. de), *Alfred de Curzon, sa vie et son œuvre*, Paris, Fischbacher, 1914, 2 vol.

[CURZON] THOMAS (T.), *Alfred de Curzon*, cat. expo., Poitiers, Musée Sainte-Croix, Poitiers, Musée de la ville de Poitiers et de la Société des antiquaires de l'Ouest, 1982.

[DAUBIGNY] FIDELL-BEAUFORT (M.), BAILLY-HERZBERG (J.), *Daubigny*, Paris, Geoffroy-Dechaume, 1975,

[DAUMIER] *Daumier (1808-1879)*, cat. expo., Paris, Grand Palais/ Ottawa, Musée des Beaux-

arts du Canada/ Washington, The Phillips Collection, Paris, RMN, 1999.

[DAUMIER] KLAUS (H.), « Daumier critique des temps modernes. Recherches sur *l'Histoire Ancienne* », *GBA*, vol. 113, n°1140, janv. 1989, p. 29-44.

[DAUMIER] MAXMIN (J.), « A Hellenistic echo in Daumier's *Penelope* ? », *Art International*, n°27, août 1984, p. 38-47.

[DAUMIER] PROVOST (L.), CHAMBERS (R.K.), « Daumier's *Histoire Ancienne* : Art and Politics », *Arts*, septembre 1980.

[DAUMIER] ROBERT-JONES (P.), « L'Antiquité selon Grandville et Daumier », *GBA*, n° 1428-1429, janvier – février 1988, p. 71-75.

[DAUMIER] SQUIRES (W.J.), *Daumier's Histoire ancienne : French Classical Parody in the 1840s*, thèse New York, New York University, Institute of Fine Arts, 1996.

[DAVID] DELECLUZE (E.J.), *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, Paris, Didier, 1855.

[DELACROIX] ALLARD (S.), *Dante et Virgile* d'Eugène Delacroix, cat. expo., Paris, Musée du Louvre, Paris, RMN, 2004.

[DELAROCHE] ALLARD (S.), « Delacroix, Delaroche et la place du spectateur », COGEVAL (G.), AVANZI (B.) sd, *De la scène au tableau*, cat. expo. Marseille, musée Cantini / Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea / Toronto, musée des Beaux-arts de l'Ontario, Paris, Skira Flammarion, 2009, p.122-131.

[DELAROCHE] BANN (S.), *Paul Delaroche: History painter*, Londres, Reaktion Books, 1997.

[DELAROCHE] BARRINGER (T.), « Rethinking Delaroche/ Recovering Leighton », *Victorian Studies*, Indiana University Press, vol.44, n°1, automne 2001, p.9-24.

[DELAROCHE] BONNET (A.), « Une histoire de l'art illustrée : l'Hémicycle de l'Ecole des beaux-arts par Paul Delaroche », *Histoire de l'Art*, Paris, mai 1996, n°33-34, p.17-30.

[DELAROCHE] GOULD (C.), *Delaroche and Gautier. Gautier's Views on the 'Execution of Lady Jane Grey' and other Compositions by Delaroche*, Londres, 1975.

[DELAROCHE] HALEVY (F.), « Paul Delaroche », Paris, *L'Artiste*, ns, t.5, 1858, p. 92-94, 108-112.

[DELAROCHE] *Paul Delaroche: un peintre dans l'Histoire*, cat. expo., Nantes, Musée des Beaux-arts/ Montpellier, Musée Fabre, Paris, RMN, 1999.

[DELAUNAY] *Jules-Elie Delaunay : 1828-1891*, cat. expo., Nantes, Musée des Beaux-arts/ Paris, Musée Hébert, Paris, RMN / Saint-Sébastien ACL éd. Société Crocus, 1988.

[DELÉCLUZE] BASCHET (R.), *E.-J. Delécluze, témoin de son temps 1781-1863*, Paris, éd. Boivin, 1942.

[DUBAN] BELLENGER (S.), HAMON (F.), *Félix Duban 1798-1870. Les Couleurs de l'architecture*, cat. expo., Blois, Château, Paris/ Milan, Gallimard / Electa, 1996.

[GAUTIER] BAYLE (C.) et SCHEFER (O.), « Gautier et l'idéalisme critique », dans GAUTIER (T.), *L'art moderne*, éd. par BAYLE (C.) et SCHEFER (O.), Lyon, Fage éditions, 2011, p.11-26.

- [GAUTIER] BERGERAT (E.), *Théophile Gautier : entretiens, souvenirs et correspondance*, Genève, Slatkine reprints, 1998.
- [GAUTIER] BRUNET (F.), « De Romanorum arte vivendi architecturaque », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°24, 2002, p.53-62.
- [GAUTIER] DOUPHIS (P.-O.), « Théophile Gautier et l'architecture polychrome », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°24, 2002, p.63-74.
- [GAUTIER] DROST (W.), « Pour une réévaluation de la critique d'art de Gautier », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°55, mai 2003, p. 401-421.
- [GAUTIER] DROST (W.), « Le sens de l'antique et le sentiment moderne dans la critique d'art de Théophile Gautier », *Revue des sciences humaines*, n°277, 2005, p. 135-153.
- [GAUTIER] GIRARD (M.-H.), « Une date mémorable », dans GAUTIER (T.), *Œuvres complètes. Critique d'art. Les Beaux-arts en Europe, 1855*, Paris, Honoré Champion éditeur, t. IV, 2011, p. 11-92.
- [GAUTIER] GUEGAN (S.) sd., *Théophile Gautier, la critique en liberté*, cat. expo., Paris, Musée d'Orsay, Paris, RMN,1997.
- [GAUTIER] GUEGAN (S.), « Préface. Gautier avant 1848. Du romantisme à la modernité », GAUTIER, T., *Salon de 1847*, rééd., Paris, Le livre à la carte, 1997, p.I-XXVII.
- [GAUTIER] GUEGAN (S.), *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011.
- [GAUTIER] HARTMANN (E.), « Gautier on progress in the arts », *Studies in Romanticism*, Boston, Boston University,1973.
- [GAUTIER] LACOSTE –VEYSSEYRE (C.), *La critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier, Université Paul Valéry,1985.
- [GAUTIER] LAVAUD (M.), *Théophile Gautier. Militant du Romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- [GAUTIER] LLOYD (R.), « Gautier est-il aussi partisan de la doctrine de l'art pour l'art qu'on veut nous le faire croire ? », *Bulletin des études parnassiennes*, VII, juin 1985, p. 1-13.
- [GAUTIER] KEARNS (J.), « The Official Line ? Academic Painting in Gautier's Salon of 1859 », *Journal of European Studies*, 1994, XXIV, n°95, p.283-298.
- [GAUTIER] KEARNS (J.), « Quelle histoire? Gautier devant l'œuvre de Gérôme au Salon de 1859 », *Le champ littéraire 1860-1900. Etudes offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1996, p. 71-80.
- [GAUTIER] KEARNS (J.), « On his knees to the past ? Gautier, Ingres and forms of modern art », *Impressions of French Modernity. Art and Literature in France, 1850-1900*, éd. HOBBS (R.), New York, Manchester University Press, 1998, p.33-57.
- [GAUTIER] KEARNS (J.), *Théophile Gautier. Orator to the artists. Art journalism of the Second Republic*, Londres, Legenda, 2007.

[GAUTIER] MOULINAT (F.), « Gautier, Pradier, l'hellénisme », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°24, 2002, p.45-52.

[GAUTIER] RICHARDSON (J.), *Théophile Gautier. His Life and Times*, Londres, 1958.

[GAUTIER] SNELL (R.), *Théophile Gautier, a romantic critic of the visual arts*, Oxford/ New York, Clarendon Press/ Oxford University Press, 1982.

[GAUTIER] SPENCER (M.C.), *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1968.

[GAUTIER] *Théophile Gautier*, Paris, BNF, 1961.

[GAUTIER] *Théophile Gautier, l'art et l'artiste*, actes du colloque international, Montpellier, 1982, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°4, 1982, 2 vol.

[GEOFFROY-DECHAUME] *De Plâtre et d'Or. Geoffroy-Dechaume, sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, cat. expo., L'Isle-Adam, Musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq/ Château de la Roche-Guyon, Association "Les Amis de l'isle-adam/ Val d'Oise éditions, 1998.

[GÉRÔME] ACKERMAN (G.M.), « Gérôme and Manet », *GBA*, septembre 1967, p. 163-176.

[GÉRÔME] ACKERMAN (G.M.), « Gérôme, the Academic Realist », *Art News annual*, t. XXXIII (1967), p. 100-107.

[GÉRÔME] ACKERMAN (G.M.), « Gérôme's "A Chat by the Fireside" », *The Register of the Museum of Art*, Lawrence, Kansas, The University of Kansas, Vol. IV, n°4-5, p.20-33.

[GÉRÔME] ACKERMAN (G.M.), *La vie et l'Œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie, ACR Editions, 1986, 1992, nelle éd. revue et augmentée sous le titre *Gérôme*, 2000.

[GÉRÔME] ALLAN (S.), MORTON (M.) sd., *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles, Getty Publications, 2010.

[GÉRÔME] ANGRAND (P.), « *Œdipe enfant* et le *Combat de Coqs*. Jean-François Millet, Jean-Léon Géôme et la critique en 1847 », *GBA*, novembre 1975, p. 139-146.

[GÉRÔME] BOIME (A.), « Gérôme and the bourgeois artist's burden », *Arts Magazine*, vol. 57, 1983, p. 64-73.

[GÉRÔME] BONFAIT (O.), « Brigands, pifferari et paysannes: la représentation du peuple romain par les artistes français dans les années 1840 », colloque *Regarder Gérôme*, 10-11 décembre 2010, communication inédite.

[GÉRÔME] CLARETIE (J.), « Jean-Léon Gérôme », *Grands Peintres français et étrangers*, 4^e partie, Paris, Boussod, Valadon & Cie, 1886.

[GÉRÔME] CLARETIE (J.), « La vie à Paris d'un petit Empereur et d'un grand peintre. Jacques I^{er} et Jean-Léon Gérôme », *Le Temps*, 15 janvier 1904.

[GÉRÔME] DES CARS (L.), FONT-REULX (D.), PAPET (E.) sd, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, cat. expo., Los Angeles, The J.Paul Getty Museum/ Paris, Musée d'Orsay/ Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza, Paris, Skira Flammarion/ Musée d'Orsay, 2010.

[GÉRÔME] DES CARS (L.), FONT-REULX (D.), PAPET (E.) sd, *Regarder Gérôme*, colloque

international, Paris, Musée d'Orsay, 9-10 décembre 2010. Communications inédites.

[GÉRÔME] FONT-REAUUX (D.), « Acquisitions. Fonds d'archives Gérôme et Morot », *48/14, revue du Musée d'Orsay*, Paris, RMN, printemps 2004, n°18, p.45-49.

[GÉRÔME] GALICHON (E.), « M. Gérôme, peintre ethnographe », *GBA*, février 1868, p. 147-151.

[GÉRÔME] GÉRÔME (J.-L.), *Notes autobiographiques pour mon ami Timbal*, 1874 ; reproduites et présentées par Gerald Ackerman dans le *Bulletin de la Société d'agriculture, lettres, sciences et arts de la Haute-Saône*, 1971, n°14.

[GÉRÔME] Jean-Léon Gérôme, cat. expo., Vesoul, musée municipal, 1981.

[GÉRÔME] HALLER (G.), « Jean-Léon Gérôme », *Nos grands peintres*, Paris, Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 1899.

[GÉRÔME] HARENT (S.), *Dessins de Jean-Léon Gérôme*, cat. expo., Nancy, Musée des Beaux-arts, Paris, Somogy, 2009.

[GÉRÔME] HERING (F.F.), *Gérôme, his life and works*, New York, Cassell Publ. Co, 1892.

[GÉRÔME] HEUSINGER VON WALDEGG (J.), « Jean-Léon Gérômes Phryné vor den Richtern », *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol.17, 1972, p.122-142.

[GÉRÔME] HOUSE (J.), « History without Values? Gérôme's History Paintings », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, The Warburg Institute, t.71, 2008, p. 261-276.

[GÉRÔME] JAGOT (H.), *Jean-Léon Gérôme, néo-grec. L'Antiquité dévoyée*, La Rochelle, La Rumeur des âges, 2010.

[GÉRÔME] LAFONT-COUTURIER (H.), *Jean-Léon Gérôme*, Paris, Herscher, 1998.

[GÉRÔME] LAFONT-COUTURIER (H.), *Gérôme & Goupil : Art et Entreprise*, cat. expo, Bordeaux, Musée Goupil, Paris, RMN, 2000.

[GÉRÔME] MASSON (F.), « Jean-Léon Gérôme et son Œuvre », *Les Lettres et les Arts*, 1^{er} mai 1887.

[GÉRÔME] MASSON (F.), « Jean-Léon Gérôme, peintre et sculpteur », *Figaro Salon, Les Beaux-arts en 1900*, juillet 1901.

[GÉRÔME] MASSON (F.), « Jean-Léon Gérôme. Notes et souvenirs inédits du Maître », *Les Arts*, n°26, février 1904, p.18-32.

[GÉRÔME] MENARD (R.), « Gérôme », *The Portfolio*, 1875, p. 82-85.

[GÉRÔME] MEYER (R.K.), « Jean-Léon Gérôme. The Role of Subject Matter and the Importance of Formalized Composition », *Arts Magazine*, t. XLVII, n°4 (fév. 1973), p. 31-34.

[GÉRÔME] MOREAU-VAUTHIER (C.), *Gérôme peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1906.

[GÉRÔME] PERRY BROWN (J.), « The Return of the Salon : Jean-Léon Gérôme in the Art

Institute », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol.15, n°2, 1989, p.154-173 et p. 180-181.

[GÉRÔME] RYAN (J.), « More Seductive Than Phryné : Baudelaire, Gérôme, Rilke and the Problem of Autonomous Art », *PMLA*, Modern Language Association, vol. 108, n°5, octobre 1993, p.1128-1141.

[GÉRÔME] SOUBIES (A.), *J.-L. Gérôme. Souvenirs et notes*, Paris, Flammarion, 1904.

[GÉRÔME] TANOUARN (A. de), « Gérôme », *L'Artiste*, 13 juillet 1860.

[GÉRÔME] THIEBAULT-SISSON (F.), « Léon Gérôme », *L'illustration*, 16 janvier 1904.

[GÉRÔME] TIMBAL (C.), « Gérôme », *GBA*, Paris, 1876, p. 218 et suiv., p. 344 et suiv.

[GLEYSRE] *Charles Gleyre ou les illusions perdues*, cat. expo., Winterthur, Kunstmuseum/ Marseille, Musée Cantini, Zürich/ Marseille, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft/ Musée Cantini, 1974.

[GLEYSRE] CLEMENT (C.), *Gleyre, étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Genève, Neuchâtel et Paris, 1878.

[GLEYSRE] HAUPTMAN (W.), « Allusions and Illusions in Gleyre 's *Le Soir* », *The Art Bulletin*, juin 1978.

[GLEYSRE] HAUPTMAN (W.), « Delaroche 's and Gleyre's Teaching Ateliers and theirs group Portraits », *Studies in the History of Art*, Washington D.C., National Gallery, vol. 18, 1985, p. 79-119.

[GLEYSRE] HAUPTMAN (W.), *Charles Gleyre, 1806-1874, Life and Works, Catalogue raisonné*, Princeton, Princeton University Press, 1986, 2 vol.

[GLEYSRE] HAUPTMAN (W.), *Un chef-d'œuvre méconnu de Charles Gleyre*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-arts, 1995.

[GLEYSRE] LEPDOR, (C.) sd, *Charles Gleyre, le génie de l'invention*, cat. expo. Lausanne, Musée cantonal des Beaux-arts, Milan, Cinq Continents, 2006.

[GLEYSRE] MANTZ (P.), « Charles Gleyre », *GBA*, 1875, t. XI, p. 233-244 et p. 404-414.

[GLEYSRE] OCKMAN (C.), « Gleyre's destroyed staircase decorations at Dampierre : a glaring scholarly error », *GBA*, Paris, mars 1984, p.103-106.

[GLEYSRE] THÉVOZ (M.), *L'Académisme et ses fantasmes, Le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris, éd. de Minuit, 1980.

[GOT] LOBSTEIN (D.), « Edmond Got, Sociétaire de la Comédie-Française et visiteur du Salon », *Les Cahiers de l'Histoire de l'Art*, n°5, 2007, p. 106-128.

[HAMON] ADAMS (C.), « Jean-Louis Hamon », *The American Art Review*, t. II, 1881, p. 199-205.

[HAMON] BERGERAT, « Hamon », *Galerie Contemporaine*, juillet – décembre 1877.

[HAMON] CLARETIE (J.), « J.-L. Hamon 1821-1874 », *L'art et les artistes*, n°18, septembre 1906, p. 250-252.

- [HAMON] CLARETIE (J.), *Jean-Louis Hamon*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1881.
- [HAMON] DU CLEUZIQU (H.), « Jean-Louis Hamon », *La Bretagne artistique, pittoresque et littéraire. Courrier de l'art et de la curiosité dans les départements de l'Ouest*, t. 1, octobre-novembre 1880, p.169 – 177 ; 209 – 217.
- [HAMON] FOL (W.), « Jean-Louis Hamon », *GBA*, 1^{er} février 1875, p. 119-134.
- [HAMON] HOFFMANN (E.), *Jean-Louis Hamon, peintre*, Paris, 1903.
- [HAMON] LAFENESTRE (G.), « Jean-Louis Hamon », *L'Art*, t. I, 1875, p. 394-399.
- [HAMON] LE BRAZ (A.), « Une lettre de Hamon », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°4, 27 janvier 1906, p. 28-29.
- [HAMON] LE GOFFIC (C.), « Le peintre de la Renaissance néo-grecque Jean-Louis Hamon », *L'âme bretonne*, t. I, 1902.
- [HAMON] QUÉQUET (S.), *Jean-Louis Hamon (1821-1874) : un néo-grec sous le Second Empire*, mémoire de master sd Rémi Labrusse, 2006, 3 vol.
- [HAMON] QUÉQUET (S.), « Les dessins de Jean-Louis Hamon du Musée d'art et d'histoire de Genève », *Genava. Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, Musée d'art et d'histoire de Genève, LV, 207, p.3-68.
- [HAMON] QUÉQUET (S.), « Jean-Louis Hamon. Les néo-grecs et le goût pour l'antique dans les années 1850 », *48/14, revue du Musée d'Orsay*, Paris, RMN, n°26, printemps 2008, p. 16-27.
- [HAMON] TANOUARN (A. de), « Les néo-grecs. Hamon », *L'Artiste*, t. IX, 1860, p. 7-11.
- [HEUZEY] HOMOLLE (T.), « Léon Heuzezy (1831-1922) », *GBA*, avril 1922, p. 197-212.
- [HITTORFF] VALCHIER (C.) de, *Hittorff, un architecte du XIX^e siècle*, cat. expo., Paris, Musée Carnavalet, 1986.
- [INGRES] ALAZARD (J.), *Ingres et l'ingrisme*, Paris, 1950.
- [INGRES] ALLARD (S.), CHAUDONNERET (M.C.), *Ingres, la réforme des principes : 1806-1834*, Lyon, Fage éd., 2007.
- [INGRES] AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres*, Paris, G. Charpentier, 1878.
- [INGRES] BALZE (R.), *Ingres, son école, son enseignement du dessin, par un de ses élèves*, Paris, 1880.
- [INGRES] BERGER (K.), « Ingrism und Preraphaelism », *actes du XIX^e Congrès international d'histoire de l'art*, 3 vol., Paris, 1958 (résumé).
- [INGRES] DELABORDE (H.), *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, 1870 (réédité, Saint-Pierre-de-Salerne, 1984, sans le catalogue des œuvres)
- [INGRES] *Elèves d'Ingres (Les)*, cat. expo., LAVALLÉE (M.-H.), VIGNE (G.) dir., Montauban, musée Ingres / Besançon, musée d'art et d'archéologie, 1999.
- [INGRES] *In Pursuit of Perfection : The Art of J.A.D. Ingres*, cat. expo., Louisville, J.B. Speed Art

Museum/ Fort Worth, The Kimbell Art Museum, Indiana University Press, 1983.

[INGRES] **Ingres et Rome**, actes du colloque international de Montauban, *Bulletin des Amis du Musée Ingres*, non numéroté, 1986.

[INGRES] **Ingres et son influence**, actes du colloque international de Montauban, *Bulletin des Amis du Musée Ingres*, 1980, n° 47-48.

[INGRES] **Ingres et son temps**, Montauban, 1967.

[INGRES] LACAMBRE (G. et J.), « Les élèves d'Ingres et la critique satirique », *Bulletin du Musée d'Ingres*, juillet 1968, p. 19-25.

[INGRES] PICARD-CAJAN (P.) sd, **L'illusion grecque. Ingres et l'antique**, cat. expo., Montauban, Musée Ingres, Arles, Actes Sud, 2006.

[INGRES] SCHLENOFF (N.), *Ingres, ses sources littéraires*, Paris, PUF, 1956.

[INGRES] SHELTON (A.C.), *Ingres and his Critics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

[INGRES] SIEGFRIED (S.), « Ingres and the theatrics of history painting », *Word and Image*, vol.16, décembre 1999, p.58-76.

[INGRES] STEEHOW (W.), « Love of Antiochus with Fair Stratonica », *Art Bulletin*, XXVII, déc. 1945, p. 221-237.

[INGRES] TERNOIS (D.), « Ingres et l'ingrisme. Etat des travaux et bibliographie », *L'Information d'Histoire de l'Art*, 1967, p.206-218.

[INGRES] TERNOIS (D.), « Ingres et son temps. Etat des travaux et bibliographie », *Formes*, n°2, Strasbourg, 1979, p. 37-63.

[INGRES] TERNOIS (D.), « L'Eros ingresque », *Revue de l'Art*, n°64, 1984, p. 35-56.

[INGRES] VIGNE (G.), *Ingres*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1995.

[JALABERT] **Charles-François Jalabert : 1819-1901**, cat. expo., Carcassonne, Musée des Beaux-arts, 1996.

[JALABERT] REINAUD (E.), *Charles-François Jalabert : 1819-1901. L'homme, l'artiste d'après sa correspondance*, Paris, 1903.

[JOBÉ-DUVAL] HELIGOT (E.), *Félix-Armand Jobbé-Duval (1821-1889). Les Œuvres des collections publiques*, mémoire de maîtrise, sous la direction de M. Grivel, Université de Rennes-II, 1999.

[LALO] LACAS (P.-P.), « LALO Edouard (1823-1892) », *Dictionnaire de la Musique. Les compositeurs*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1998, p. 434-435.

[LALO] TIERSOT (J.), MARTENS (F.H.), « Edouard Lalo », *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, vol.11, n°1, janvier 1925, p. 8-35.

[LECOMTE DU NOUÏ] DIEDEREN (R.), *From Homer to the harem : the art of Jean Lecomte du NouÏ*, cat. expo., New York, Dahesh Museum of art, 2004.

[LECOMTE DU NOUÏ] MONTGAILLARD (G. de), *Lecomte du NouÏ*, Paris, Lahure, 1908.

- [LECONTE DE LISLE] CALMETTES (F.), *Leconte de Lisle et ses amis : un demi-siècle littéraire*, Paris, Librairie-imprimeries réunies, 1902.
- [LECONTE DE LISLE] ESTEVE (E.), *Leconte de Lisle. L'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin et Cie, v.1920.
- [LEIGHTON] BRANDHUBER (M.T.), BUHRS (M.) sd, *Frederic Lord Leighton (1830-1896). Painter and sculptor of The Victorian Age*, cat. expo., Munich, Villa Stuck, 2009.
- [LEIGHTON] *Frederic Leighton*, cat. expo., London, Royal Academy of Arts, 1996.
- [LEROUX] BLAZY (G.), « Louis-Hector Leroux 1829-1900 », *Patrimoine et culture en Lorraine*, éd. Serpenoises, 1980, p. 418-441.
- [LEROUX] BLAZY (G.), *Hector Leroux, le peintre au pinceau des vestales*, Bar-le-Duc, 1979.
- [LEROUX] *Louis-Hector Leroux, Verdun 1829 – Angers 1900 : peintures et esquisses*, cat. expo., Bar-le-Duc, musée Barrois/ Verdun, Musée, Bar-le-Duc, musée Barrois, 1988.
- [MANTZ] RENAN (A.), « Paul Mantz », *GBA*, 1^{er} mars 1895, p. 231-234.
- [MAZEROLLE] LAVALADE (M.-F.), *L'œuvre d'Alexis – Joseph Mazerolle (1826-1889)*, mémoire de l'Ecole du Louvre, sd Georges Vigne, 2002, 2 vol.
- [MEMBRÉE] MENTION (L.), *Un compositeur valenciennois : Edmond Membrée (1820-1882)*, Paris, Librairie Fischbacher, 1908.
- [MENARD] CHAMPION (E.), *Le Tombeau de Louis Ménard*, Paris, Champion, 1902.
- [MOTTEZ] GIARD (R.), *Le peintre Victor Mottez d'après sa correspondance*, Lille, 1934.
- [NADAR] *Nadar, les années créatrices : 1854-1860*, cat. expo., Paris, Musée d'Orsay, Paris, RMN, 1994.
- [PAPETY] AMPRIMOZ (F. X.), « Un décor 'fourieriste' à Florence », *Revue de l'Art*, 1980, n° 48, p.57-67.
- [PAPETY] AMPRIMOZ (F.), *Dominique Papety, ses maîtres, ses amis*, Thèse de 3^e cycle, sd Jean-Jacques Gloton, Université d'Aix-Marseille I, 1980, 2 vol.
- [PAPETY] AMPRIMOZ (F.-X.), « Les Femmes à la fontaine de Papety et le style Néo-Grec », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1984, n°3, p. 196-203.
- [PAPETY] AMPRIMOZ (J.F.), « Dominique Papety à Rome au temps de Monsieur Ingres », actes du colloque *Ingres et le néo-classicisme*, Montauban, 1976, p. 169-180.
- [PAPETY] FINLAY (N.A.), "Fourierist Art Criticism and the Rêve du Bonheur of Dominique Papety", *Art History* 2, n°3, septembre 1979, p. 327-338.
- [PEISSE] LANEYRIE-DAGEN (N.), « Louis Peisse et le Musée des Modèles à l'Ecole des Beaux-arts », *BSHAF*, 1985, p.217-241.
- [PICOU] LEGENDRE (S.), *Monographie du peintre Henri-Pierre Picou*, mémoire de maîtrise, sd Patricia Plaud-Dilhuit, Université de Haute Bretagne, Rennes II, 2001.
- [PICOU] MARCHAND (E.), « Les artistes nantais : Henry Picou », *La Revue de Bretagne, Vendée*

et Anjou, t. VII, 1892, p. 54-59, p. 197-207 et p. 287-298.

[ROCHEGROSSE] HOUSSAIS (L.), *La reconstitution archéologique dans l'œuvre de Georges-Antoine Rochegrosse*, DEA, Lyon, Université Lyon II, 1994, 2 vol.

[SCHÜTZENBERGER] LAUGEL (A.), « Louis Schützenberger. Biographies alsaciennes n°10 », *Revue alsacienne illustrée*, Strasbourg, F. Staat, [1900], np.

[TOULMOUCHE] LE CADRE (J.-M.), *A. Toulmouche (1829-1890), peintre de la vie bourgeoise. Diffusion et réception de son œuvre au temps de l'Impressionnisme*, mémoire de maîtrise, Université de Haute Bretagne, Rennes II, 1995, 2 vol.

[VAUDOYER] BERGDOLL (B.) *Léon Vaudoyer. Historicism in the age of industry*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1994.

[ZIÉGLER] GUEGAN (S.), *Jules Ziegler peintre*, Thèse de doctorat, sd Bruno Foucart, Université de Paris IV, 2000.

INDEX

A

- Abel de Pujol, Alexandre Denis** _____ 497
About, Edmond 235, 259, 362, 364, 365, 366, 367, 374, 385, 426, 430, 461, 471, 483, 484, 555
Aesthetic Movement _____ 501
Alma-Tadema, Lawrence 16, 25, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 506, 512, 555
Alma-Tadema, *Egyptiens de la dix-huitième dynastie (Pastimes in Ancient Egypt, 3000 Years ago)*, 1864 _____ 499, 500, 504
Alma-Tadema, *Vendanges à Rome*, 1873 _ 503
Aloë, Stanislas D' _____ 324
Amaury-Pineu-Duval, Eugène-Emmanuel, dit Amaury-Duval 9, 78, 95, 118, 172, 205, 257, 312, 317, 325, 362, 480, 553, 555
Anacréon __ 80, 125, 127, 128, 130, 132, 138, 139, 142, 148, 149, 150, 151, 152, 160, 161, 163, 164, 165, 175, 197, 201, 204, 215, 226, 231, 285, 293, 323, 325, 335, 359, 393, 447, 477, 479, 485, 503
Andrieu, Pierre _____ 252
Anker, Albert __ 190, 192, 193, 497, 498, 506, 555
Anker, *Les Dominos*, 1867 _____ 498
Anker, *Les Joueurs d'osselets*, 1864 _ 125, 127, 498
Anker, *Saute-mouton*, 1867 _____ 498
Antigna, Alexandre 14, 18, 175, 355, 359, 458
Apelle _____ 223, 238
Arago, Alfred _____ 175, 251
Arago, François _____ 66, 67, 175, 251
Aristophane _____ 447, 450
Armingaud, Jules _____ 269, 303, 304
Association de soutien mutuel de la rue des Amandiers Popincourt (L') _ 247, 249, 255, 308
Association Geoffroy-Dechaume (L') 247, 255, 556, 559
Aubert, Jean __ 9, 175, 177, 178, 203, 251, 271, 284, 285, 303, 312, 352, 403, 475, 478, 481, 482
Aubert, *Confidence*, 1861 _____ 271
Aubert, *Réverie*, 1859 _____ 271
Aubineau, Léon _____ 316, 317
Augier, Emile __ 11, 20, 76, 201, 269, 270, 277, 279, 302, 375, 395, 455, 456, 487, 555
Augier, *La Ciguë*, 1844 _____ 76
Augier, *Le Joueur de Flûte*, 1850 __ 16, 76, 277, 278, 556
Auvray, Louis __ 295, 415, 422, 425, 442, 484, 494, 495

B

- Ballanche, Pierre-Simon** _____ 452
Balzac, Honoré de 87, 203, 302, 448, 452, 453
Banville, Théodore de _ 11, 20, 125, 126, 139, 150, 261, 271, 275, 278, 467, 555

- Banville, *Marchands de crayons, Odes funambulesques*, 1874 _____ 275
Barbier, Jules _____ 261
Barbus (Les) _ 23, 51, 116, 147, 200, 246, 266, 286, 287, 308, 335
Barrias, Félix __ 128, 129, 131, 211, 218, 240, 312
Barrias, *Les Exilés de Tibère. Soldat gaulois et sa fille prisonniers à Rome*, 1847 _____ 240
Barrias, *Sirènes*, 1849 _____ 131
Barthet, Armand _____ 76, 201, 487
Barthet, *Le Moineau de Lesbie*, 1849 _____ 76
Baudelaire, Charles _ 8, 20, 21, 23, 87, 93, 326, 344, 404, 409, 545, 555, 556, 561
Baudry, Paul __ 104, 214, 259, 301, 303, 307, 418, 445, 486, 487, 488, 522, 544, 547
Baudry, *La Mort de Vitellius*, 1847 _____ 214
Bazille, Frédéric _____ 206
Bazzani, Luigi _____ 512
Becker, Georges _____ 505
Becker, *Oreste et les Furies*, 1870 _____ 505
Bellot, Paul _____ 474
Belloy, Auguste de _____ 363, 369, 370
Bénouville, Léon 236, 238, 239, 240, 241, 361, 488
Bénouville, *Jésus dans le prétoire*, 1845 __ 239
Bénouville, *La colère d'Achille*, 1847 _ 239, 277, 329, 476
Bénouville, *Les Martyrs conduits au supplice*, 1855 _____ 240
Bertall (pseudonyme de Arnoux, Charles Albert d') 112, 121, 427, 428, 525, 526, 528
Bertaux, Hélène _____ 261
Bertrand, James _____ 361, 494, 495, 526
Bertrand, *Diogène chez Laïs*, 1863 _____ 494
Biard, François-Auguste 85, 94, 163, 397, 409, 418, 419, 551
Biennourry, Victor __ 184, 236, 237, 238, 240, 506
Biennourry, *Esope et son maître Xantus*, 1868 _____ 238
Biennourry, *La Maison du peintre ou Apelle peignant le tableau du jugement de Midas*, 1865 _____ 238
Biennourry, *La Mort de Messaline*, 1850-1851 _____ 238
Biennourry, *Le Mauvais riche*, 1848 _____ 237
Biennourry, *Samuel sacrant David*, 1842 __ 236
Bion _____ 350
Boesse, Pierre de _____ 358, 359
Bonaparte, Charles Louis Napoléon, dit Napoléon III _ 207, 235, 276, 290, 291, 360, 364, 493, 543, 548
Bonaparte, Mathilde-Létizia Wilhelmine, dite la princesse Mathilde _ 276, 301, 302, 441
Bonaparte, Napoléon Joseph dit Napoléon (Jérôme) Bonaparte 20, 276, 278, 279, 547
Bonheur, Rosa _ 200, 203, 356, 448, 550, 564

- Bonnardel, Hippolyte** _____ 244, 289
Bonomi, Joseph _____ 500
Bonvin, François _____ 84, 289, 295
Bosch, Jérôme _____ 412, 457, 458, 460
Boucher, François _ 13, 52, 70, 118, 382, 383, 426, 439, 459, 465, 472, 478, 479
Bouguereau, William _ 9, 16, 36, 104, 179, 215, 218, 236, 240, 241, 289, 295, 312, 313, 418, 478, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 497, 506, 544, 556
 Bouguereau, *Faune et Bacchante*, 1861 ____ 484
 Bouguereau, *Jour des Morts*, 1859 _____ 486
 Bouguereau, *L'Amour blessé*, 1859 _ 241, 478, 484, 485, 486
 Bouguereau, *L'Amour fraternel*, 1852 _____ 241
 Bouguereau, *Philomèle et Procné*, 1861 ____ 484
Bouilhet, Louis _____ 487
Boulangier, Gustave-Rodolphe 5, 6, 7, 8, 10, 15, 16, 20, 24, 36, 128, 175, 179, 184, 203, 205, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 236, 238, 240, 241, 243, 244, 251, 252, 253, 254, 255, 259, 260, 261, 263, 270, 271, 272, 273, 278, 279, 280, 282, 284, 289, 290, 301, 303, 313, 349, 391, 444, 468, 479, 480, 481, 483, 487, 488, 497, 505, 506, 516, 556, 579
 Boulangier, *César au Rubicon*, 1855 _____ 226
 Boulangier, *Démocrate enfant*, 1851 _ 223, 224, 349
 Boulangier, *Hercule et Omphale*, 1861 ____ 205
 Boulangier, *Jules César marchant en tête de la X^e Légion (campagne des Gaules)*, 1863 _ 227
 Boulangier, *Phryné*, 1850-1851 _____ 238
 Boulangier, *Répétition du Joueur de Flûte et de la Femme de Diomède dans la maison du Prince Napoléon*, 1861 _____ 16, 278
 Boulangier, *Super flumina Babylonis*, 1852 _ 224
 Boulangier, *Ulysse reconnu par sa nourrice*, 1849 _____ 179
Bourgeois de Mercey, Frédéric _ 355, 357, 361, 362
Breton, Jules __ 14, 61, 84, 259, 300, 355, 356, 541
 Breton, *Les Paysans Bas-Bretons*, 1840 ____ 85
Brion, Gustave _ 259, 289, 295, 296, 297, 304, 305, 306, 541
 Brion, *Récolte des pommes de terre pendant l'inondation du Rhin en 1852*, 1853 _____ 304
Broc, Jean _____ 286
 Broc, *La Mort de Hyacinthe*, 1801 _____ 286
Brohan, Madeleine _____ 278, 279, 302
Brun, Charles _____ 475, 481
 Brun, *Moineau de Lesbie*, 1861 ____ 76, 475, 487

Burthe, Léopold 9, 20, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 140, 201, 257, 282, 313, 317, 318, 325, 349, 480, 483, 556
 Burthe, *Angélique*, 1852 _____ 349
 Burthe, *Bacchante*, 1849 _____ 18, 127, 131, 484
 Burthe, *Ophélie*, 1852 _____ 349
 Burthe, *Sapho*, 1849 _ 131, 132, 192, 205, 447
- C
- Cabanel, Alexandre** __ 36, 218, 301, 303, 312, 361, 362, 418, 486, 487, 488
 Cabanel, *Nymphe enlevée par un Faune*, 1859 _____ 486
Cabat, Louis-Nicolas _____ 61
Callias, Hector de _____ 488, 499, 500
Calonne, Alphonse de 132, 134, 135, 146, 158, 316, 319, 321, 322, 328, 329, 330, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 348, 358, 359, 362, 363, 372, 396, 397, 398, 399, 414, 432, 436, 437, 445
Cantrel, Emile _____ 473
Carrache, Annibal _____ 30
Carré, Michel _ 95, 96, 105, 253, 259, 260, 302
Castagnary, Jules 16, 181, 241, 405, 406, 410, 423, 425, 498
Catulle _____ 157
 Cénacle néo-grec (Boulangier, Gérôme, Hamon, Picou), *Les Quatre Saisons*, 1850 _ 271, 273, 309, 444
Cham (pseudonyme de Charles Henri Amédée, Comte de Noé) __ 175, 182, 184, 251, 317, 362, 427, 526, 528, 531, 533, 536, 556
Champfleury (pseudonyme de Husson, Jules François Félix) __ 8, 16, 18, 20, 21, 25, 112, 118, 121, 122, 123, 125, 127, 128, 132, 133, 135, 139, 146, 147, 148, 156, 160, 168, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 255, 256, 257, 314, 318, 319, 326, 375, 428, 487, 556, 579
Chaplin, Charles _____ 13, 25, 353, 384, 512
Charlet, Nicolas-Toussaint _____ 63
Chassériau, Théodore __ 18, 19, 20, 32, 33, 38, 102, 103, 105, 109, 361, 362, 502
 Chassériau, *Le Sabbat des juifs à Constantine*, 1847 _____ 102, 109
 Chassériau, *Tépidarium*, 1853 _____ 20, 502
Chaumelin, Marius __ 473, 497, 500, 503, 506
Chenavard, Paul __ 19, 96, 108, 235, 447, 520
Chénier, André _ 79, 139, 345, 346, 351, 483, 489
Chesneau, Ernest ____ 406, 429, 466, 467, 472
Clairville, Charles _____ 391, 449
Claretie, Jules _____ 304, 430, 462
Classical Revival _____ 501, 502, 512
Clément de Ris, Louis 38, 41, 57, 96, 101, 112, 118, 120, 123, 125, 138, 163, 234, 314, 317, 319, 321, 324, 325, 328, 329, 330, 337, 341, 342, 343, 344, 355, 359, 362, 399, 400, 401, 434, 450, 463
Clément, Charles 38, 41, 57, 96, 101, 112, 118, 120, 123, 125, 138, 163, 183, 189, 190, 192, 193, 208, 234, 314, 317, 319, 321, 324, 325, 328, 329, 330, 337, 341, 342, 343, 344, 355, 359, 362, 380, 399, 400, 401, 434, 450, 463, 496, 498, 504, 505,

- 506
Cogniet, Léon _____ 174, 184, 211
Compte-Calix, François-Claudius _____ 353, 384
 Concours pour la Figure de la République, 1848
 _____ 293, 294, 545
Confrérie Préréphaélite (La) _____ 23, 247, 266
Considérant, Victor _____ 195, 248
Coomans, Joseph _____ 494, 495
 Coomans, *Derniers jours de bonheur à Pompéi*,
 1863 _____ 494
Cordier, Jules _____ 391, 449
Cornu, Sébastien _____ 182, 277
Corot, Jean-Baptiste _____ 61, 96, 259, 541
Corrège (Le) _____ 52
Couder, Auguste _____ 70, 180
 Couder, *La Fête de la Fédération nationale au*
Champ de Mars, le 14 juillet 1790, 1844 _____ 70
- Courbet, Gustave** _7, 14, 36, 67, 84, 86, 92, 94,
 109, 202, 292, 303, 329, 330, 355, 356,
 357, 358, 359, 361, 362, 428, 438, 441,
 458, 487, 556
 Courbet, *Baigneuses*, 1853 _____ 330, 355, 358
 Courbet, *Un Après-midi à Ornans*, 1849 14, 355
 Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, 1850-1851
 _____ 14, 67, 330, 355, 356
Cousin, Victor _____ 29, 33, 35, 68
Couture, Thomas _____ 19, 32, 35, 53, 96, 98, 99,
 100, 101, 102, 109, 112, 117, 175, 360,
 383, 547, 556
 Couture, *Les Romains de la Décadence*, dit aussi
L'Orgie romaine, 1847 _____ 32, 101, 109
Crowe, Eyre _____ 184, 185, 211
Curzon, Alfred de _____ 126, 295, 312, 481, 488,
 506, 556
 Curzon, *Ondines*, 1848 _____ 126
- D**
- Daguerre, Louis** _____ 64, 176
Damery, Eugène _79, 174, 175, 184, 210, 211,
 218, 229, 251, 312
 Damery, *Œdipe et Antigone s'exilant de Thèbes*,
 1843 _____ 79, 210
Daubigny, Charles-François _38, 175, 247, 556
Daumier, Honoré 20, 45, 63, 87, 411, 412, 418,
 419, 448, 449, 556, 557
 Daumier, *Histoire ancienne*, 1841-1843 20, 411,
 419, 448, 557
 Daumier, *La Rue Transnonain*, 1834 _____ 87
David d'Angers, Pierre-Jean _____ 244, 252, 254,
 255, 261, 265, 281, 283
David, Jacques-Louis _9, 31, 44, 46, 52, 61, 86,
 87, 88, 90, 93, 110, 116, 117, 121, 122,
 129, 130, 142, 147, 152, 159, 172, 175,
 177, 191, 236, 244, 252, 254, 255, 261,
 265, 266, 281, 283, 286, 287, 308, 323,
 338, 346, 351, 353, 382, 386, 470, 489,
 546, 557, 579
 David, *La Mort de Marat*, 1793 _____ 86, 87, 88
Decamps, Alexandre-Gabriel _____ 43, 54, 86, 95,
 328, 360, 362
Deforge, Armand-Auguste _51, 107, 383, 546
Degas, Edgar _____ 20, 105, 230, 549
 Degas, *Jeunes filles spartiates s'exerçant à la*
lutte, vers 1860 _____ 20
Delaborde, Henri 182, 348, 356, 357, 407, 408,
 410, 411, 418, 436, 464, 480, 481, 486
Delacroix, Eugène _10, 13, 31, 36, 43, 49, 53,
 54, 57, 63, 86, 96, 102, 105, 109, 172, 174,
 252, 328, 329, 360, 362, 409, 557
 Delacroix, *Femmes d'Alger*, 1841 _____ 102
 Delacroix, *Le Salon du Roi*, Palais-Bourbon,
 1833-1837 _____ 54
 Delacroix, *Noce juive au Maroc*, 1841 _53, 102
Delaroche, Paul _5, 7, 8, 10, 13, 21, 23, 24, 28,
 30, 31, 32, 33, 53, 54, 59, 66, 67, 76, 91, 95,
 97, 99, 104, 109, 114, 126, 133, 155, 158,
 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176,
 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,
 185, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 203,
 206, 207, 208, 211, 215, 216, 217, 218,
 229, 230, 235, 243, 244, 249, 251, 252,
 253, 254, 256, 257, 261, 264, 265, 269,
 274, 281, 284, 290, 297, 306, 317, 357,
 370, 373, 376, 377, 379, 386, 403, 479,
 480, 483, 490, 491, 509, 510, 512, 513,
 519, 557, 561, 579
 Delaroche, *Jeanne d'Arc*, 1824 _____ 170
 Delaroche, *l'Hémicycle de l'École des Beaux-*
arts, 1836-1841 _____ 54, 171, 182, 235
 Delaroche, *Lady Jane Grey*, 1834 170, 490, 557
 Delaroche, *Le Passage des Alpes par*
Charlemagne, 1841-1847 _____ 178, 208
 Delaroche, *Les Enfants d'Edouard*, 1827 _490
Delaunay, Jules-Elie 88, 89, 93, 221, 289, 295,
 307, 312, 313, 485, 557
Delécluze, Etienne _12, 43, 44, 45, 46, 57, 61,
 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 80, 85, 93,
 95, 98, 99, 100, 112, 116, 117, 119, 125,
 129, 130, 138, 139, 143, 144, 145, 148,
 150, 157, 164, 172, 202, 204, 210, 213,
 214, 215, 219, 221, 316, 320, 322, 339,
 362, 372, 382, 383, 399, 400, 414, 426,
 439, 452, 459, 465, 498, 557, 579
Demorny, Charles Auguste Louis Joseph, duc
de Morny _____ 360
Desnoyers, Louis _____ 362
Desprats _____ 344, 358, 359
Diaz de la Pena, Narcisse _13, 51, 86, 96, 108,
 122, 328, 355, 383
Dominiquin (Le) _____ 160, 161
Drölling, Michel-Martin _____ 182, 184, 214
Drouais, Jean-Germain _____ 287
Droz, Gustave _____ 260, 474, 485, 542, 559
Du Camp, Maxime _298, 319, 325, 326, 362,
 371, 372, 378, 379, 383, 384, 385, 407,
 409, 419, 424, 439, 464, 465, 466, 471,
 474, 506
Du Cleuziou, Henri _____ 259, 457, 458
Du Pays, Augustin _125, 126, 129, 130, 138,

- 142, 143, 144, 148, 150, 155, 164, 217,
218, 220, 223, 227, 241, 316, 317, 319,
362, 363, 372, 373, 374, 421, 432, 510
- Duban, Félix** _____ 5, 77, 78, 182, 553, 557
- Dubufe, Edouard Louis** _____ 441
- Duc, Joseph-Louis** ___ 5, 77, 88, 182, 183, 553
- Dupré, Jules** _____ 49, 86
- E*
- Ecole Deforges** _____ 352, 383
- Ecole du Bon sens** _____ 17, 76, 200, 201, 375
- Enault, Louis** _____ 317, 505
- Eschyle** _____ 446, 447, 493, 505
- Eschyle, *L'Orestie*, 458 av. J.-C _____ 493, 505
- Etex, Antoine** _____ 250, 362
- Eudes, Louis-Adolphe** 244, 252, 253, 255, 265,
283
- F*
- Famin, César** _____ 323, 324
- Famin, *Musée royal de Naples, peintures,
bronzes et statues érotiques du cabinet
secret, avec leur explication*, 1832 [rééd.
1836, 1837] _____ 323, 324
- Faure, Eugène** _____ 478, 485, 486
- Faure, *L'Education de l'Amour*, 1859 _ 478, 485,
486
- Favart, Marie** _____ 278
- Félix, Rachel dite Mademoiselle Rachel** 72, 74,
75, 81, 276, 278, 279, 302, 551
- Flandrin, Hippolyte** _ 13, 31, 78, 183, 221, 239,
294, 362, 498, 499
- Flaner, William** _____ 474, 479, 489
- Fol, Walter** _____ 438
- Foulongue, Alfred** _____ 9, 203, 313, 482, 483
- Fourier, Charles** _____ 248, 546
- Fournel, Victor** _____ 472, 486
- Fragonard, Jean-Honoré** ___ 52, 353, 426, 439,
459, 479
- Français, Louis** 10, 80, 122, 247, 254, 258, 259,
356, 362, 500, 537, 538, 541, 549
- Frémiet, Emmanuel** _____ 283
- Froment-Delormel, Victor-Eugène** 9, 295, 313,
352, 478, 481, 483
- Froment-Delormel, *L'Amour désarmé*, 1859
_____ 478, 481
- Froment-Delormel, *La Danse des œufs*, 1859
_____ 478
- G*
- Galimard, Nicolas-Auguste** _____ 128, 132, 445
- Gambard, Ernest** _____ 403
- Gambart, Ernest** _____ 500, 501
- Garnier, Charles** _____ 5, 18, 30, 77, 259
- Gautier, Théophile** 5, 8, 20, 24, 28, 33, 39, 40,
43, 45, 46, 51, 57, 60, 70, 84, 85, 93, 95, 96,
98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 118,
119, 120, 121, 122, 125, 126, 128, 132,
133, 134, 136, 138, 141, 144, 145, 148,
152, 153, 157, 158, 161, 162, 164, 170,
192, 201, 202, 231, 233, 260, 261, 262,
271, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 282,
298, 303, 314, 316, 317, 318, 319, 320,
321, 325, 326, 328, 329, 330, 332, 333,
334, 335, 336, 337, 339, 350, 352, 353,
354, 359, 360, 362, 364, 367, 368, 369,
374, 384, 388, 389, 393, 394, 395, 398,
399, 403, 404, 406, 407, 409, 411, 412,
414, 415, 417, 419, 420, 423, 425, 432,
433, 434, 437, 438, 439, 440, 442, 444,
445, 446, 453, 455, 459, 464, 465, 469,
470, 471, 493, 494, 506, 540, 557, 558,
559, 579
- Gautier, *Le Club des Hachichins*, 1846 262, 541
- Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, 1835 ___ 33,
114, 170, 541
- Gebaüer, Ernest** _____ 362, 363, 372, 373
- Gendron, Auguste** _ 9, 126, 282, 313, 316, 317,
318, 319, 320, 349, 350, 352, 395, 479,
480, 483, 505, 506, 511
- Gendron, *Tibère à Caprée*, 1852 _____ 240, 349
- Geoffroy-Dechaume, Antoine** _ 247, 255, 556,
559
- Geoffroy, Louis de** _____ 396
- Gérard, François** _____ 86
- Géricault, Théodore** _____ 63
- Gérôme, Jean-Léon** _ 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 23, 24, 25, 28, 31, 32, 34, 36, 37,
46, 67, 93, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140,
142, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,
152, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162,
163, 164, 165, 168, 169, 172, 173, 174,
175, 176, 177, 178, 179, 182, 184, 185,
186, 187, 188, 197, 198, 199, 200, 201,
202, 203, 204, 205, 207, 208, 211, 212,
213, 215, 219, 221, 224, 226, 227, 229,
230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 240,
241, 242, 243, 244, 249, 251, 252, 253,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 266,
267, 269, 270, 271, 272, 273, 277, 279,
280, 282, 283, 284, 285, 286, 290, 292,
293, 294, 296, 297, 299, 300, 301, 302,
303, 304, 305, 306, 307, 309, 312, 313,
314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323,
324, 325, 326, 327, 328, 331, 332, 333,
334, 335, 336, 339, 340, 342, 343, 345,
347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 356,
357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364,
365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372,
373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380,
381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389,
390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397,
398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405,
406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413,
414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421,
422, 423, 426, 431, 435, 436, 438, 444,

- 446, 455, 467, 468, 469, 470, 471, 474,
475, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 487,
488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495,
496, 497, 498, 499, 500, 502, 503, 504,
505, 506, 509, 510, 511, 512, 513, 516,
547, 551, 558, 559, 560, 561, 579, 580
- Gérôme, *Anacréon, Bacchus et l'Amour*, 1848
80, 125, 127, 128, 130, 132, 138, 139, 142,
148, 149, 150, 151, 152, 160, 161, 163,
164, 165, 175, 197, 201, 205, 215, 226,
231, 285, 293, 323, 325, 335, 359, 393,
447, 477, 479, 485, 503
- Gérôme, *Ave Cesar, Morituri te salutant*, 1859
_____ 242
- Gérôme, *Bacchus et l'Amour ivres*, 1850-1851
__ 125, 130, 132, 138, 139, 142, 149, 150,
152, 160, 163, 175, 197, 201, 205, 215,
226, 231, 232, 234, 293, 323, 325, 335,
359, 367, 387, 393, 394, 397, 503
- Gérôme, *Deux Augures*, 1861__ 375, 411, 412
- Gérôme, *Gardeur de troupeaux*, 1855 365, 366,
370
- Gérôme, *Idylle*, 1853 _ 205, 234, 241, 259, 274,
294, 333, 358, 359, 367, 386, 403, 427,
436, 463, 498
- Gérôme, *Jérusalem dit aussi Golgotha*,
Consumatum est _____ 380, 397, 490
- Gérôme, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*,
dit *Le Combat de coqs*, 1847 __ 5, 46, 67, 96,
103, 104, 128, 139, 335, 373, 394
- Gérôme, *L'Intérieur grec*, 1850-1851 _ 18, 128,
232, 234, 277, 293, 316, 317, 324, 331,
332, 339, 342, 347, 359, 367, 370, 384,
391, 392, 393, 394, 396, 397, 399, 400,
401, 402, 404, 420, 478, 509, 580
- Gérôme, *La Mort de César*, 1859 _ 16, 242, 380,
489, 509
- Gérôme, *La Prière chez un chef Arnaute*, 1857
_____ 297
- Gérôme, *La récréation au camp. Souvenir de
Moldavie*, 1855 __ 365, 366, 369, 375, 378,
380
- Gérôme, *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*,
1848 _____ 125
- Gérôme, *Le 7 décembre 1815, neuf heures du
matin*, 1868 _____ 375, 490
- Gérôme, *Le Marché d'esclaves*, 1866 _____ 417
- Gérôme, *Le Roi Candaule*, 1859 205, 242, 325,
353, 391, 392, 403, 404, 405, 406, 407,
408, 409, 413, 415, 420, 478, 488, 491,
509, 580
- Gérôme, *Paestum*, 1852 __ 234, 293, 317, 319,
324, 367, 371, 407, 462
- Gérôme, *Phryné devant l'aréopage*, 1861 _ 208,
223, 238, 242, 314, 325, 328, 353, 375,
380, 391, 392, 411, 412, 413, 414, 415,
416, 417, 418, 419, 420, 488, 491, 511,
551, 552, 553, 560, 561, 580
- Gérôme, *Pifferaro*, 1855 _____ 365, 366, 370
- Gérôme, *Pollice Verso*, 1872 _____ 493
- Gérôme, *Portrait d'Armand Gérôme*, 1848 231
- Gérôme, *Siècle d'Auguste*, 1855 _ 230, 234, 236,
297, 314, 364, 365, 366, 367, 368, 369,
370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378,
386, 403, 407, 455, 489, 580
- Gérôme, *Socrate vient chercher Alcibiade chez
Aspasie*, 1861 _____ 332, 411, 487
- Gérôme, *Sortie de bal masqué*, 1857 _ 297, 375
- Gérôme, *Souvenir d'Italie*, 1850-1851 _____ 397
- Gérôme, *Vente d'esclaves à Rome*, 1884 __ 416
- Giacomotti, Félix-Henri** _____ 240, 241
- Giacomotti, *Le Martyre de saint Hippolyte*,
1860 _____ 240
- Gigoux, Jean** _____ 38, 101
- Gigoux, *Cléopâtre essayant des poisons*, 1838
_____ 101
- Girardin, Emile de** _____ 40, 41, 362
- Girodet-Trioson, Anne-Louis** __ 131, 286, 485
- Glaize, Auguste-Barthélémy** __ 235, 303, 313,
481, 485, 494, 495, 506
- Glaize, A.-B., *Vente d'amours*, 1857 _____ 485
- Glaize, Léon** _____ 303, 495, 506
- Glaize, L., *Xantus amenant chez lui Esope*, 1863
_____ 494
- Gleyre, Charles-Gabriel** _ 5, 7, 8, 11, 12, 19, 21,
23, 24, 28, 31, 34, 54, 72, 78, 79, 80, 81, 83,
84, 95, 113, 117, 122, 124, 125, 127, 128,
129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 147,
168, 173, 177, 178, 179, 181, 182, 183,
184, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194,
195, 197, 198, 199, 200, 203, 204, 205,
206, 207, 208, 212, 224, 243, 244, 254,
257, 264, 269, 273, 280, 281, 283, 286,
290, 297, 306, 314, 317, 318, 320, 326,
343, 347, 348, 352, 357, 387, 388, 392,
403, 430, 445, 447, 461, 469, 480, 481,
483, 487, 497, 498, 499, 506, 510, 561,
579
- Gleyre, *Amour et les Parques*, 1860-1862 __ 205
- Gleyre, *Hercule et Omphale*, 1862 _____ 205
- Gleyre, *La Danse des Bacchantes*, 1849 _____ 124,
130, 132, 192
- Gleyre, *La Jeune fille au chevreau*, vers 1858
_____ 192
- Gleyre, *La Nymphé Echo*, 1846 _____ 192, 520
- Gleyre, *Le Bain*, 1868 _____ 205, 478
- Gleyre, *Le Déluge*, 1856 _____ 192
- Gleyre, *Le Soir*, dit *Les Illusions perdues*, 1843
11, 12, 19, 54, 72, 79, 80, 83, 84, 132, 199,
203, 204, 348, 561
- Gleyre, *Les Apôtres à Patmos*, 1844 _____ 132
- Gleyre, *Les Romains passant sous le joug*, 1858
_____ 192
- Gleyre, *Sapho*, dit *Le Couché de Sapho*, 1867
_____ 131, 132, 192, 205, 447
- Goncourt, Edmond et Jules de** _ 258, 362, 435,
447, 452
- Goncourt, *Manette Salomon*, 1868 __ 258, 542
- Got, Edmond** __ 253, 255, 259, 261, 266, 270,
271, 278, 279, 292, 302, 304, 305, 309,

- 444, 542, 561
Goupil, Adolphe ___ 10, 66, 85, 171, 173, 285, 305, 352, 371, 377, 378, 381, 384, 413, 473, 495, 512, 513, 544, 547, 549, 551, 556, 560
Grandville, Jean Ignace Isidore _____ 449, 557
Greuze, Jean-Baptiste _____ 86, 353, 356, 440
Gros, Antoine-Jean _____ 86, 171, 175
Grün, Al. _____ 435, 447, 470
Guazzoni, Enrico _____ 513
 Guazzoni, *Quo Vadis*, 1913 _____ 513
Guérin, Pierre-Narcisse 86, 173, 174, 351, 470
Guermann-Bohn, August von _____ 319
- H**
- Halévy, Ludovic** _____ 174, 225, 226, 227, 391
Hamon, Jean-Louis 5, 6, 7, 8, 15, 16, 19, 20, 24, 25, 78, 93, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 140, 143, 144, 145, 153, 157, 158, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 184, 190, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 215, 221, 224, 226, 241, 243, 244, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 263, 264, 267, 271, 272, 273, 274, 275, 280, 283, 284, 285, 286, 289, 290, 292, 294, 298, 299, 301, 302, 309, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 326, 328, 343, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 356, 357, 358, 359, 363, 371, 373, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 395, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 494, 495, 499, 504, 505, 506, 511, 512, 516, 531, 561, 562, 580
 Hamon, *Avant déjeuner*, 1849 ___ 134, 145, 157, 432
 Hamon, *Cantharide esclave*, 1857 ___ 422, 427, 428, 429, 478
 Hamon, *Christ au tombeau*, 1848 _____ 444
 Hamon, *Daphnis et Chloé*, 1847 _ 125, 205, 234, 391, 444
 Hamon, *Fantaisie* _____ 125
 Hamon, *Gardeuse d'enfants*, 1855 _____ 455
 Hamon, *Idylle, Ma sœur n'y est pas*, 1853 _ 271, 274, 294, 316, 422, 423, 424, 427, 436, 443
 Hamon, *Jeune fille arrosant des fleurs*, 1857 422
 Hamon, *L'Affiche romaine*, 1849 134, 143, 145, 157, 444, 445, 454
 Hamon, *L'Amour en visite*, 1859 _ 422, 424, 440, 441, 478, 484
 Hamon, *L'Aurore*, 1864 _____ 424, 425, 430
 Hamon, *L'Egalité au sérail*, 1849 134, 144, 145, 432
 Hamon, *L'Escamoteur, quart d'heure de Rabelais*, 1861 274, 422, 433, 456, 457, 458, 459, 460
 Hamon, *La Boutique à quatre sous*, 1857 ___ 422
 Hamon, *La Comédie humaine*, 1852 _ 204, 226, 271, 294, 302, 316, 317, 328, 348, 349, 357, 359, 421, 422, 430, 433, 434, 435, 446, 447, 448, 449, 450, 452, 453, 454, 456, 460, 463
 Hamon, *La Femme au bouquet*, 1857 _____ 422
 Hamon, *La Ronde de tous les âges de la vie*, 1850-1851 _____ 433
 Hamon, *La Ronde des Lauriers*, 1850-1851 _ 433
 Hamon, *La Saison des papillons*, 1857 422, 478
 Hamon, *La Sœur aînée*, 1861 _____ 271, 442
 Hamon, *La Tutelle*, 1861 _____ 425
 Hamon, *La Volière*, 1861 _____ 425
 Hamon, *Le Noisetier*, 1849 _____ 157, 444
 Hamon, *Le Troupeau de l'Amour*, 1855 ___ 275
 Hamon, *Les Dévideuses*, 1857 _____ 422
 Hamon, *Les Muses à Pompéi*, 1866 _ 461, 495, 506
 Hamon, *Les Orphelins*, 1855 _____ 271
 Hamon, *Massacre des Innocents*, vers 1842 174
 Hamon, *Papillon enchaîné*, 1857 ___ 422, 429
 Hamon, *Ricochet, enseignement mutuel*, 1857 _____ 422, 427
 Hamon, *Triste Rivage* _ 204, 422, 443, 461, 462, 495
Harpignies, Henri _____ 259, 541
Haussard, Prosper 98, 112, 113, 125, 126, 127, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 141, 146, 155, 156, 157, 160, 316
Hébert, Ernest ___ 14, 175, 237, 301, 302, 303, 488, 557
Hédouin, Edmond _____ 84, 96, 355
Henriet, Frédéric 319, 343, 345, 356, 358, 359, 436
Henriquel-Dupont, Louis-Pierre ___ 174, 360
Heredia, José Maria de _____ 307
Hering, Fanny _____ 263
Hesse, Alexandre _____ 38
Heuzey, Léon _____ 492, 493, 562
Hirsch, Alexandre _____ 497, 498, 506
 Hirsch, *Calliope enseignant la musique au jeune Orphée*, 1865 _____ 499
Hittorff, Jacques-Ignace _ 5, 17, 18, 77, 78, 232, 276, 279, 553, 562
Hoffmann, Eugène ___ 174, 180, 190, 191, 206, 251, 253, 254, 255, 256, 269, 280, 286, 450
Houssaye, Arsène _ 80, 81, 96, 101, 211, 260, 276, 277, 279
Hugo, Victor _____ 11, 72, 267
 Hugo, *Les Burgraves*, 1843 _____ 11, 72
Humbert, Jules-Eugène _____ 474, 475, 481
- I**
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique** 10, 16, 19, 20, 21, 31, 43, 49, 54, 78, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 102, 105, 106, 111, 116,

- 118, 119, 120, 122, 126, 127, 130, 131, 136, 140, 142, 143, 144, 155, 162, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 180, 183, 191, 193, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 213, 216, 217, 219, 229, 230, 233, 235, 237, 239, 246, 276, 279, 318, 323, 324, 326, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 342, 343, 346, 347, 350, 351, 360, 361, 362, 373, 377, 382, 386, 387, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 407, 408, 409, 418, 433, 448, 461, 483, 489, 503, 510, 519, 543, 549, 553, 558, 562, 563, 564, 579
- Ingres, *Antiochus et Stratonice*, dit *La Stratonice*, 1840__ 16, 19, 31, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 199, 213, 216, 219, 230, 234, 279, 324, 331, 332, 333, 346, 347, 350, 393, 394, 407, 408, 409, 503, 519, 579
- Ingres, *Apothéose d'Homère*, 1827__ 54, 126, 235, 276, 373, 448
- Ingres, *Martyre de saint Symphorien*, 1834 162
- Ingres, *Naissance de la dernière Muse*, 1859__ 276
- Isambert, Alphonse**__ 7, 8, 20, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 134, 141, 175, 201, 203, 214, 215, 243, 244, 252, 257, 263, 281, 283, 290, 294, 303, 317, 324, 325, 349, 352, 356, 387, 468, 469, 474, 475, 478, 481, 483, 485
- Isambert, *L'Amour cagueux*, 1855__ 387
- Isambert, *Le départ d'Ulysse*, 1847__ 214
- Isambert, *Les Joueurs d'osselets*, 1848 125, 498
- Isambert, *Les Pipeaux*, 1848__ 125
- Isambert, *Les Vases grecs*, 1852__ 324, 349
- Isambert, *Marchande d'Amours*, 1855__ 325
- Isambert, *Parasites de Diogène*, 1857__ 474
- Isnard, Charles**__ 216, 217, 238, 239
- J**
- Jacquemart, Alfred**__ 253, 264, 265, 266, 283
- Jalabert, Charles-François**__ 9, 16, 31, 32, 170, 175, 185, 188, 210, 211, 251, 317, 350, 352, 480, 563
- Jalabert, *Horace, Virgile et Varius chez Mécène*, 1847__ 16, 31
- Jalabert, *Les Nymphes écoutant les chants d'Orphée*, 1853__ 318
- Jeanron, Philippe-Auguste**__ 14, 84, 355, 359
- Jobbé-Duval, Félix-Armand**__ 6, 7, 8, 20, 124, 128, 129, 133, 201, 203, 210, 211, 212, 213, 214, 243, 244, 257, 264, 265, 266, 268, 282, 291, 303, 312, 314, 317, 318, 325, 349, 350, 351, 352, 363, 387, 395, 456, 479, 480, 482, 483, 505, 506, 511, 516, 563
- J Jobbé-Duval, *Antigone*, 1853__ 350
- obbé-Duval, *Jeune malade. Toilette d'une fiancée*, 1855__ 387
- Jobbé-Duval, *La Fiancée de Corinthe (d'après Goethe)*, 1852__ 349
- Johannot, Tony**__ 383
- Jollivet, Pierre-Jules**__ 179, 215, 252, 254, 280
- Jones, Owen**__ 500
- Jouanin, Auguste Adrien**__ 252
- Jourdan, Paul**__ 406, 441
- Jourdy, Paul**__ 79
- Jourdy, *Homère chantant ses poésies*, 1834__ 79
- K**
- Karr, Alphonse**__ 112, 120, 121
- L**
- La Boîte à Thé, 70 bis rue Notre-Dame-des-Champs**__ 8, 244, 258, 262, 265, 271, 282, 289, 296, 297, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 308, 312, 403, 580
- La Fizelière, Alfred de** 316, 319, 396, 397, 398
- La Rochenoire, Julien de**__ 362
- Labrador de Lalimant, Edmond de**__ 20, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 146, 201, 257, 483
- Labrador de Lalimant, *Léda*, 1848__ 125
- Labrador de Lalimant, *Pandore*, 1849__ 131, 146
- Labrouste, Henri**__ 5, 77, 78, 182, 549, 553
- Lafenestre, Georges**__ 375, 376, 377, 378, 461, 503, 506
- Lagenevais, Frédéric de**__ 125, 127, 132, 139, 140, 144, 145, 149, 154, 156, 355, 432
- Lagrange, Léon**__ 298, 379, 442, 459, 460, 489, 491, 496, 506
- Lalo, Edouard**__ 269, 303, 563
- Lambert, Eugène** 257, 258, 259, 296, 297, 302, 303, 304, 305, 306
- Lambert, *Chat et perroquet*, 1857__ 304
- Landelle, Charles**__ 175, 251, 356
- Laprade, Victor de**__ 72
- Laprade, *Odes et Poèmes*, 1843__ 72
- Laurens, Jules**__ 6, 16, 31, 243, 266, 267, 268, 547
- Laurent, Jan**__ 6, 125, 126, 138, 156, 164, 448
- Lauwich, Alexandre**__ 297, 306
- Lavergne, Claudius**__ 362, 363, 370, 371, 455, 465
- Le Bouyer de Fontenelle, Bernard**__ 382, 483, 484
- Le Braz, Anatole**__ 450
- Le Chalet, 27 rue de Fleurus**__ 8, 127, 176, 215, 229, 230, 244, 251, 254, 255, 257, 260, 261, 263, 268, 271, 280, 281, 282, 283, 284, 289, 290, 296, 297, 298, 300, 302, 306, 307, 308, 312, 403, 483, 494, 505, 511, 579, 580
- Le Gray, Gustave**__ 175, 377
- Le Hénaff, Alphonse-François**__ 289
- Le Secq, Henri**__ 175
- Lecomte du Nouÿ, Jean-Jules-Antoine**__ 25, 403, 493, 563
- Lecomte du Nouÿ, *Homère*, 1876__ 505
- Lecomte du Nouÿ, *L'Invocation à Neptune*, 1866__ 494
- Lecomte du Nouÿ, *La Fureur d'Ajax*, 1868__ 505

- Lecomte du Nouÿ, *La Sentinelle grecque*, 1865 _____ 493, 504
- Leconte de Lisle, Charles** ___ 11, 263, 264, 265, 266, 268, 271, 275, 282, 291, 494, 564
- Leconte de Lisle, *Les Damnés, Poèmes barbares*, 1862 _____ 275
- Lefebvre, Jules** _____ 236, 240, 241, 242
- Lefebvre, *Jeune homme peignant un masque de tragédie*, 1865 _____ 242
- Lefebvre, *Mort de Priam*, 1861 _____ 241
- Leighton, Frederic** 16, 501, 502, 512, 557, 564
- Leleux, Armand** ___ 14, 60, 61, 84, 85, 96, 109, 355, 356, 359, 524
- Leleux, *Jeunes pâtres espagnols*, 1847 _____ 109
- Leloir, Jean-Baptiste Auguste** _____ 233
- Leloir, *Homère*, 1841 _____ 233
- Lenepveu, Jules-Eugène** ___ 16, 104, 212, 214, 218, 240, 312, 485, 486, 544
- Lenepveu, *L'Amour piqué*, 1859 _____ 485, 486
- Lenepveu, *Les Martyrs aux catacombes*, 1855 _____ 240
- Lenormant, Charles** _____ 88, 93, 317
- Leroux, Hector** 16, 25, 313, 403, 417, 494, 495, 496, 497, 502, 503, 506, 512, 564
- Leroux, *Croyantes*, 1863 _____ 494
- Leroux, *Etude abrégée du costume dans l'Antiquité*, ouvrage inédit _____ 495
- Leroux, *Gardiennne du feu sacré*, 1870 _____ 496
- Leroux, *La Nouvelle Vestale*, 1863 _____ 494
- Leroux, *La Prière à la fièvre*, 1870 _____ 496
- Leroux, *Les Funérailles au columbarium de la maison des Césars, près de la porte Capène, à Rome, dit Le Columbarium*, 1864 _____ 495
- Leroux, *Un Improvisateur chez Salluste*, 1866 _____ 496
- Leroy, Louis** _____ 303
- Leroy, *Une fête vénitienne à la Villa Gérôme, Le Charivari*, 1859 _____ 303
- Lévy, Emile** ___ 43, 228, 236, 240, 241, 281, 312, 313, 450, 497, 504, 506, 529, 535, 537, 538, 539, 540, 542
- Lévy, *Mort d'Orphée*, 1866 _____ 241, 498
- Leys, Hendryk** _____ 18, 499, 500
- Loudun, Eugène [Balleyguier, Eugène]** ___ 362, 439, 446, 452, 453, 464, 488, 489
- Lucy, Charles** ___ 20, 128, 133, 201, 257, 483
- Luzel, François-Marie** _____ 450
- M**
- Maldarelli, Federico** _____ 16, 512
- Manet, Edouard** ___ 6, 263, 420, 458, 547, 553, 559
- Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1865 _____ 420
- Manet, *Olympia*, 1863 _____ 420
- Mantegna, Andrea** _____ 163, 164
- Mantz, Paul** 90, 92, 93, 98, 112, 118, 119, 120, 121, 227, 314, 319, 362, 363, 386, 401, 402, 404, 405, 440, 441, 481, 505, 564
- Marchand, Emile** 177, 206, 255, 261, 263, 268, 286, 290, 291, 473
- Marilhat, Prosper** _____ 383
- Masaccio (Tommaso di Giovanni Cassai)** ___ 239
- Mazerolle, Alexis-Joseph** _____ 475, 485, 564
- Mazois, François** _____ 265, 323
- Mazois, *Les Ruines de Pompéi*, 1824-1838_ 265, 323
- Meilheurat, Alfred de** _____ 146
- Meissonier, Ernest** _ 13, 19, 49, 54, 60, 61, 85, 94, 95, 247, 333, 360, 362, 366, 377, 548
- Membrée, Edmond** ___ 269, 270, 272, 292, 444, 564
- Membrée, *La Charité*, vers 1850 _____ 271, 272
- Membrée, *Polyphème et Galatée*, 1846-1850 _____ 269
- Ménard, Louis** _____ 255, 265, 303, 496, 564
- Menciaux, Aldred de** _____ 112
- Mérimée, Prosper** _____ 360, 436
- Merson, Olivier** _ 298, 413, 416, 443, 459, 474, 475, 484, 489, 490
- Metsys, Quentin** _____ 30
- Meurice, Paul** _____ 11, 75, 76
- Michelet, Jules** _____ 29, 59
- Millet, Jean-François** _____ 14, 175, 260, 559
- Monet, Claude** _____ 36, 191
- Monnier, Henri** _____ 302
- Montgaillard, Guy de** _____ 490, 493, 509
- Montlaur, Joseph-Eugène de Villardi, Marquis de** _____ 125, 126, 139, 144
- Moreau, Gustave** _____ 18, 497
- Moreau-Vauthier, Charles** 178, 184, 185, 186, 251, 253, 255, 257, 258, 260, 284, 285, 295, 296, 300, 302, 304, 306
- Morelli, Domenico** _____ 502, 512
- Morelli, *Il Bagno pompeiano*, 1861 _____ 502
- Morot, Aimé** _____ 175, 560
- Moschus** _____ 80, 350
- Mottez, Victor** _____ 313, 485, 564
- Müller, Charles-Louis** _____ 51, 58, 108
- Müller, *Ronde de Mai*, 1847 _____ 96, 108
- Murger, Henry** ___ 112, 121, 249, 259, 261, 281
- Musset, Alfred de** _____ 452, 453
- Muzzioli, Giovanni** _____ 512
- N**
- Nanteuil, Célestin** _____ 51, 126, 183, 208
- Nanteuil, *Rayon de soleil*, 1848 _____ 126
- Nathalie, Mademoiselle, actrice du Théâtre-Français (pseudonyme de Zaïte-Nathalie Martel)** _____ 261
- Natoire, Charles-Joseph** _____ 100
- Navez, François-Joseph** _____ 188
- Nazaréens (Les)** ___ 23, 52, 118, 231, 246, 266, 335
- Nazon, François Henri** 253, 254, 255, 258, 259, 260, 263, 264, 282, 283, 289, 290, 297
- Nègre, Charles** _____ 175
- Nicaise de Keyser** _____ 499
- Nieuwekerke, Emilien, comte de** _____ 364
- Normand, Alfred-Nicolas** _ 17, 18, 20, 276, 279

O

Offenbach, Jacques ___ 20, 391, 418, 449, 504
Orsel, Victor _____ 13
Oudry, Jean-Baptiste _____ 106
Overbeck, Johann Friedrich _____ 231, 382

P

Papety, Dominique 51, 78, 101, 108, 233, 237, 448, 564
 Papety, *La Fontaine antique*, 1839 _____ 233
 Papety, *Le Passé, le Présent et l'Avenir*, 1847 _____ 101
 Papety, *Le Rêve de bonheur*, 1843 _____ 101
Parny, Evariste de _____ 483, 484
Peisse, Louis 12, 31, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 69, 70, 83, 130, 131, 132, 143, 202, 314, 317, 339, 351, 352, 356, 357, 358, 359, 399, 400, 435, 437, 438, 445, 449, 564, 579
Penguilly L'Haridon, Octave _____ 38
Perrier, Charles _____ 228, 362, 363, 439, 485
Pérugin (Le) _____ 161, 164
Pétroz, Pierre _ 362, 363, 372, 373, 374, 375, 386
Phidias _____ 51, 106, 173, 193, 266, 332, 342
Picot, François-Edouard ___ 184, 218, 259, 495, 497
Picou, Henri-Jean _____ 177
Picou, Henri-Pierre ___ 5, 6, 7, 8, 19, 20, 24, 25, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 141, 145, 146, 153, 154, 155, 156, 157, 175, 177, 178, 179, 184, 197, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 215, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 241, 243, 244, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 261, 263, 264, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 280, 283, 284, 286, 289, 290, 291, 292, 294, 297, 299, 309, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 326, 343, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 356, 363, 387, 395, 401, 431, 444, 446, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 495, 505, 516, 564
 Picou, *A la Nature*, 1850-1851 _ 220, 273, 316, 348, 470
 Picou, *Amours à l'encans*, 1855 _____ 471
 Picou, *Au bord du ruisseau*, 1849 _____ 145
 Picou, *Cléopâtre dédaignée par Antoine*, 1853 _____ 350
 Picou, *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus*, 1848 ___ 101, 125, 133, 134, 153, 154, 155, 156, 215, 220, 294, 350, 452, 470, 471, 478
 Picou, *Fermez-lui la porte au nez, il reviendra par la fenêtre*, 1861 _____ 473
 Picou, *L'Amour plus léger que le papillon*, 1882 _____ 473
 Picou, *L'Etoile du soir*, 1857 _____ 478
 Picou, *La Naissance de Pindare*, 1849 134, 146,

156, 204, 226, 270, 470, 471

Picou, *Le Bain*, 1857 _____ 478
 Picou, *Le Styx*, 1849 _____ 134
 Picou, *Les Erynnies*, 1852 _____ 349, 470
 Picou, *Les Marécages de Philostrate*, 1859 472, 473, 478
 Picou, *Moissons d'amours*, 1855 _____ 471
 Picou, *Quand l'Amour arrive / Quand l'Amour s'en va*, 1850-1851 _____ 271, 472
 Picou, *Scène champêtre*, 1853 _____ 470
 Picou, *Voilà le plaisir, Mesdames !*, 1882 ___ 473
Pillet, Fabien _ 45, 82, 112, 118, 119, 125, 126, 138, 149, 316
Pils, Isidore _____ 237
Pindare ___ 134, 145, 146, 156, 204, 226, 270, 470, 471, 477
Planche, Gustave 43, 70, 95, 99, 100, 112, 113, 117, 275, 339, 362, 363, 385, 449, 450, 463, 548
Plutarque _____ 153, 154, 155, 156, 183
Ponsard, François ___ 11, 34, 72, 73, 74, 75, 76, 201, 269, 279, 336, 337, 375, 395, 455, 487, 549
 Ponsard, *Horace et Lydie*, 1850 _____ 76
 Ponsard, *Lucrèce*, 1843 _____ 11, 72, 73
 Ponsard, *Ulysse*, 1852 _ 76, 179, 205, 214, 218, 219, 240, 391
Poussin, Nicolas _____ 44, 161, 225, 231, 491
 Poussin, *Triomphe de Flore*, 1628 _____ 161, 231
Poynter, Edward John _____ 501
Praxitèle _____ 223, 413, 416, 417, 551
 Prud'hon, *Rêve de Bonheur*, 1819 _____ 203
Puvis de Chavannes, Pierre _____ 8, 461, 496

Q

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome _____ 68, 77

R

Rabelais, François ___ 274, 422, 450, 457, 458, 459, 529, 543
Racine, Jean _____ 72, 76
 Racine, *Bérénice*, 1670 _____ 72
Ranvier, Joseph-Victor _____ 254, 313, 485
Raphaël (Sanzio, Raffaello) _ 92, 114, 160, 161, 164, 193, 218, 226, 231, 239, 489
 Raphaël, *La Belle Jardinière*, 1505 _____ 164, 231
 Raphaël, *La Dispute du Saint Sacrement*, 1509 _____ 239
Rayet, Olivier _____ 492
Reffye, Jean-Baptiste Auguste Verchère de 493
Reinach, Salomon _____ 492
Renoir, Auguste _____ 206
Restout, Jean _____ 100
Ribot, Augustin-Théodule _____ 458
Richard, Charles _____ 128, 131, 195
 Richard, *les Exilés*, 1849 _____ 131
Riffaut, Adolphe Pierre _____ 289
Rixens, Jean _____ 512
Robert, Léopold _ 12, 14, 15, 17, 84, 188, 229,

- 355, 382, 542
Robert-Fleury, Tony _____ 61, 175
Roche-grosse, Georges-Antoine ___ 6, 403, 504, 506, 512, 565
 Roche-grosse, *Andromaque*, 1883 _____ 504
Roqueplan, Camille _____ 43, 51, 84, 108, 383
Rossigneux, Charles _____ 276
Rougevin, Auguste _____ 276
Rousseau, Jean ___ 43, 49, 106, 260, 289, 412, 414, 441, 442, 458, 459, 472
- S**
- Sagliano, Francesco** _____ 512
Sainte-Beuve, Charles-Augustin ___ 73, 74, 75
Saint-Victor, Paul de 112, 114, 115, 116, 118, 125, 139, 163, 164, 441, 456, 466, 475, 476, 478, 481, 494
Sand, George _____ 302
Sandeau, Jules _____ 261, 269, 270, 302
Scheffer, Ary _____ 43, 95, 174
Schnetz, Jean-Victor _____ 188, 229, 355, 382
Schoenewerk, Alexandre _ 124, 127, 244, 252, 253, 255, 265, 281, 283
Schützenberger, Louis-Frédéric ___ 6, 7, 8, 175, 203, 243, 244, 254, 257, 258, 263, 283, 290, 294, 296, 297, 298, 299, 302, 306, 403, 468, 481, 483, 505, 506, 516, 565
 Schützenberger, *Terpsychores*, 1861 _____ 297
Sigalon, Xavier _____ 13
Silvestre, Théodore _____ 162, 433
Simart, Charles ___ 11, 72, 79, 81, 183, 360
 Simart, *La Philosophie* ___ 11, 72, 79, 81, 543
Snyders, Frans _____ 106, 121
Société cipollésienne (La) _____ 247, 549
Société des buveurs d'eau (La) _____ 249
Société secrète des Saisons (La) _____ 268
Solomon, Simeon _____ 501
 Solomon, *Habet I*, 1865 _____ 501
Sophocle _____ 75, 351, 541
Steinheil, Louis _____ 247, 255
Stevens, Mathilde ___ 424, 441, 442, 463, 484
Stranahan, Clara Cornelia _____ 254, 268
Swift, Jonathan _____ 450
- T**
- Taluet, Ferdinand** 244, 254, 255, 283, 289, 290
Tanouarn, Alfred de _____ 481, 482
Théocrite _____ 114, 116, 348, 358, 455, 456
Thierray, Jules _____ 417, 441
Thierry, Augustin _____ 29, 59, 439, 455, 456
Thierry, Edouard _____ 29, 59, 439, 455, 456
Thiers, Adolphe _____ 29, 30
Thoré-Bürger, Théophile-William _ 9, 42, 43, 45, 70, 87, 89, 90, 93, 114, 219, 313, 319, 341, 417, 442, 520, 521, 539, 540, 548
Tillot, Charles _____ 317, 343, 349, 449
- Timbal, Charles** _____ 184, 207, 560
Titien (Le) _____ 153, 161, 236
 Titien, *Concert champêtre*, 1509 _____ 161
Toulmouche, Auguste ___ 6, 7, 8, 76, 203, 205, 241, 243, 244, 257, 258, 259, 271, 290, 295, 296, 298, 299, 303, 304, 306, 307, 314, 351, 352, 353, 356, 384, 387, 456, 468, 469, 474, 478, 481, 482, 483, 485, 511, 565
 Toulmouche, *La Leçon*, 1855 _____ 271
 Toulmouche, *Premier pas*, 1853 _____ 271, 351
 Toulmouche, *Un Baiser*, 1857 _____ 205
Trianon, Henry _____ 112, 118, 121, 158
Trimolet, Louis _____ 247, 255
- V**
- Vacquerie, Auguste** _____ 11, 75, 76
Vaudoyer, Léon _____ 5, 77, 78, 182, 553, 565
Verchères de Reffyre, Auguste _____ 297
Vernet, Horace 18, 30, 31, 101, 182, 183, 360, 362
Véron, Pierre _____ 300
Véronèse _____ 53, 96, 100, 153
 Véronèse, *Les Noces de Cana*, 1563 _____ 96
Vidal, Vincent _____ 96, 144, 261, 353
Viel-Castel, Horace de _____ 362
Vien, Joseph-Marie _____ 16, 17, 31, 116, 117
Vignon, Claude (pseudonyme de Cadiot, Noémie) _ 8, 202, 274, 282, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 339, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 359, 362, 364, 366, 385, 387, 388, 389, 393, 394, 395, 414, 419, 436, 451, 452, 454, 455, 469, 470, 480, 481, 580
Vigny, Alfred de _____ 449
Voillemot, André Charles ___ 13, 25, 124, 128, 320, 352, 481, 483, 512
- W**
- Watelet, Louis-Etienne** _____ 171
Waterhouse, John William _____ 501
Watteau, Antoine ___ 13, 353, 356, 382, 384
Wattier, Emile _____ 13, 383
Watts, Georg Frederick _____ 501
Winterhalter, Franz Xaver _____ 18, 108
 Winterhalter, *Décameron*, 1837 _____ 108
Wyler, William _____ 513
 Wyler, *Ben-Hur*, 1959 _____ 513
- Y**
- Yvon, Adolphe** _____ 175, 251, 361
- Z**
- Zola, Emile** _____ 305, 377, 413, 513

TABLES DES MATIÈRES

SOMMAIRE 4**INTRODUCTION : QUI SONT LES NEO-GRECS ? 7****1. GENESE CRITIQUE D'UNE NOUVELLE ECOLE, LES NEO-GRECS : UNE NOUVELLE VOIE DANS L'ECLECTISME 30****1.1. Introduction : définitions et historiographie de l'éclectisme pictural 32****1.2. Bilan et perspectives à la veille du Salon de 1847 41**1.2.1 *Louis Peisse : le problème de la destination sociale de l'Art* 501.2.2 *Etienne Delécluze : imitation et invention dans l'art contemporain* 641.2.3 *Un contexte favorable à la réception des néo-grecs : réaction classique et émergence du réalisme* 75- *La « réaction classique » du début des années 1840* 75- *L'émergence du réalisme* 87- *L'Exposition du Bazar Bonne-Nouvelle : le réalisme, David et La Stratonice d'Ingres* 89**1.3 La réception critique du Combat de coqs de Gérôme au Salon de 1847 : un renouvellement du genre historique ? 98**1.3.1 *Le Combat de coqs de Gérôme, Théophile Gautier et le renouveau de la peinture historique : une troisième voie ?* 1011.3.2 *Le regard des autres critiques : promesse d'un nouvel idéalisme ou manque de maturité artistique ?* 115**1.4. Les Salons de 1848 et 1849 : l'Ecole Gérôme 127**1.4.1 *École Gérôme ou élèves de Gleyre ? Un groupe en formation* 1281.4.2 *Premiers contours d'une esthétique particulière* 141- *Un style précieux, entre maniérisme et archaïsme* 145- *Une érudition originale et insolite* 155- *Le pastiche et l'esthétique du "collage"* 163**2. LES NEO-GRECS : UNE COMMUNAUTE D'ARTISTES 170****2.1. Aux sources du Combat de coqs : une formation artistique libérale dans les ateliers de Paul Delaroche et Charles Gleyre 171**2.1.1 *L'atelier de Paul Delaroche* 173- *Paul Delaroche, un maître libéral et anti-académique* 173- *Paul Delaroche et les néo-grecs* 1802.1.2 *L'année 1843 : Gérôme en Italie* 1852.1.3 *La reprise de l'atelier par Charles Gleyre* 192- *Une nouvelle orientation pédagogique* 192- *"L'Ecole du calque" : à propos des textes critiques de Champfleury sur la formation des néo-grecs* 200- *Charles Gleyre, Gérôme et les néo-grecs : un renversement d'autorité au sein de l'atelier ?*
2062.1.4 *Les néo-grecs, l'Ecole des Beaux-arts et l'Académie de France à Rome, entre refus et influences* 213- *Les néo-grecs et le cursus honorum de l'Ecole des Beaux-arts* 213- *Les Envois romains de Gustave Boulanger : une réception critique hostile* 226- *Les néo-grecs et le milieu romain de la Villa Médicis : des influences réciproques ?* 232

2.2. Les Néo-grecs, communauté artistique et vie phalanstérienne.....	246
2.2.1. <i>Introduction : Question de vocabulaire</i>	249
2.2.2. <i>Le Chalet (1847-1854), phalanstère Néo-grec ?.....</i>	254
- <i>La vie quotidienne au Chalet.....</i>	254
- <i>Le goût pour l'antique : opportunisme ou prise de position artistique et/ou politique ?... 266</i>	266
- <i>Pourquoi une communauté d'artistes ? Hypothèses sur les circonstances de la création du Chalet</i>	283
2.2.3. <i>Derniers développements et fin de l'expérience communautaire : La Boîte à Thé (1855-1863) 292</i>	292
- <i>La fin du premier phalanstère, Le Chalet, et le début de la seconde communauté d'artistes de La Boîte à Thé</i>	292
- <i>Nouveaux lieux, nouveaux artistes</i>	298
- <i>La Boîte à Thé : Amitiés, mondanités et activités artistiques</i>	303
- <i>La fin de l'expérience communautaire</i>	308
2.2.4. <i>Conclusion : Le Chalet et la Boîte à Thé, phalanstères ou résidences d'artistes ?</i>	311
3. L'INVENTION D'UNE ECOLE STYLISTIQUE PAR LA CRITIQUE (1850-1873).....	314
3.1. Les néo-grecs devant la critique, une quête d'identité (1850-1853)	319
3.1.1. <i>Un groupe aux multiples étiquettes.....</i>	319
3.1.2. <i>Les néo-grecs, trahison ou rajeunissement de la tradition classique ?</i>	331
- <i>Les néo-grecs, de nouveaux Ingristes ?</i>	334
- <i>Les néo-grecs, fossoyeurs de la tradition classique.....</i>	340
- <i>« Science la ligne » et « poésie de la ligne », l'évolution des néo-grecs selon Claude Vignon 349</i>	349
- <i>Les néo-grecs, un remède aux excès du réalisme ?.....</i>	358
3.2. L'Exposition Universelle de 1855 : un tournant pour le groupe des néo-grecs	363
- <i>Le Siècle d'Auguste de Gérôme, un tournant dans la carrière de l'artiste</i>	367
- <i>Les néo-grecs, une école à la recherche d'une nouvelle dynamique</i>	385
3.3. « Science de la ligne » contre « poésie de la ligne » : l'esthétique néo-grecque selon Gérôme et Hamon	392
3.3.1. <i>Jean-Léon Gérôme, l'Antiquité dévoyée ?</i>	394
- <i>L'Intérieur grec, Salon de 1850-1851 : des hétéraes bien peu désirables</i>	396
- <i>Nyssia, la femme bibelot : Le Roi Candaule, Salon de 1859.....</i>	406
- <i>Phryné devant l'Aréopage, Salon de 1861 : un voyeurisme anti-érotique ?</i>	414
3.3.2. <i>La peinture hiéroglyphique de Jean-Louis Hamon</i>	424
- <i>Une facture évanescence.....</i>	435
- <i>Allégories personnelles et culture populaire</i>	447
- <i>Une peinture de l'enfance.....</i>	466
3.4. Après 1857, la dispersion de l'école néo-grecque	471
- <i>Une école en mal de talents secondaires</i>	472
- <i>Elargissement et dilution de l'école néo-grecque : anacréontisme « rococo-pompéien » et genre archéologique</i>	483
CONCLUSION	511

BIBLIOGRAPHIE	517
1. Sources manuscrites :.....	519
- Archives des Musées de France :.....	519
- Archives Nationales :.....	519
- Archives de la Ville de Paris :.....	519
2. Sources imprimées:	520
2.1. Imprimés à caractère de sources :	520
▪ <i>Livrets des Salons parisiens et Expositions universelles, Section Beaux-arts</i> :.....	520
▪ <i>Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts</i> :.....	521
▪ <i>Critiques d'art</i> :	522
- Bibliographie :.....	522
- Salon des années 1830-1846 :	522
- Salon de 1847 :.....	522
- Salon de 1848 :.....	523
- Salon de 1849 :.....	524
- Salon de 1850-1851 :.....	525
- Salon de 1852 :.....	526
- Salon de 1853 :.....	528
- Exposition universelle de 1855 :.....	529
- Salon de 1857 :.....	531
- Salon de 1859 :.....	532
- Salon de 1861 :.....	534
- Salon de 1863 :.....	536
- Salon de 1864:.....	537
- Salon de 1865 :.....	538
- Salon de 1866 :.....	538
- Exposition universelle de 1867 :.....	539
- Salon de 1868 :.....	540
- Salon de 1869 :.....	540
- Salon de 1870 :.....	541
- Salon de 1872 :.....	541
- Salon de 1873 :.....	541
- Salon de 1874 :.....	542
- Salon de 1875 :.....	542
- Recueils de textes critiques :.....	542
- Critiques des Prix de Rome et des envois des pensionnaires de la Villa Médicis à Rome (classement par revue) :.....	543
- Autres textes critiques (théâtre, littérature, etc.) :	544
▪ <i>Autres sources littéraires : mémoires, journaux, correspondance, œuvres littéraires, études diverses (avant 1920).</i>	544
2.2. Ouvrages :	546
▪ <i>Bibliographie générale : Ouvrages, catalogues d'exposition, travaux universitaires, articles</i> 546	
▪ <i>Monographies : Ouvrages, catalogues d'exposition, travaux universitaires, articles</i> (classement alphabétique par nom d'artiste, d'écrivain ou de critique).....	558
INDEX.....	569
TABLES DES MATIERES	581