

UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE  
ÉCOLE DOCTORALE VI HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline : Histoire de l'art et archéologie

présentée et soutenue publiquement par

France Lechleiter

Le 4 décembre 2008

Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de  
France à Rome de 1863 à 1914

**Directeur de thèse** : M. Bruno Foucart

---

**Jury**

M. Eric DARRAGON

M. Dominique DUSSOL

M. Barthélémy JOBERT

## Remerciements

Mes remerciements s'adressent en tout premier lieu à mon directeur de thèse M. Bruno Foucart. Je tiens ensuite tout particulièrement à remercier M. Rémy Douarre et Mme Marina Charrin de m'avoir accueilli chez eux et ouvert les archives de leurs ancêtres grands prix de Rome de peinture. Merci à Gregor Wedekind pour son aide précieuse et à Hervé Stenger pour avoir consacré ses soirées à mon catalogue. Mes remerciements les plus vifs et les plus chaleureux vont à mes amis, Anne-Blanche Stévenin et Pierre Sérié pour le temps qu'ils m'ont consacré, leur soutien de tous les instants et leurs précieux conseils. Pour m'avoir soutenue sans discontinuer durant l'ensemble de ma thèse et m'avoir rassurée dans les moments de doutes et d'inquiétude, j'exprime à Nicolas toute ma reconnaissance et bien plus encore. Merci à ma mère. Je dédie ce travail à mon père.

## **Tables des matières**

**Introduction p. 6**

### **Première partie : l'Académie des beaux-arts et l'Académie de France à Rome (1863-1914) p. 11**

**Chapitre I.....p. 11**

#### **Histoire d'une tutelle artistique : l'Académie des beaux-arts et l'Académie de France à Rome**

I. A. Origine historique de l'Académie de France à Rome et de la tutelle de l'Académie des beaux-arts  
.....p. 11

I. B. La rupture dans la tradition : l'Académie des beaux-arts et le décret du 13 novembre 1863....p. 16

– Coup d'Etat et opposition académique.....p. 16

– Le décret du 13 novembre en question : l'originalité, « reine des facultés ».....p. 18

I. C. Renouer avec la tradition : l'Académie des beaux-arts et la rédaction des règlements des concours de Rome et de l'Ecole de Rome en 1872.....p. 24

**Chapitre II.....p. 31**

#### **Traditions et principes de la pension romaine : la lettre et l'esprit du règlement (1863-1914)**

II. A. De Paris à Rome.....p. 32

– Réception officielle des lauréats aux grands prix de Rome : conseils aux partants.....p. 32

– Sur le chemin de Rome : du voyage initiatique à l'itinéraire imposé.....p. 37

II. B. A la Villa Médicis : exigences du règlement intérieur.....p. 42

– La vie en communauté : un principe fondateur du séjour de Rome.....p. 42

– Les « travaux de spéculation » ou la tentation du Salon.....p. 51

– Les voyages des pensionnaires : à la recherche de la nouvelle Rome.....p. 59

**Chapitre III.....p. 78**

#### **L'Académie des beaux-arts et le règlement des envois de Rome : doctrine et pratique**

III. A. La figure humaine, le nu, le drapé : étude et pratique dans les envois de Rome de première, deuxième et quatrième années.....p. 79

– Nus d'homme et nus de femmes.....p. 80

– De l’académie peinte au tableau composé.....	p. 86
– Le nu et le drapé.....	p. 98
III. B. Copier les grands maîtres : étude et pratique au travers des dessins de première année et de la copie peinte de troisième année.....	p. 106
III. C. Le “savoir composer” : l’exercice de l’esquisse peinte de troisième année.....	p. 119

**Deuxième Partie. Les pensionnaires peintres et les envois de Rome : l’Ecole de Rome de 1863 à 1914**

**Chapitre I.....** p. 125

**La mécanique des envois de Rome : de la genèse à l’exposition romaine et parisienne**

I. A. Les pensionnaires et leurs envois : vers la maîtrise du savoir.....	p. 125
– L’envoi de première année : naviguer entre plusieurs influences.....	p. 126
– L’envoi de deuxième année : vers la prise de conscience d’un héritage.....	p. 134
– L’envoi de quatrième année : se connaître soi-même.....	p. 141
I. B. Les expositions des envois de Rome 1863-1914.....	p. 148
– Les droits du directeur sur les envois ou la volonté de contrôler et de diriger la création artistique.....	p. 150
– Les expositions des envois de Rome : de la difficulté d’obtenir des œuvres achevées dans les délais impartis.....	p. 162

**Chapitre II.....** p. 173

**L’Ecole de Rome 1863-1914 : d’Henri Regnault à Jean Dupas**

II. A. L’Ecole de Rome entre 1870 et 1880 : le temps de l’éclectisme.....	p. 174
– Une figure dominante : Henri Regnault.....	p. 174
– De l’héritage de Regnault aux néo-maniéristes.....	p. 180
II. B. Les années 1880-1890 : du réel et de l’idéal.....	p. 189
– Aimé Morot : une figure de transition.....	p. 189
– Tendances réalistes et naturalisme : Joseph Wencker, Théobald Chartran, Alfred Bramtot.....	p. 191
– Des modernités : Lucien Doucet, Marcel Baschet, Alexis Axilette.....	p. 197
II. C. Des années 1890 aux débuts du XX <sup>e</sup> siècle : une Ecole de Rome composite.....	p. 201
– Impressionnisme et néo-impersonnisme : Ernest Laurent et Louis Lavalley.....	p. 201
– Symbolismes : de Georges-Auguste-Elie Lavergne à Fernand Sabatté.....	p. 205
– Un réalisme social : de Louis Roger à Edouard Monchablon.....	p. 209

II. D. Le renouveau classique à la Villa Médicis dans les années 1910-1920 : autour de Jean Dupas.....	p. 213
– <i>Les Pigeons blancs</i> : un manifeste artistique.....	p. 214
– La genèse d’un style : 1910-1914.....	p. 216
– 1914-1918 : temps de guerre.....	p. 219
– Les années 20 : des <i>Pigeons blancs</i> à “l’Ecole de Dupas”.....	p. 221
<b>Chapitre III.....</b>	<b>p. 225</b>
<b>La réception critique des envois de Rome : de l’Académie des beaux-arts à la critique contemporaine</b>	
III. A. L’Académie des beaux-arts et la réception des envois de Rome : recherche des éléments de la doctrine académique.....	p. 225
III. B. L’Académie de France à Rome, les pensionnaires et leurs envois de Rome à l’épreuve de la critique.....	p. 232
– L’Ecole de Rome dans les rapports des budgets aux beaux-arts : une institution à caractère controversé.....	p. 233
– De la médiocrité et de l’insuffisance des envois de Rome : éléments de réception critique.....	p. 238
<b>Conclusion.....</b>	<b>p. 245</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>p. 249</b>
Liste chronologique des envois de Rome [1863-1914 (1926)].....	p. 250
Annexe 1.....	p. 269
Annexe 2.....	p. 270
Annexe 3.....	p. 271
<b>Sources.....</b>	<b>p. 272</b>
<b>Bibliographie générale.....</b>	<b>p. 301</b>
<b>Index.....</b>	<b>p.312</b>

Par la richesse de son passé historique, la particularité de sa nature, et la variété des personnages qui la composent, l'Académie de France à Rome constitue un vaste sujet d'étude aux occurrences multiples. Elle est d'abord, de par sa nature, une institution d'Etat, le lieu d'un enseignement supérieur des beaux-arts réservé à une élite artistique recrutée sur concours à l'Ecole des beaux-arts et à ce titre son histoire s'inscrit dans celle de l'enseignement artistique en France. Elle est ensuite liée à l'Académie des beaux-arts, cénacle savant coopté et indépendant, qui en organise les concours d'entrée, en choisit les pensionnaires, en dirige les études et en juge les résultats. Sa direction morale et artistique est donc dépendante des traditions et des doctrines académiques. Elle est enfin et surtout ce phalanstère artistique qui domine tout Rome et qui, placé sous la direction d'un artiste éminent, accueille pour quelques années les artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et musiciens lauréats des grands prix de Rome. L'histoire de l'Académie de France à Rome ne saurait en effet s'écrire sans ses personnages principaux, les pensionnaires, ni se comprendre en dehors de son décor, Rome et l'Italie, dont l'importance en fait un protagoniste à part entière.

Parmi les ouvrages publiés sur cette institution séculaire, une référence se distingue et s'impose par la somme de son savoir érudit et l'ambition de son auteur qui retrace l'histoire de l'Académie de France à Rome, de ses directeurs et de ses pensionnaires en deux tomes éponymes. Publié en 1924 par Henri Lapauze, l'historien de la Villa Médicis, l'ouvrage s'ouvre au moment de la fondation de l'institution en 1666 par Colbert pour s'achever en 1910, avec la démission de Carolus-Duran. Au moment où Lapauze commence ses recherches, l'intérêt de l'administration et de l'Académie pour la conservation et la perpétuation de l'histoire de la grande maison était récent. Il datait de 1871, début de la première campagne de constitution et de récolement des archives, achevée vers 1880. Avec son *Histoire* Lapauze signe un ouvrage fondamental, documenté d'après les archives de la Villa Médicis et de l'Académie, de l'administration des beaux-arts, des fonds privés des directeurs de l'institution, augmentés des témoignages directs d'anciens pensionnaires. C'est aussi la première publication d'envergure et d'importance sur l'institution au milieu de nombreux articles et études consacrés principalement à l'organisation de son enseignement, souvent lacunaires parfois inexacts<sup>1</sup>. L'ouvrage de Lapauze, pour complet qu'il soit, ne s'attarde pas outre mesure sur les envois de Rome sinon sous le rapport qu'ils entretiennent avec le règlement, mais renseigne davantage sur les habitudes des pensionnaires et la nature de leurs relations avec le directeur et l'Académie. Il permet cependant de poser un cadre précis et de faire évoluer les pensionnaires dans leur environnement et constitue une référence incontournable pour qui travaille sur l'institution. Ces trente dernières années ont vu la parution d'ouvrage s'attachant particulièrement à mettre en valeur des sources inédites pour

---

<sup>1</sup> En 1875, Jules Guiffrey auteur de deux articles sur l'Académie de France à Rome et ses pensionnaires publiés dans *L'Art* remarquait que « malgré deux siècles d'histoire, l'Académie de France à Rome est peu connue dans son fonctionnement ». L'étude récente consacrée à l'institution par Lecoy de la Marche, l'un des deux fonctionnaires chargés des archives, est déclarée « mal documentée » par Guiffrey. En 1905, Henry Rabaud, ancien pensionnaire, publiait un article important destiné, entre autres, à établir clairement les prescriptions du règlement des études romaines et les conditions de séjour des pensionnaires de Rome méconnues par de nombreux auteurs d'articles.

l'histoire de l'art, notamment des pièces d'archives ou la correspondance des directeurs de la Villa Médicis<sup>2</sup>. Si l'Académie de France à Rome est relativement bien étudiée au point de vue historique et institutionnel, en revanche la production artistique des pensionnaires de l'Ecole de Rome reste assez méconnue, sauf à considérer les monographies d'artistes anciens pensionnaires de Rome où cette connaissance reste forcément limitée. Il faut donc d'autant plus saluer les publications dans les années 1980 des ouvrages d'Antoinette Lenormand-Romain sur les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840<sup>3</sup> et de Pierre Pinon et François-Xavier Amprimoz sur les envois de Rome des pensionnaires architectes de 1778 à 1968<sup>4</sup>. Cette période correspond peu ou prou aux années de redécouverte des peintres officiels dont l'avantage a été, une fois passés les premiers moments de dénigrement, de sortir Gustave Moreau du purgatoire et de préparer la venue de Puvis de Chavannes. Ce changement de perspective, initié par des textes fondateurs comme celui de Jacques Thuillier<sup>5</sup>, profita aussi à la connaissance des collections de l'Ecole des beaux-arts. L'exposition organisée en 1986 sur les tableaux et esquisses exécutés pour les concours des grands prix de Rome, et la publication du catalogue, restitua le caractère et la particularité de l'enseignement des beaux-arts entre 1797 et 1863. Mais il posa également une date butoir, 1863, au-delà de laquelle il ne semblait plus permis de s'aventurer dans les collections de l'Ecole<sup>6</sup>. Une prévention similaire semblait de mise quant aux envois de Rome des pensionnaires de l'Académie de France à Rome au XIX<sup>e</sup> siècle dont, il faut le remarquer, ceux des peintres n'avaient suscité aucune étude d'ensemble. Dans le détail cependant, un certain nombre de publications appelaient l'attention sur des moments de son histoire marquée par la personnalité d'un directeur, tel Ingres, et de ses élèves<sup>7</sup>. Mais cet intérêt restait circonscrit à des périodes antérieures aux années 1850. Jusqu'à récemment, il semblait que la Villa Médicis, passée cette date, n'avait que peu à offrir au point de vue de l'art. L'exposition organisée en 2003 à Rome à l'occasion du bicentenaire de l'installation de l'institution à la Villa Médicis est venue corriger cette idée reçue. Par l'ambition de proposer une lecture « du rôle exercé par l'Ecole de Rome de l'Académie de France sous tous ses aspects, du technique au politique, et dans le double contexte,

---

<sup>2</sup> Nous signalons ainsi la récente mise en ligne de la correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome par François Fossier sur le site internet de l'Académie des beaux-arts.

<sup>3</sup> LENORMAND-ROMAIN, Antoinette, *La tradition classique et l'esprit romantique, Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Roma, 1981.

<sup>4</sup> AMPRIMOZ, F.-X., PINON, Pierre, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et Archéologie (Collection de l'Ecole Française de Rome, 110)*, Roma, 1988. Cet ouvrage est complété par le catalogue d'exposition *Italia Antiqua, envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2002.

<sup>5</sup> THUILLIER, Jacques, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.

<sup>6</sup> Les difficultés que rencontre Philippe Grunhec pour publier la seconde partie de ce travail portant sur les tableaux de concours aux grands prix de Rome de 1863 à 1914 en illustre aujourd'hui encore la permanence.

<sup>7</sup> L'ouvrage d'Antoinette Lenormand-Romain en fait partie. Il faut citer également le catalogue de l'exposition sur les frères Flandrin par Jacques et Bruno Foucart en 1984 et l'ouvrage de Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France* en 1987.

[de] Paris comme [de] Rome<sup>8</sup> », cette exposition marque un moment fondateur à la fois dans l'étude globale de l'institution au XIX<sup>e</sup> siècle et dans la valorisation des propositions artistiques des pensionnaires examinés sous les rapports de la modernité et de la tradition classique. Si le curseur chronologique se trouve déplacé de vingt ans dans la prise en considération des envois de la génération des années 1850 à 1870, à nouveau la légitimité artistique des envois des pensionnaires achoppe au seuil de la Troisième République. Les envois de Rome des pensionnaires de l'Académie de France seraient-ils donc si mauvais après 1870 que l'on n'ose les convoquer de peur que ceux-ci ne viennent jeter l'opprobre sur ceux-là ? Rome aurait-elle dit son dernier mot en regard de Paris où se tient le débat de l'art moderne et où se jouent les carrières des artistes ? Les envois que nous retrouvés ne plaident pas en ce sens. De fait, il faut considérer l'exposition des envois de Rome des Regnault, Blanc, Merson, Toudouze à la Villa Médicis en 2003 comme un premier encouragement officiel à la redécouverte des travaux des pensionnaires peintres de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette impulsion est par ailleurs poursuivie au sein même de l'Académie de France à Rome par l'organisation d'un colloque sur la Villa Médicis et ses pensionnaires aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et par la publication d'articles<sup>9</sup> dans la jeune revue *Studiolo*. C'est à la recherche universitaire que revient la plus large part et la mission de cultiver ces terrains encore en jachère. Elle s'y applique avec la volonté de couvrir un vaste domaine d'études, de la monographie d'artistes tels qu'Albert Besnard, Luc-Olivier Merson ou encore Joseph Blanc, aux sujets thématiques sur la peinture d'histoire ou sur la peinture religieuse dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en passant par les études sur les institutions et les beaux-arts.

Une étude sur les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome mène naturellement dans un premier temps aux archives de l'Académie des beaux-arts et de la Villa Médicis et aux Archives nationales. C'est aux archives de l'Académie des beaux-arts que sont conservés les registres des procès-verbaux de séances où sont discutées les questions relatives à la Villa Médicis et consignés les rapports définitifs sur les envois de Rome. Ces informations sont complétées par les versions primitives des rapports et par la correspondance des directeurs de l'Ecole de Rome avec l'Académie. Les archives de la Villa Médicis sont complémentaires de celles de l'Académie. Les Archives nationales centralisent à la fois les versements des archives de l'Ecole des beaux-arts, consultées pour les dossiers des artistes et les rapports sur les envois de 1863 à 1871, ainsi que celles de l'administration des beaux-arts dont dépend l'Académie de Rome. Les dossiers des artistes présentent des éléments de correspondance entre les pensionnaires et l'administration pour l'achat de leurs envois. Elle mène dans un second temps sur la piste de ces pensionnaires et de leurs envois de Rome dont les sources pré-citées ont permis de dresser la liste exhaustive et de localiser de

---

<sup>8</sup> PINTO, Sandra, « De Paris à Rome. De Rome à Paris. Les deux rivages de l'Ecole romaine », p. 21-23 dans le catalogue de l'exposition *Maesta di Roma, D'Ingres à Degas, Les artistes français à Rome* publié en 2003.

<sup>9</sup> Il faut ainsi noter la publication des actes du colloque *L'Académie de France à Rome aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Entre tradition, modernité et création* en 2002 et la publication de l'article sur Alfred Janniot dans la revue *Studiolo* en 2003.



nombreux travaux. La recherche des envois de Rome conduit ainsi dans les collections de l'Ecole des beaux-arts où sont conservés les ouvrages des grands prix ainsi que les copies, et dans les réserves des musées de province où sont déposées les œuvres acquises par l'administration aux XIX<sup>e</sup> siècle et XX<sup>e</sup> siècles. Si les envois des années 1870 à 1880 ont été majoritairement localisés dans des musées, en revanche ce n'est pas le cas de ceux des années 1880 à 1914, période correspondant à un ralentissement de la politique d'achat. Il faut donc en compléter la connaissance par la recherche de reproductions dans les sources de l'époque ou les catalogues de ventes. Il a parfois été possible de retrouver les descendants et d'ajouter à la découverte des envois celle d'une correspondance. Il reste encore un point à soulever à propos de la localisation et de la conservation des envois de Rome. Certaines œuvres déposées dans des musées se sont égarées et n'ont pu être retrouvées quand d'autres sont dans un état de conservation tel qu'il n'a pas été possible de les voir ou d'en obtenir une reproduction. Notons cependant une nouvelle réjouissante dans la (re)découverte récente de l'envoi de dernière année d'Albert Besnard dans les réserves du musée des beaux-arts de Nîmes alors que l'œuvre était portée disparue et dans la restauration de *Persée* de Joseph Blanc à l'occasion de l'exposition de Rome en 2003. Le résultat de ces recherches se présente aujourd'hui sous la forme d'un catalogue raisonné que nous avons voulu comme un outil à l'usage des chercheurs. Les notices centralisent ainsi les sources de manière à indiquer les principales références d'archives et de périodiques où l'œuvre se trouve mentionnée. Les recherches sur les artistes pensionnaires de l'Ecole de Rome de 1863 à 1914, cortège de noms pour la plupart oubliés de l'histoire de l'art, ont été menées dans les documentations des musées de province, au musée d'Orsay et au musée des années 30 de Boulogne. Certains fonds d'archives ont permis de mettre à jour des éléments de correspondance romaine et d'enrichir notre étude sur la façon dont les pensionnaires vivaient leur temps de pension.

Le cadre chronologique de notre sujet se renferme dans une période marquée par deux dates symboliques en ce qu'elle sont fondatrices de ruptures. L'étude des envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome s'ouvre en 1863, au moment où un décret réorganise l'enseignement à l'Ecole des beaux-arts et retire à l'Académie ses prérogatives sur l'organisation des concours de Rome et sur l'Ecole de Rome. Elle s'achève en 1914 au moment de la déclaration de guerre. Les pensionnaires sont mobilisés et quittent la Villa qu'ils ne réintègreront qu'en 1919. La logique et la pertinence de notre propos commandait d'étendre nos recherches aux années 20, au moment où les lauréats des grands prix des années 1910 à 1914 reprenaient leur temps de pension interrompu par la guerre. Ainsi que nous l'avons indiqué en préambule, les ramifications d'un sujet sur l'Académie de France à Rome, ses pensionnaires et leurs envois sont multiples. Elles impliquent à la fois des questions afférentes au système d'enseignement des beaux-arts en France, interrogent la permanence et la validité de la doctrine académique pour elle-même et en regard de l'évolution des arts en France, considèrent la formation de l'artiste sous le rapport de la tradition classique et de la modernité. Au centre de ces thématiques se trouvent les pensionnaires de l'Académie de France,

jeunes gens issus du système d'enseignement de l'École des beaux-arts et placés à Rome sous l'autorité de l'Académie dont ils suivent les préceptes en se pliant aux exigences d'un règlement qui détermine leurs conditions de séjour et leurs études. Ils sont à l'école de Rome par la fréquentation et l'étude des chefs-d'œuvre des grands maîtres de la Renaissance et de l'Antiquité et à l'école académique par l'exécution annuelle des envois de Rome. Tout l'enjeu réside dans le positionnement de ces artistes qui, au travers de leurs envois de Rome, se réclament ou non de l'héritage d'une tradition qui n'est pas forcément celle de l'Académie. Nous avons pris le parti de développer notre réflexion autour de deux thèmes principaux qui sont traversés par les thématiques citées précédemment. Il était en effet fondamental de s'interroger sur la façon dont les pensionnaires vivaient leur temps de pension romaine et interprétaient les exigences académiques au point de vue des conditions de séjour et d'études. Le régime particulier de la Villa Médicis était tenu par l'Académie des beaux-arts pour maintenir les traditions et l'esprit d'une institution ancrée dans un passé historique et artistique prestigieux. En remportant le titre de lauréat du grand prix de Rome de peinture, le futur pensionnaire s'engageait à respecter la lettre et l'esprit du règlement. Les rapports conflictuels que les pensionnaires entretenaient avec les conditions réglementaires sont ainsi révélateurs d'un certain nombre de modifications qui atteignent en profondeur l'institution et la font évoluer bien malgré elle vers des réformes. Des voyages non autorisés à la libre interprétation du règlement du programme des envois de Rome, les pensionnaires écrivent l'histoire de l'Académie de France à Rome entre 1863 et 1914 sous le rapport de l'individualité, de la liberté et de la transgression. Une fois le cadre posé et déterminé, il est possible d'analyser les envois de Rome sous le rapport de la création artistique et des conditions qui président à leur exécution. Le programme des études graduées était considéré par l'Académie comme un moyen de faire évoluer le jeune artiste du statut d'élève à celui de maître. Au fur et à mesure de son apprentissage, le pensionnaire progresse et devient plus personnel dans son art ; il acquiert cette maîtrise du savoir dont ses envois portent les signes. Cette prise de conscience l'amène à se positionner en fonction d'un double héritage qui est à la fois celui de l'art de son temps et celui de l'art du passé. Entre tradition classique et esprit moderne, les envois de Rome des pensionnaires peintres témoignent de la vitalité artistique de l'École de Rome entre 1863 et 1914.

## **Partie I. L'Académie des beaux-arts et l'Académie de France à Rome : l'esprit et la lettre des règlements (1863-1914).**

### **Chapitre I. Histoire d'une tutelle artistique : l'Académie des beaux-arts et l'Académie de France à Rome**

L'histoire de l'Académie de France à Rome s'ouvre, au moment où commence notre étude, sur un événement d'une importance capitale dont l'empreinte va marquer durablement le destin de l'institution. Le 13 novembre 1863, un décret impérial enlève à l'Académie des beaux-arts l'organisation et le jugement des concours des grands prix de Rome et lui retire la tutelle morale et artistique de l'Ecole de Rome. L'Académie des beaux-arts a été déchu de ses prérogatives et nulle de ses tentatives pour recouvrir ses droits ne seront couronnées de succès durant huit ans. A compter de cette date, les pensionnaires de l'Académie de France seront placés sous l'autorité de l'Etat, également en charge des jugements des grands prix par l'intermédiaire d'un jury composé d'artistes. Cet épisode est révélateur d'une rupture entre l'Académie des beaux-arts, dépositaire d'une doctrine artistique et détentrice d'un pouvoir sur la direction des arts désormais contestés, et les besoins de l'art moderne nouvellement définis par les réformateurs. Cependant, lorsque l'Académie rentrera à nouveau en possession de la direction des concours et de l'Ecole de Rome le 13 novembre 1871, sera-t-elle en mesure d'assimiler les changements institués par le décret ou voudra-t-elle reprendre son histoire au point exact où elle l'avait laissé ? Afin de comprendre les raisons et les enjeux de la réforme, il est nécessaire de revenir dans un premier temps sur les liens historiques entretenus par l'Académie de France à Rome et l'Académie des beaux-arts.

### **Chapitre I. A. Origine historique de l'Académie de France à Rome et de la tutelle de l'Académie des beaux-arts**

C'est en 1666 que Colbert fonde pour la gloire de son souverain et le rayonnement des arts nationaux une Académie de France à Rome destinée à abriter l'élite des jeunes artistes français pour qu'ils puissent se « former le goût et la manière sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'Antiquité et des siècles derniers<sup>10</sup> ». Selon les sources, l'initiative d'un tel projet reviendrait à Nicolas Poussin ou à Charles Le Brun, lequel évoquait dès 1662<sup>11</sup> l'opportunité, pour le développement des arts français, d'institutionnaliser le séjour des artistes en Italie. L'Académie royale de peinture et de sculpture, née en 1648 de la volonté de quelques artistes de rompre avec la maîtrise

---

<sup>10</sup> LAPAUZE, Henri, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, Plon, 1924, t. I, p. 2.

<sup>11</sup> LAURENT, Jeanne, *A propos de l'Ecole des beaux-arts*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1987, p. 11. Quatre ans plus tôt, Charles Le Brun, membre fondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, évoquait dans un mémoire rédigé pour Colbert et visant à établir le « plan de la restauration des arts et de l'Académie », l'intérêt de fonder à Rome une académie d'art sur le modèle de celle de Paris.

des peintres, sculpteurs, doreurs et vitriers qui monopolisait la pratique des arts en France, avait auprès de Colbert un rôle de conseil dans la désignation des lauréats choisis « de préférence » parmi les prix de l'école académique. Mais l'octroi d'un premier prix de l'Académie n'ouvrait pas nécessairement à son lauréat les portes de la ville éternelle. En effet, le choix définitif revenait exclusivement au surintendant des bâtiments du roi qui agissait directement pour le compte de son souverain et possédait le pouvoir de pensionner des artistes extérieurs à l'école académique. De fait, l'Académie royale n'entretenait pas de liens directs avec l'Ecole de Rome bien que son premier directeur, le peintre et membre de l'Académie Charles Errard, ait tenté d'intéresser ses collègues académiciens aux travaux des pensionnaires en leur soumettant pour jugement les premiers travaux envoyés de Rome au mois de novembre 1666. Cette première tentative fut suivie d'effet puisque l'Académie réceptionnait d'autres envois entre 1667 et 1669, année qui donna même lieu à une exposition publique à l'école. Cependant, les travaux des pensionnaires se composant alors exclusivement de copies, l'Académie se déclara incompétente dans l'appréciation de ces œuvres ne disposant pas des originaux pour motiver ses avis critiques. Il faudra désormais attendre plus d'un siècle pour voir se régler définitivement et durablement l'usage de l'envoi à Paris des œuvres exécutées par les pensionnaires<sup>12</sup>.

Dans son organisation première l'Ecole de Rome s'inspirait de celle de Paris créée en 1648 par les membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Un enseignement obligatoire était dispensé aux pensionnaires, fondé sur des cours de dessin d'après l'antique et le modèle vivant, base de la théorie classique, complétés par une instruction en arithmétique, perspective, géométrie, architecture et anatomie. Les travaux des artistes peintres, sculpteurs et architectes consistaient principalement en des copies et relevés d'après l'antique et les chefs-d'œuvre des plus grands artistes de la Renaissance, destinés en grande partie à orner les appartements et les demeures du roi. Les fonctions du directeur se résumaient à diriger les pensionnaires dans le choix des œuvres à reproduire, ainsi qu'à veiller au bon déroulement des travaux, activités dont il rendait compte régulièrement au surintendant des bâtiments du roi. Les règlements de l'Ecole de Rome s'édictaient au fur et à mesure des besoins ou des nécessités, soulignant de ce fait l'absence d'une véritable politique artistique pour structurer durablement l'institution et les études des pensionnaires en dehors de la réalisation des copies auxquelles les artistes consacraient la majeure partie de leur temps. Passées les grandes campagnes de moulages et de copies d'après les ouvrages émérites de l'Antiquité et de la Renaissance, ce flottement idéologique eut pour conséquence de menacer de fermeture la fondation royale, notamment en 1707 sous le directorat de Poëron (1704-1725) où la crise issue de la guerre avait fermé aux artistes français les collections privées et papales où se trouvaient conservées les œuvres à copier. D'après Henri Lapauze, historien de l'Académie de France à Rome, ce fut la

---

<sup>12</sup> Entre 1754 et 1768, le directeur général des bâtiments du roi, le marquis de Marigny, réhabilite l'envoi à Paris des travaux des pensionnaires. Il met en place un jury composé du directeur et du secrétaire de l'Académie royale assisté du gouverneur de l'Ecole royale des élèves protégés, pépinière des grands prix de Rome entre 1748 et 1775, date de sa suppression. Les envois se composent principalement de copies, mais aussi de dessins d'après l'antique et les maîtres.

détermination du directeur général des bâtiments, le duc d'Antin, qui, en digne héritier des idéaux de Colbert, sauva l'Ecole de Rome de la faillite générale. Secondé dans son effort à Rome par le directeur Wleughels (1727-1735), d'Antin rétablit au sein de l'Académie des règles d'ordres strictes afin d'encadrer au mieux les travaux et les conditions de séjour des pensionnaires. L'esprit de son action sur l'Académie est continué par le marquis de Marigny, directeur général des bâtiments du roi, qui pose avec l'aide de Natoire directeur de la colonie romaine entre 1731 et 1775, les fondations sur lesquelles le comte d'Angiviller va ériger l'Académie de France à Rome dans sa version moderne.

L'accession du comte d'Angiviller aux fonctions de la direction générale des bâtiments du roi au mois d'août 1774, marque le début d'un renouveau pour l'Ecole de Rome. Dans son vaste projet de réorganisation de l'administration des beaux-arts, d'Angiviller entrevoit la possibilité de faire de l'Académie de France à Rome un pôle décisif dans la restauration des arts et de la peinture française. En juin 1775, il adresse à Louis XVI un mémoire sur l'Ecole de Rome en tant qu'elle « intéresse essentiellement la gloire et la magnificence de votre majesté en même temps qu'elle assure le progrès des arts dans son Royaume<sup>13</sup> ». D'Angiviller expose à son souverain un plan de restructuration de l'Ecole qui commence par le remplacement du vieux directeur Charles Natoire, coupable dans ses dernières années de n'avoir pas su contenir ses pensionnaires. Avec l'aide de Pierre, premier peintre du roi, il est décidé d'un directorat de transition, assuré par Noël Hallé, afin de préparer au mieux la venue du peintre Joseph Vien choisi en regard de ses qualités d'administrateur exercées à l'Ecole royale des élèves protégés. Sur les observations et les rapports de Hallé, sont rédigés en 1775 de nouveaux règlements concernant la vie, les études et les travaux des pensionnaires. D'anciens usages tombés en désuétude sont réhabilités, ainsi la séance obligatoire de dessin d'après le modèle vivant posé quotidiennement à l'Académie et complétée par l'étude de l'anatomie et de la perspective, tandis qu'un nouveau programme de travaux réglementaires est institué. Les pensionnaires seront désormais tenus durant leurs quatre années de pension à l'exécution annuelle de travaux originaux, à savoir un tableau, quatre études de nu masculin, une esquisse peinte et des dessins en plus de la copie réglementaire. Ces envois réguliers sont soumis à l'examen des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui se trouve de ce fait instituée officiellement tutrice artistique et spirituelle des pensionnaires bien que ces derniers demeurent placés sous l'autorité exclusive du directeur général des bâtiments du roi. Les pensionnaires sont à présents exclusivement désignés parmi les grands prix de l'Académie bien que l'obtention du titre ne permette pas d'accéder automatiquement à la pension romaine, attribution réservée à l'administration. La période inaugure également l'exposition publique annuelle des envois des pensionnaires de l'Académie, à Rome et à Paris, moyen d'attirer l'attention sur les productions des pensionnaires, de justifier de leurs progrès et d'entretenir l'émulation au sein de la colonie romaine. Ainsi dotée, l'Académie de France à Rome pouvait renouer, selon le désir de d'Angiviller, avec « la splendeur qu'elle a eue anciennement et produira, pour le bien

---

<sup>13</sup> LAPAUZE, 1924, tome I, p. 315.

des arts en France, tous les avantages que Louis XIV eut en vue lorsqu'il la forma<sup>14</sup> ». Les bienfaits conjugués du nouveau programme et de la direction ferme et habile de Vien se firent rapidement sentir parmi les ouvrages des pensionnaires. C'est du reste sous son directorat (1775-1781) que l'Ecole de Rome entamait la période la plus florissante de son histoire par la contribution à l'art national d'artistes issus de ses rangs dont Jean-François Peyron, Jean-Baptiste Regnault et Jacques-Louis David, le rénovateur de la peinture française.

De fait, l'Ecole de Rome se trouvait à présent si bien établie dans sa légitimité artistique, encore renforcée par une nouvelle mouture des règlements en 1787<sup>15</sup>, que la République la préserva, le poste du directeur en moins, dans son caractère et dans sa mission d'enseignement malgré son ascendance royale. Les événements révolutionnaires occasionnèrent cependant la fermeture de l'Ecole à Rome assaillie au mois de janvier 1793 par le peuple romain au cours d'un épisode particulièrement épique relaté par le peintre Girodet alors pensionnaire à Rome<sup>16</sup>. En France, la suppression des académies par la Convention de 1793 entraîna la levée provisoire des concours aux grands prix de Rome, mais l'installation en 1795 de l'Institut de France devait permettre dès 1797 de les réorganiser et de décerner, dans la foulée, les nouveaux grands prix de la République. Par suite de nombreux attermoissements, les pensionnaires ne devaient cependant retrouver le chemin de Rome que quelques années plus tard, à compter du mois de septembre 1802. L'année 1803 marque l'installation à Rome du directeur Suvée ([1792] 1801-1807)<sup>17</sup>, l'emménagement de l'Académie de France à Rome dans la Villa Médicis, à laquelle elle sera désormais assimilée, mais également la réorganisation de l'Institut qui voit la création d'une quatrième classe, celle des beaux-arts. Cette dernière hérite de l'organisation et du jugement des concours aux grands prix de Rome, attribution de la défunte Académie royale, en plus du droit d'octroi des pensions, ancien privilège de l'administration royale passé en 1795 aux mains de l'Institut (loi organique du 3 brumaire an IV). La 4<sup>e</sup> classe obtient également du Consulat la création d'un grand prix de Rome de musique, puis de gravure, ce qui l'amène, par l'assimilation des droits déjà obtenus sur les prix historiques de peinture et sculpture, à prendre en main la direction artistique de la Villa Médicis et de tous ses pensionnaires, c'est-à-dire qu'elle s'occupera désormais seule de la rédaction des règlements régissant les conditions de séjour ainsi que de l'ensemble des travaux des pensionnaires, attribution ajoutée au jugement annuel des envois<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> LAPAUZE, 1924, tome I, p. 349.

<sup>15</sup> Sous le directorat de Ménageot (1787-1792) le règlement de l'Ecole de Rome est à nouveau remanié et précisé sur les bases de celui de 1775-1776, notamment en ce qui concerne le programme des travaux des pensionnaires et les expositions publiques des envois à Rome désormais caractérisées d'« officielles et obligatoires ».

<sup>16</sup> LAPAUZE, 1924, tome I, p. 450-451.

<sup>17</sup> Le 12 novembre 1792, un an avant la dissolution des académies, l'Académie royale désignait comme successeur à Ménageot au poste de directeur de l'Ecole de Rome le peintre Suvée. Cette décision, par suite des événements de 1793, est cassée par la Convention qui envoie à Rome le citoyen Cacault alors que Suvée est emprisonné à Paris. Libéré un an plus tard, Suvée est confirmé dans ses fonctions, mais le départ pour Rome n'aura de cesse d'être différé jusqu'en 1803.

<sup>18</sup> LAURENT, 1987, p. 105-106.

L'ordonnance du 21 mars 1816 qui réorganise l'Institut en lui donnant des bases juridiques solides, rend également aux différentes classes les noms primitifs d'académies, les rattachant ainsi par l'esprit aux académies d'Ancien Régime. La 4<sup>e</sup> classe de l'Institut, qui s'estimait l'héritière de l'Académie royale de peinture et de sculpture, devient l'Académie des beaux-arts. Celle-ci conserve l'organisation et le jugement des concours aux grands prix, au nombre desquels s'ajoute un prix de paysage historique organisé tous les quatre ans. L'Académie reçoit également en héritage le protectorat sur la Villa Médicis, privilège obtenu par la 4<sup>e</sup> classe de l'Institut. En théorie, l'Académie est toujours tenue d'aviser son ministère de tutelle des modifications d'importance qu'elle envisage d'effectuer dans les règlements de son Ecole de Rome. Mais dans la pratique, cette contrainte se réduit souvent à une formalité, l'administration se contentant de viser pour approbation les projets qui lui sont soumis, et il est même arrivé à l'Académie de méconnaître sa hiérarchie. En 1818, le secrétaire perpétuel Quatremère de Quincy se faisait ainsi rappeler à l'ordre par le ministre sur un projet de règlement : « je vous prie d'observer que s'il y a délibération de l'Académie sur le règlement de l'Ecole française de Rome, elle devra d'abord m'être envoyée. Je l'examinerai et je la communiquerai au directeur en donnant à celui-ci toutes les indications nécessaires<sup>19</sup> ». Ceci n'a d'ailleurs pas empêché l'Académie d'agir indépendamment de ses avis tout en prétextant la haute confiance que le ministre pouvait attendre de ces nouvelles dispositions réglementaires.

Durant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, cette tutelle s'est exercée de manière continue et exclusive, rencontrant seulement de loin en loin quelques résistances et tentatives de réformes issues de l'administration et inspirées par des événements politiques. Ce fut notamment le cas en 1831 avec l'organisation d'une commission de réflexion sur les améliorations à apporter aux établissements de l'Ecole royale des beaux-arts et de l'Académie de France à Rome, commission à laquelle l'Académie refusa d'apporter son concours s'estimant seule autorisée à agir sur les règlements de l'Ecole de Rome et de Paris. Le 26 janvier 1831, le ministre de l'Intérieur de Louis-Philippe, Marthe-Camille de Montalivet, nomme une commission chargée de faire un rapport sur les modifications à apporter à l'Ecole de Rome et à l'Ecole royale des beaux-arts. Le ministre a nommé, entre autres personnalités, quinze membres de l'Académie des beaux-arts. Le secrétaire perpétuel, Quatremère de Quincy, invoque l'article 35 des règlements de l'Académie disposant qu'elle seule peut proposer les projets d'amélioration dont les arts sont susceptibles. La commission va siéger sans le concours des membres de l'Académie, mais ses propositions ne seront finalement pas suivies d'effet. L'opportunité d'une telle réforme découlait sans doute indirectement des relations houleuses que le directeur de la Villa Médicis, le peintre Horace Vernet entretenait avec le secrétaire perpétuel Quatremère de Quincy. A

---

<sup>19</sup> LAPAUZE, 1924, tome II, p. 140. En 1847, le directeur de l'Ecole de Rome, Alaux (1847-1852) devait faire les frais de son ignorance de la hiérarchie administrative. Le ministre se chargeait de lui rappeler que l'Académie n'était à l'égard du ministère qu'un « corps consultant » et que les propositions du directeur devaient être envoyées au préalable au ministre qui les « renvoie, s'il le juge convenables, à l'Académie dont il lui appartient d'apprécier les avis. Telle est la règle » (LAPAUZE, 1924, tome II, p. 290). En 1841, l'administration avait également fait preuve d'indépendance en nommant le peintre Schnetz à la direction de l'Ecole de Rome alors qu'il n'était classé qu'en troisième position sur la liste soumise par l'Académie.

l'origine de la rupture se trouvait l'envoi d'une restauration de Paestum due au pensionnaire architecte Labrousse et dont les conclusions, remettant en cause celles de son prédécesseur Lagardette, furent accusées de négligence par le corps académique. Apportant son soutien à son pensionnaire, Vernet se mit en porte-à-faux avec l'Académie. Dans cette affaire, le soutien du ministre Guizot au directeur laissait augurer d'une rupture entre l'administration et l'Académie et préfigurait sans doute la formation de la commission Montalivet. Cet incident se plaçait en 1830, en pleine bataille romantique, et les débats qui agitaient alors l'art contemporain influencèrent probablement les conclusions d'une commission qui réclamait la liberté de voyager pour les pensionnaires ainsi que le retrait de l'Académie dans l'organisation et le jugement des grands prix. Les décennies suivantes devaient également apporter leurs lots de commissions de réflexions sur les changements à introduire à l'organisation de l'Ecole des beaux-arts et de l'Académie de France à Rome. En 1848, la commission nommée par Ledru-Rollin, s'attela avec les mêmes résultats que celle de 1831, à des projets de changements dans le système de l'enseignement de l'étude des arts en France<sup>20</sup>. Au mois de mars 1862, le gouvernement s'avancé une nouvelle fois sur la voie des réformes en organisant la tenue d'une commission de réflexion « sur les améliorations à introduire dans les établissements des beaux-arts, tels que l'Ecole Impériale des beaux-arts et l'Académie de France à Rome<sup>21</sup> ». Bien que ses conclusions furent vouées au même résultat que celles des commissions précédentes, son organisation par le gouvernement démontrait une « permanence des projets de réforme de l'enseignement artistique<sup>22</sup> », projets qui étaient appelés à se concrétiser un an plus tard avec la promulgation du décret du 13 novembre 1863.

## Chapitre I. B. La rupture dans la tradition : l'Académie des beaux-arts et le décret du 13 novembre 1863.

### Coup d'Etat et opposition académique

Les échecs successifs des précédents gouvernements qui tentèrent d'interférer dans les attributions de l'Académie des beaux-arts ont porté leurs fruits et convaincu les réformateurs de 1863 de la nécessité d'agir dans le plus grand secret afin d'assurer le succès de leur entreprise en contournant le pouvoir coercitif de l'Institut. De fait, la publication inattendue au *Moniteur universel* du décret du 13 novembre 1863 et des modifications qu'il apportait au régime de l'Ecole des beaux-arts et de l'Ecole de Rome, pris des allures de coup d'Etat fomenté contre l'Académie des beaux-arts. Le décret lui retirait en effet l'organisation et le jugement des concours aux grands prix de Rome ainsi

---

<sup>20</sup> LAPAUZE, 1924, t. II, p. 294-295. Les divergences d'opinions entre les différents membres appelés à siéger au sein de cette commission eurent pour conséquence sa dissolution sans qu'aucun projet n'ait eut le temps de voir le jour.

<sup>21</sup> BONNET, Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'Ecole des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 179.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 180.



que sa tutelle sur la Villa Médicis pour les confier aux mains de l'administration. L'attaque fut si soudaine que l'Académie refusa tout d'abord de croire que l'Empereur, protecteur naturel de l'Institut, eût pu cautionner de bonne foi un décret qui portait si gravement atteinte « à son caractère, à ses droits, [et] à ses attributions<sup>23</sup> ». Elle délégua donc son bureau auprès de Napoléon III afin de lui exposer ses objections en se fondant sur les droits légitimes que lui octroyaient ses règlements et en invoquant la sagesse de ses traditions et de ses « règlements féconds » contre les « essais dangereux qui remettent en question l'avenir de l'Ecole de Rome et peut-être son existence<sup>24</sup> ». L'Empereur répondit qu'il « en parlerait au Maréchal, Ministre des beaux-arts<sup>25</sup> », et tout fut dit. L'Académie avait-elle vraiment quelque chose à attendre de la part de celui qui avait officiellement déstabilisé son autorité quelques mois plus tôt en permettant l'ouverture du fameux Salon des Refusés ? Elle fit néanmoins suivre cette première démarche par un *Mémoire adressé à l'Empereur* où elle présentait, pièces d'archives à la clé, les lois, décrets, arrêtés et ordonnances qui la fondaient en droit dans ses attributions. Au cours de cet exposé circonstancié de sa légitimité, l'Académie rappelait également à l'Empereur la mission de sa fondation et la valeur de ses doctrines : « l'Académie des beaux-arts a été fondée pour maintenir les principes, les doctrines et l'excellence de l'art français. Son action s'est exercée par des moyens divers, mais concourant tous au même but : par l'enseignement de ses membres et leurs beaux exemples, par les concours des grands prix de Rome, par la direction des études de la Villa Médicis, par le jugement public des travaux des pensionnaires, par le patronage qu'elle leur accordait à leur retour à Paris, enfin par des élections qui récompensaient à la fois le talent original et le talent qui, fidèle aux traditions, se montrait capable de les transmettre à son tour<sup>26</sup> ». C'est précisément à cet esprit de système que portait délibérément atteinte le décret du 13 novembre 1863 en rompant le « faisceau compact d'intérêts personnels<sup>27</sup> » qui unissait l'Académie à l'Ecole des beaux-arts et à son Ecole de Rome. Privée des seuls moyens d'actions qu'elle possédait sur les arts, son rôle de jury au Salon n'étant pas ici en cause, l'Académie se trouvait brutalement réduite à sa seule fonction de corps savant dont l'activité principale se résumait dans la rédaction du dictionnaire des beaux-arts et la distribution des prix de ses fondations !

Poursuivant son plaidoyer au souverain, l'Académie mettait également en avant l'influence de ses préceptes sur la conduite des pensionnaires de l'Ecole de Rome : « rien ne secondait mieux une influence aussi salutaire que cette généreuse et célèbre institution que toute l'Europe nous envie, dont Nicolas Poussin et Lebrun ont eu la première idée, dont Louis XIV et Colbert ont eu l'honneur, l'Ecole de Rome. Si, depuis deux siècles, l'art français n'a pas cessé d'être fécond, d'être noblement

---

<sup>23</sup> AABA, 2 E 13, Séance du 19 décembre 1863, p. 522-532. *Protestation et Mémoire adressés à l'Empereur par l'Académie des beaux-arts*, inséré au *Moniteur universel* du 6 janvier 1864.

<sup>24</sup> *Ibidem*

<sup>25</sup> *Ibidem*

<sup>26</sup> *Ibidem*

<sup>27</sup> « Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin par Eugène Viollet-le-Duc, architecte », p. 69-102 dans *Débats et polémiques : A propos de l'enseignement des arts du dessin*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1984, p. 155.

représenté aux époques les plus diverses, de tendre vers le spiritualisme, de tenir le premier rang en Europe, de l'aveu même de ses rivaux, il le doit à l'École de Rome d'où sont sortis la plupart de nos grands artistes, de nos professeurs éminents, il le doit surtout à l'union de l'École de Rome et de l'Académie des beaux-arts<sup>28</sup> ». En appeler aux grandes figures historiques ainsi qu'aux mythes fondateurs de l'Académie de France à Rome, était pour l'Académie un moyen d'inscrire son action temporelle dans la permanence et la continuité par réaction à la volonté de rupture des auteurs du décret, arguments auxquels l'Empereur aurait pu être sensible dans la quête de légitimité qui fut celle des premiers temps de son gouvernement. Mais l'heure était résolument au progrès et à l'innovation et les résultats dont se prévalait la 4<sup>e</sup> classe de l'Institut, pour autant qu'ils aient encore quelque valeur aux yeux des promoteurs de la réforme<sup>29</sup>, n'étaient pas de nature à rivaliser avec les ambitions d'une administration qui, en matière de beaux-arts, proclamait plus volontiers la diversité des genres et des styles<sup>30</sup> plutôt que le soutien sans faille à la tradition classique. Le Maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts, devait se charger de l'enseigner à l'Académie des beaux-arts en rendant publique sa *Protestation* et son *Mémoire* accompagnés d'une réponse où il rejetait les objections académiques sur la légalité de la réforme en même temps qu'il exposait clairement les intentions d'un décret qui pourrait se résumer tout entier dans cette interrogation : « [la] pression exercée par l'Académie des beaux-arts sur l'administration, sur l'enseignement des arts et l'avenir des artistes, est-elle compatible avec les idées larges et libérales du gouvernement de l'Empereur ?<sup>31</sup> ». Après un ultime recours tenté auprès du Conseil d'Etat pour faire annuler les dispositions concernant les prix de Rome et la Villa Médicis, recours rejeté au mois de juillet 1864<sup>32</sup>, le temps était venu pour l'Académie de se retirer dans un silence digne et d'attendre le moment où un gouvernement plus favorable lui rendrait ses prérogatives.

#### Le décret du 13 novembre 1863 en question : l'originalité, « reine des facultés »

L'histoire du décret du 13 novembre est celle d'une opposition marquée au monopole de l'Académie des beaux-arts sur l'enseignement et la direction des arts, d'une rupture d'avec ses traditions et ses doctrines jugées contraires à l'esprit libéral d'un régime progressiste. En ce sens, la réforme représente bien plus qu'une simple procédure administrative et doit se concevoir comme une

---

<sup>28</sup> AABA, 2 E 13, Séance du 19 décembre 1863, p. 522-532. *Protestation et Mémoire adressés à l'Empereur par l'Académie des beaux-arts*, inséré au *Moniteur universel* du 6 janvier 1864.

<sup>29</sup> Ainsi, la liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome dressée par le secrétaire perpétuel de l'Académie, Ernest Beulé pour justifier des succès de l'École de Rome, fut raillée par la critique comme « l'oraison funèbre » d'une « procession de médiocrités ».

<sup>30</sup> BONNET, 2006, p. 159-160. Les discours officiels des ministres des beaux-arts sous le Second Empire portent en effet la marque des orientations successives du régime en matière de politique artistique. En 1853, Achille Fould pouvait encore déplorer la désaffection des artistes pour le grand genre alors que dix ans plus tard, en 1863, le surintendant des beaux-arts officialisait dans son allocution aux artistes la rupture entre « l'idéologie esthétique de l'Académie et la politique artistique du régime ».

<sup>31</sup> *Réponse de son Excellence le Maréchal Vaillant, Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts*, dans CHESNEAU, Ernest, *Le décret du 13 novembre 1863 et l'Académie des beaux-arts*, Paris, Didier et Cie, 1864.

<sup>32</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 613 I. Rapport de la Section du Conseil d'Etat au Contentieux, Paris, le 21 juillet 1864.

réponse apportée à une crise artistique qui a vu se développer et s'opposer au cours des décennies précédentes une multitude de propositions artistiques aux dépens d'une direction univoque. Dans son œuvre critique<sup>33</sup>, Charles Blanc établit l'origine de la dissolution de l'école française dans l'existence simultanée et conflictuelle de deux tendances opposées dans leurs principes et dans leurs buts : l'idéalisme et le matérialisme. Si le premier terme se réfère à des traditions classiques et à des doctrines artistiques connues et relativement familières, en revanche le second terme est un enfant du siècle et va dominer, bien plus que son prétendant direct, les questions artistiques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour Blanc, le matérialisme s'incarnait d'abord dans la préoccupation excessive de la technique, de l'habileté de la main qui primait dans les tableaux contemporains sur l'idée et le sens moral, ce que Baudelaire dénonçait sous le vocable du *chic*, mais aussi dans le réalisme c'est-à-dire dans l'imitation fidèle de la nature telle qu'elle se présentait aux yeux de l'artiste. En 1863, la concurrence entre ces deux tendances et la faillite progressive de l'idéalisme (spiritualisme) tel que l'incarnait traditionnellement l'Académie des beaux-arts, face au matérialisme (positivisme) compris comme l'exigence d'un art moderne adapté aux conditions et aux besoins de son époque, vont aboutir à la réforme dont l'ambition est d'instaurer un système pédagogique capable de développer chez les étudiants une faculté souveraine : l'originalité. Cette notion, qui se trouve au cœur du décret, est complémentaire des vues libérales d'un régime qui en matière d'esthétique prônait une sorte d'éclectisme de bon ton en encourageant la libre concurrence entre les différentes tendances artistiques de l'époque sans sanctionner l'une d'elles en particulier<sup>34</sup>. Dans ce contexte, l'Académie des beaux-arts avec ses « doctrines et [ses] théories plus ou moins absolues<sup>35</sup> », imposées à toute une génération d'artistes par le truchement de l'Ecole des beaux-arts et de l'Ecole de Rome, était tenue pour contraindre et étouffer le tempérament original des étudiants en les maintenant sous le joug exclusif de la beauté idéale alors que le public goûtait à équivalence la beauté accidentelle, particulière et de circonstance.

Au-delà des considérations générales sur le goût dominant d'une époque dont les valeurs sont sujettes à évolution, c'est l'ensemble du système pédagogique en vigueur à l'Ecole des beaux-arts que condamnaient les réformateurs, à commencer par le système des concours en usage à l'Ecole dont la préparation occupait les étudiants pendant l'ensemble de leur parcours scolaire, depuis le concours des places jusqu'aux concours des grands prix de Rome. Pour l'Académie, le système des concours permettait de garantir l'émulation entre les artistes et constituait le moyen le plus sûr de juger de leurs progrès. A l'inverse, les auteurs du décret le tenaient pour forcer les élèves à se conformer aux vues et

---

<sup>33</sup> FLAX, Neil M, « Charles Blanc : le moderniste malgré lui », p. 95-103, dans *La critique d'art en France 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand réunis et présentés par J.-P. Bouillon, 25, 26 et 27 mai 1987, C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Étienne, 1989.

<sup>34</sup> Ainsi, le comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-arts, s'exprimant dans son *Rapport au Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts* sur l'opportunité de créer des cours théoriques à l'Ecole, verrait « très peu d'inconvénient à ce que dans la même enceinte on développât des systèmes très différents, que par exemple on prêchât tour à tour l'imitation servile de la nature et la recherche d'un type idéal ».

<sup>35</sup> *Ibidem*

aux partis pris artistiques de leurs professeurs, qui étaient aussi leurs juges dans les différentes épreuves, afin de se garantir les meilleures chances de succès. Il en résultait, ainsi que l'indique le surintendant des beaux-arts, le comte de Nieuwerkerke dans son rapport au ministre de la Maison de l'Empereur (publié avec le décret au *Moniteur universel* du 15 novembre), une sorte d'uniformité dans les études, conséquence du sacrifice du « sentiment personnel » des artistes à « la manière approuvée » de ses professeurs. Cette « sorte de filière<sup>36</sup> » trouvait son couronnement dans les jugements des concours aux grands prix de Rome dont l'organisation et le jugement revenaient aux membres de l'Académie des beaux-arts pour la plupart professeurs à l'Ecole. Partant « d'un principe essentiellement faux », l'ensemble des membres réunis en assemblée pour juger les concours des différentes sections, remettait le prix « à celui qui a le moins de défauts non pas à celui qui a les plus grandes qualités », en d'autres termes, c'est « la médiocrité honnête » qui possédait « les plus grandes chances de succès<sup>37</sup> ». S'il n'est pas douteux que l'Académie récompense plus volontiers ceux des concurrents qui maîtrisaient dans leurs ouvrages aux grands prix les conditions de base de l'exécution d'un tableau, ainsi au premier chef le dessin et l'ordonnement de la composition, elle n'en restait cependant pas moins attentive à l'éclosion du talent original qu'elle ne manquait pas d'encourager lorsqu'il se présentait. Elle le démontra notamment en 1857 en décernant le premier second grand prix de Rome de peinture à *La Résurrection de Lazare* de Charles Sellier, sorte de fantasmagorie rembranesque où tous les éléments du tableau se trouvaient soumis à un puissant principe de clair-obscur.

En vertu des accusations portées contre sa capacité à discerner le talent original de celui de convention, le décret retirait des mains de l'Académie ses attributions sur les épreuves des grands prix de Rome pour les confier à un conseil supérieur d'enseignement constitué de membres nommés par le ministre. La tâche de ce conseil nouvellement créé, qui avait également en charge la rédaction des règlements de l'Ecole, consistait à organiser les grands prix, depuis l'élaboration des sujets mis aux concours jusqu'à la constitution du jury chargé du jugement. C'est à son autorité qu'était confiée l'élaboration de la liste<sup>38</sup> sur laquelle figuraient les noms d'artistes ou de personnalités appartenant au monde de l'art, pressentis pour juger les épreuves. Ces noms étaient ensuite tirés au sort, méthode garantissant en dernier recours l'impartialité d'un jury constitué en vertu des hasards du tirage. Les membres de l'Institut étaient compris sur la liste mais l'Académie vota dans la séance du 16 avril 1864 contre leur participation en tant qu'elle était contraire à l'action en cours menée devant le Conseil

---

<sup>36</sup> « Rapport à Son Excellence le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts par le Surintendant des beaux-arts, Comte de Nieuwerkerke », *Le Moniteur universel*, 15 novembre 1863.

<sup>37</sup> *Ibidem*

<sup>38</sup> Au départ, le document devait présenter une liste de cent noms pour chaque art. Le nombre en a été réduit pour éviter, d'après l'architecte Lefuel, membre de l'Institut et du conseil, que « la variété des tendances » ne « compromette la saine direction des études » (Arch. nat., AJ<sup>52</sup> 16). Au final, la liste retient quarante noms pour les peintres, trente pour les sculpteurs, trente pour les architectes et dix pour les graveurs.

d'Etat<sup>39</sup>. Par volonté de ne pas rompre totalement avec l'Institut, le conseil supérieur appelait pour siéger dans ses rangs pas moins de cinq membres de l'Académie des beaux-arts lesquels se récuserent, sauf deux architectes, Hector Lefuel et Alphonse-Henri de Gisors, qui entreprirent dès lors de « minimiser, sinon ruiner tout à fait les efforts des réformateurs<sup>40</sup> ». En effet, les dispositions du décret du 13 novembre 1863 étaient appelées à être discutées et réglementées par le conseil supérieur de l'enseignement. Ce dernier, alourdi par les dissensions internes dues à l'éclectisme de sa constitution et par le poids des deux membres d'obédience académique, peina à imposer au point de vue pédagogique les idées des réformateurs. Le règlement du 14 janvier 1864 en portait les stigmates en ce qu'il conservait pour l'essentiel le système des concours internes à l'Ecole tant décrié par Viollet-le-Duc et Prosper Mérimée. Pour ce qui regardait les épreuves des concours aux grands prix de Rome, la première tentative d'innovation du conseil fut marquée par un échec. En 1866, les étudiants s'opposèrent au sujet mis au concours pour le grand prix de Rome de peinture, *La Conquête des Canaries*, en arguant que la modernité du thème était contraire à « leurs études et à leurs traditions<sup>41</sup> ».

Le décret modifiait également les conditions de présentation des étudiants aux concours de Rome en abaissant la limite d'âge des concurrents de trente à vingt-cinq ans. Pour les auteurs de la réforme, « il n'y a jamais eu de grand artiste qui ne se soit révélé de très bonne heure<sup>42</sup> » et les candidats obtenant les grands prix de Rome à l'issue de leurs trente ans ne devaient cet honneur qu'à l'extrême indulgence de leurs juges récompensant la patience, la mémoire et l'opiniâtreté plutôt que les qualités éclatantes d'une jeunesse « qui a le temps d'attendre<sup>43</sup> ». La mise en application de cette mesure fut cependant soumise à un moratoire. Les arguments contenus dans la lettre du père de l'un des concurrents aux grands prix, le peintre Jules Machard (lauréat du prix de Rome de peinture de 1865), est à ce titre révélatrice de la situation dans laquelle le décret mettait les « anciens » de l'Ecole : « Ce jeune homme qui a obtenu une mention au salon de 1863 avait il y a trois ans obtenu une médaille qui d'après les statuts de cette époque lui conservait jusque trente ans le droit de concourir pour Rome et maintenant par suite des modifications qui viennent d'avoir lieu, il ne lui reste plus, puisqu'il a 24 ans, qu'un temps très limité pour se préparer à ce concours si important pour lui ! J'ose croire, Monsieur le Maréchal, qu'une dérogation aux dispositions qui ont été prises serait encore possible et que mon fils qui craint de voir son avenir détruit par ce coup inattendu, pourrait peut-être se voir admis à jouir d'un sursis qui lui permettrait de retrouver les avantages que les efforts et sa

<sup>39</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 16 avril 1864, p. 33-35. L'Académie des beaux-arts, qui contestait la légitimité des dispositions du décret quant au jugement des grands prix de Rome et à sa tutelle sur la Villa Médicis, avait déposé, au mois d'avril 1864 un pourvoi auprès du Conseil d'Etat. Elle sera déboutée en août 1864.

<sup>40</sup> BONNET, 2006, p. 190.

<sup>41</sup> Idem, p. 193. Suite à leur protestation, le sujet du concours de 1866 fut *Thétis apportant à Achille les armes forgées par Vulcain*, sujet de tradition classique conforme à la préparation des concurrents. Les sujets des concours de 1867 à 1871 seront également tirés de sources classiques conformément à l'instruction reçue par les étudiants.

<sup>42</sup> « Rapport à Son Excellence le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts par le Surintendant des beaux-arts, Comte de Nieuwerkerke », *Le Moniteur Universel*, 15 novembre 1863.

<sup>43</sup> *Ibidem*

persistance au travail lui avaient si péniblement acquis<sup>44</sup> ». Une grande majorité d'étudiants se trouvaient dans le cas de Machard et ils le firent savoir à l'Empereur par voie de pétition. Le 8 décembre 1863 le *Moniteur universel* publiait un arrêté portant des dispositions transitoires au décret qui reportaient jusqu'en 1867 l'abaissement de la limite d'âge ainsi qu'elles conservaient aux concurrents les plus âgés les bénéfices de l'obtention d'un premier second grand prix, mention également supprimée par la réforme. Afin de faciliter l'accession aux concours « à tous ceux qui se croiront assez habiles pour s'y hasarder », le décret réduisait la série d'épreuves préparatoires fondées sur des exercices pratiqués à l'Ecole comme l'esquisse et la figure d'après nature, objets des concours éliminatoires des premier et second essais. Une seule épreuve éliminatoire durant laquelle le postulant devait faire la preuve de ses capacités d'invention (esquisse) et de technique (figure peinte) précéderait désormais la montée en loge pour le concours définitif.

Le dernier point du décret visant les concours de Rome s'arrêtait sur le grand prix de paysage historique dont la suppression était motivée par le surintendant des beaux-arts en ces termes : « Tous les quatre ans un concours de paysage est ouvert dans lequel un grand prix est décerné. Pourquoi ce grand prix de paysage ? Pourquoi diviser la peinture en genres ? Y a-t-il jamais eu un grand peintre d'histoire qui n'ait été un grand paysagiste ? Nous pensons qu'il n'y a qu'un genre de peinture, et c'est le plus élevé, qui ait droit aux encouragements de l'administration<sup>45</sup>. » L'institution d'un grand prix de paysage historique en 1816 par l'Académie des beaux-arts répondait à la volonté d'imprimer à ce genre tenu pour secondaire une direction morale et élevée en lui imposant des règles et un cadre précis : « on entend par style historique, dans le genre du paysage, l'art de composer des sites d'après un choix de ce que la nature produit de plus beau et de plus grand et d'y introduire des personnages dont l'action, soit qu'elle rappelle un fait historique, soit qu'elle présente un sujet idéal, puisse intéresser vivement le spectateur, lui inspirer de nobles sentiments [sic], ou donner l'essor à son imagination<sup>46</sup>. » De naissance néoclassique, le paysage historique se donnait les moyens de rivaliser avec la peinture d'histoire en ce qu'ils poursuivaient le même but, la moralité, avec les mêmes méthodes, l'idéalisation de la nature sensible. La seule différence semblait résider dans la proportion des figures humaines nécessairement plus réduites dans la peinture de paysage historique. Depuis les années 1830, la vision romantique d'une nature sauvage et ardente échappant à la raison de l'homme ainsi que la concurrence du plein-air avaient achevé de condamner la peinture de paysage historique comme « un genre faux<sup>47</sup> », observation émise en 1863 par un grand défenseur de l'idéalisme, le critique et théoricien Charles Blanc. Le décret se faisait donc le porte-parole des idées contemporaines

---

<sup>44</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 613I, Lettre de Monsieur Machard à Son Excellence le Maréchal Vaillant, Besançon, le 1<sup>er</sup> décembre 1863.

<sup>45</sup> « Rapport à Son Excellence le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts par le Surintendant des beaux-arts, Comte de Nieuwerkerke », *Le Moniteur Universel*, 15 novembre 1863.

<sup>46</sup> LESAGE, Blandine, « Michallon : jeunesse et formation. La création du prix de Rome de paysage historique », p. 89 dans *Achille-Etna Michallon (1796-1822)*, Paris, RMN, 1994.

<sup>47</sup> POMAREDE, Vincent, « L'œuvre d'Achille-Etna Michallon (1796-1822) : une synthèse des enjeux du paysage français », p. 14 dans *Achille-Etna Michallon (1796-1822)*, Paris, RMN, 1994.

et le relais des théories que Prosper Mérimée exposait en 1849<sup>48</sup> en supprimant le grand prix de paysage historique en même temps qu'il proclamait l'obsolescence de la hiérarchie des genres en peinture. En affirmant que l'administration n'encourageait qu'un genre de peinture « et c'est le plus élevé », mais en se dispensant de le définir clairement, le surintendant des beaux-arts faisait porter les caractéristiques du grand art non plus sur un genre en particulier, la peinture d'histoire, mais sur une valeur suprême, élevée que nous définirions ici par le style. Cette assertion s'opposait dans son principe à l'ensemble des valeurs véhiculées par une doctrine académique fondée sur la hiérarchie des genres et proclamait la diversité des formes et des manières pour peu qu'elles soient fondées sur une valeur sérieuse, élevée.

L'Ecole de Rome se trouvait également au centre des préoccupations du décret qui en modifiait les modalités de séjour des pensionnaires. La durée de la pension romaine était réduite de cinq à quatre années, dont deux pouvaient être désormais consacrées à des voyages à travers l'Europe (la deuxième et la troisième année). La réduction de la pension répondait à l'idée que l'absence prolongée des pensionnaires, immergés dans un milieu hors du temps et de l'espace où ils n'avaient à se préoccuper que de leur art, avait pour résultat de les rendre inadaptés aux exigences de la vie moderne et à la lutte qu'ils allaient devoir mener pour s'imposer au Salon. Les réalités matérielles de la société contemporaine rattrapaient et concurrençaient les valeurs éternelles sur lesquelles l'Académie fondait les conditions du développement du sentiment artistique et intellectuel des pensionnaires : la contemplation devant les chefs-d'œuvre de l'art ancien et la lente imprégnation des esprits par le climat italien, le fameux ciel de Rome. L'ouverture des voyages des pensionnaires à tous les pays d'Europe sans distinction aucune revenait également sur l'un des fondements de la pension de Rome. L'Académie n'admettait comme sources d'inspirations supérieures que l'Italie et la Grèce, car « ces pays ont vu naître les plus belles, les plus complètes manifestations du génie humain et que là sur ces terres fécondes en chefs-d'œuvre, tout inspire l'artiste et développe en lui l'imagination et le goût suprême<sup>49</sup> ». Ces notions n'avaient de valeur qu'en tant qu'elles s'adressaient à des artistes qui se destinaient au grand art, à la grande peinture d'histoire, genre récompensé par l'obtention du grand prix de Rome et que l'Académie se donnait pour mission de développer à l'Ecole de Rome en y appliquant des règlements « rédigés par les plus grands maîtres [et] consacrés par un demi-siècle de triomphes<sup>50</sup> ». Admettre que les pensionnaires puissent interroger d'autres maîtres que ceux de la tradition classique, qu'ils puissent s'inspirer indifféremment de Raphaël, de Rubens ou de Velázquez, revenait pour l'Académie à signer la fin du règne du grand genre en ouvrant une brèche dans le sanctuaire à la diversité des manières et des genres. La volonté des réformateurs n'était cependant pas

---

<sup>48</sup> MERIMEE, Prosper, « De l'enseignement des beaux-arts, 1849 » dans JACQUES, Annie, (dir.), *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 326.

<sup>49</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 15 novembre 1890. Rapport d'Ernest Meissonier au nom de la commission de peinture chargée d'étudier les améliorations susceptibles d'être introduites dans les règlements de l'Ecole de Rome.

<sup>50</sup> AABA, Registre 2 E 13, Séance du 19 décembre 1863, p. 522-532. *Protestation et Mémoire adressés à l'Empereur par l'Académie des beaux-arts*, inséré au Moniteur universel du 6 janvier 1864.

de transformer l'Ecole de Rome en succursale du Salon de Paris, mais d'élargir le cadre de l'orthodoxie académique en plaçant désormais l'Italie comme l'un des modèles possibles et non plus comme la référence unique. Au nom de l'originalité et de la liberté individuelle, les pensionnaires devaient être libres de choisir ceux des maîtres qui convenaient le mieux à leur tempérament d'artiste, que celui-ci soit naturellement porté vers le sentiment de la couleur, tel Henri Regnault grand prix de Rome de peinture de 1866, ou séduit par la noblesse du dessin tel Joseph Blanc, peintre lauréat du concours de 1867. Cette idée de la liberté de l'artiste comme condition souveraine à la création se retrouvera par la suite au centre des débats et des polémiques sur l'Académie de France à Rome durant toute la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En l'espèce, l'Académie n'avait aucun recours pour modifier ou empêcher d'une quelconque manière la mise en place des modifications concernant son Ecole de Rome. Il lui faudra attendre huit ans avant de retrouver la direction de l'Académie de France, de ses pensionnaires et de leurs envois.

#### Chapitre I. C. Renouer avec la tradition : l'Académie des beaux-arts et la rédaction des règlements des concours de Rome et de l'Ecole de Rome en 1872

Au mois de juillet 1871, lors d'une séance ordinaire à l'Académie des beaux-arts, Ernest Meissonier interroge ses collègues sur l'opportunité de réclamer au ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts, la restitution des prix de Rome. Le secrétaire perpétuel lui répond « qu'il croit que cette restitution aura lieu, mais qu'il lui semble convenir mieux à la dignité de l'Académie d'attendre cette mesure sans la provoquer<sup>51</sup> ». Depuis la chute du Second Empire et l'instauration de la Troisième République, l'Académie avait senti le vent tourner en sa faveur. Le fait que le directeur des beaux-arts, Charles Blanc, soit également membre de sa compagnie depuis 1868, lui donnait tous les gages d'une restitution imminente de ses prérogatives sur les concours de Rome et sur l'Ecole de Rome. Un mois après l'intervention de Meissonier, l'Académie se voyait effectivement appelée par le ministre Jules Simon à « rechercher quelles sont les modifications qui pourraient être apportées au décret du 13 novembre 1863. Quelles sont les dispositions à maintenir et celles qu'il y a lieu de supprimer<sup>52</sup> ». Ainsi que le veut l'usage, l'Académie nomme une commission de réflexion chargée d'examiner les questions et de rédiger un rapport, sorte de projet préparatoire des futures mesures, qui sera soumis au ministre pour discussion et approbation. La commission est composée des peintres Léon Cogniet et Henri Lehmann, des sculpteurs Augustin Dumont et Eugène Guillaume, des architectes Henri Lefuel et Victor Baltard, des graveurs Jacques Gatteaux et Achille Martinet, des musiciens Félicien David et Henri Reber, de l'académicien libre Isidore Taylor et du secrétaire perpétuel, Ernest Beulé. En guise de préambule au rapport, l'Académie rappelle sa profession de foi en matière d'enseignement des beaux-arts. Sa position est restée inchangée depuis huit ans et son action

---

<sup>51</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 8 juillet 1871, p. 456-457.

<sup>52</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 19 août 1871, p. 464-465.



aura pour finalité de renouer d'avec ses traditions interrompues par la réforme de 1863 : « Sur les questions de droit et sur les principes, l'Académie n'a point varié depuis huit ans. Elle n'a pas besoin de vous rappeler, Monsieur le Ministre, la protestation à l'Empereur, sa déposition au Ministre des Beaux-Arts, son mémoire et sa plaidoirie devant le conseil d'Etat, ce qu'elle a déclaré alors, elle le déclarerait aujourd'hui : ses doctrines sont les mêmes, elle croit plus nécessaire que jamais de fortifier et de restaurer les institutions qui ont fait la grandeur et la durée de l'Ecole Française<sup>53</sup> ». L'idée qui sous-tend le discours académique est celle d'une décadence de l'art à laquelle elle prétend opposer les préceptes de sa doctrine, seuls capables d'en relever le niveau par « le maintien des traditions classiques, l'esprit de suite, une fermeté de principes, conformes au génie français et à l'enseignement tel que l'ont compris toutes les belles époques de l'Art<sup>54</sup> ». C'est dans cet ordre d'idée qu'elle réclame le rétablissement du grand prix de paysage historique dont elle voudrait voir la périodicité amenée à trois ans afin de recréer une école de paysagistes épris de ce style élevé « qui s'obtient, non par l'imitation expresse des vérités locales de la nature, mais par l'observation de ces vérités permanentes qui sont dans l'art du même ordre que les vues générales dans l'histoire<sup>55</sup> ». En ce qui concernait l'Ecole de Rome, la position de l'Académie était sans équivoque, elle désirait purement et simplement « revenir à l'ancien état de choses, afin de rendre à une institution que l'Europe nous a toujours enviée, son lustre et sa stabilité<sup>56</sup> ». Le temps de pension ayant été réduit à quatre ans, elle se donnait pour mission de « restaurer l'ancien règlement dans sa sévérité jadis si féconde<sup>57</sup> » en condensant les travaux des cinq années d'origine sur une plus courte période et en restreignant les autorisations de voyager. Au chapitre des innovations, l'Académie désirait apporter plus de publicité à ses artistes en publiant le rapport sur les envois de Rome au *Journal officiel*, jadis lu en séance publique. Les dispositions du décret du 13 novembre avaient également interrompu l'usage de la désignation par l'Académie du candidat proposé au poste de directeur de l'Académie de France à Rome. C'est ainsi que la Villa Médicis était dirigée depuis 1867 par Ernest Hébert, certes ancien grand prix de Rome et animé des plus nobles intentions pour l'ancienne maison, mais qui n'appartenait pas au corps académique. Au demeurant, le directeur était à l'origine d'une nouvelle mouture du règlement, tâche que la compagnie estimait de sa seule responsabilité. En recrutant exclusivement le directeur de l'Ecole de Rome parmi ses membres, elle ne faisait pas que sacrifier à un esprit d'usage et de tradition, elle s'assurait également de l'application et du respect de sa doctrine par le truchement d'un artiste rallié à sa cause et oeuvrant pour maintenir étroitement le lien entre les deux institutions. Le dernier point du projet soumis au ministre concernait le mode de jugement des grands prix de Rome. Les auteurs du décret avaient mis en cause l'impartialité des jugements académiques dans le choix des lauréats aux grands prix et considéraient comme une anomalie le fait que le jugement préparatoire

---

<sup>53</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 16 septembre 1871, p. 474-478.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> *Idem.*

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 16 septembre 1871, p. 474-478.

d'une section spéciale puissent être cassé par l'ensemble des sections réunies pour le jugement définitif. Dans le cas où le jugement définitif ne désignerait pas l'ouvrage distingué par le jugement préparatoire, cela revenait à admettre que le grand prix de peinture, par exemple, avait été décerné non par des peintres mais par toutes les autres sections. De fait, l'Académie n'entendait pas revenir sur ce mode spécial de jugement, mais pour se prémunir de toute accusation portée sur sa capacité à discerner le vrai talent de celui de convention, elle imagine s'adjoindre lors des jugements des concours un certain nombre de jurés choisis parmi les artistes français sans distinction de style ou d'école. « Chaque section s'adjoindra pour les épreuves préparatoires et les jugements un nombre d'artistes égal à la moitié de chaque section. Il y aura donc : 7 peintres, 4 sculpteurs, 4 architectes, 3 graveurs, 3 compositeurs de musique, en tout 21 artistes<sup>58</sup>. » Cette mesure constituait la seule survivance dans ses nouveaux statuts des innovations du décret de 1863 et encore sera-t-elle âprement discutée par la suite au sein de la compagnie. L'Académie ayant obtenu l'accord du ministre sur la majorité de ses propositions, excepté sur le grand prix de paysage historique dont l'insuffisance des crédits ne permettait pas officiellement le rétablissement, il est temps pour elle de s'atteler à la rédaction définitive et détaillée de ses règlements. Ainsi que le veut la procédure, c'est sur les propositions de la commission des règlements, à laquelle s'est joint le directeur de l'Ecole de Rome, que l'Académie va délibérer et arrêter les modalités de ses nouveaux règlements.

L'organisation des concours de Rome occupe l'Académie dès le mois de janvier 1872 car les dispositions réglementaires devaient être fixées avant l'ouverture des premières épreuves à la fin du mois de mars. Les dispositions générales des concours de Rome sont votées majoritairement par les membres de l'Académie sur propositions de la commission. A l'exception de quelques détails concernant la date d'ouverture des concours, l'exemption générale du premier concours d'essai pour les étudiants ayant obtenus des médailles ou l'ajout d'une esquisse peinte lors du second concours d'essai en peinture, la rédaction adoptée est conforme aux termes des règlements antérieurs au décret du 13 novembre 1863. Pourtant, un des membres, Ernest Meissonier, interpelle l'Académie sur la nature de l'épreuve prescrite lors du concours définitif de peinture, en l'espèce l'exécution en 72 jours d'un tableau sur un programme imposé, travail qui ne lui semble pas « donner la mesure exacte de l'imagination et du talent d'exécution de chaque concurrent parce que d'une part l'obligation de faire l'esquisse de suite sans pouvoir la modifier, entrave le développement de la pensée et que de l'autre, les moyens d'exécution du tableau sont insuffisants<sup>59</sup> ». Il propose de remplacer le tableau par une esquisse peinte très arrêtée donnant la preuve des qualités d'invention du concurrent sur un sujet donné, complétée par une figure grandeur nature d'après un modèle d'homme, d'adolescent ou de vieillard dont le sujet et l'action ont été déterminés par l'Académie et la pose choisie par le logiste. Afin de garantir l'égalité entre les concurrents (certains pourraient être défavorisés par une instruction incomplète) Meissonier propose également d'indiquer à l'avance l'époque ou l'auteur du sujet mis au

---

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 27 janvier 1872, p. 540-551.

concours afin de permettre à chacun de consulter les documents nécessaires. Au sein de l'Académie des beaux-arts, c'est Henri Lehmann, l'un des représentants les plus autorisés de la tradition et ardent défenseur de la doctrine classique, qui se charge de discuter les arguments de Meissonier. En premier lieu, Lehmann est opposé à ce que les concurrents puissent connaître à l'avance le domaine des sujets car la préparation d'un concours comme celui du grand prix de Rome implique une connaissance déjà familière de l'histoire et « cette exigence est salubre au premier chef aux jeunes gens qui veulent se consacrer au grand art » car « la grande peinture d'histoire est la seule à laquelle l'Etat destine ses pensionnaires<sup>60</sup> ». Poursuivant sa démonstration, Lehmann estime qu'il n'est pas souhaitable de juger les concurrents sur la réalisation d'une figure peinte d'après nature dont les mérites principaux résident dans l'exécution, c'est-à-dire dans le côté matériel de l'art, et entraîne les artistes à copier servilement le modèle : « n'encourageons pas le réalisme et l'ethnologie à outrance, ce sont des branches souvent séduisantes mais qui fleurissent trop souvent aux dépens de ce qu'il importe de voir fleurir et fructifier<sup>61</sup> ». En conservant l'exigence du tableau composé pour la dernière épreuve du concours de Rome, l'Académie des beaux-arts réaffirmait son ambition de distinguer et d'encourager exclusivement des peintres d'histoire aux dispositions intellectuelles et artistiques conformes à ses attentes et à sa doctrine. Son ambition n'était pas de rechercher et de récompenser l'originalité ou la variété des talents, mais bien de consacrer les qualités « de ceux qui suivent les voies âpres [et] tendent à d'austères hauteurs<sup>62</sup> ». Et Henri Lehmann de conclure sur la formule suivante : « D'ailleurs et pour terminer, rien n'est plus concluant en ce sens que la phrase finale du propre travail de M. Meissonier. Que ceux qui comme lui, trouvent le concours de Rome trop difficile à aborder fassent comme lui leur carrière dans une voie indépendante de toute contrainte. La perspective d'être contraint d'arriver là où est arrivé M. Meissonier, ne semble pas faite pour dégoûter personne<sup>63</sup> ».

La décision de l'Académie des beaux-arts de s'adjoindre des jurés indépendants lors des opérations de jugement des concours des grands prix indiquait en théorie une certaine volonté d'ouverture et de renouveau, mais dans la pratique cette action va se révéler plus symbolique qu'effective. En n'accordant aux jurés adjoints qu'une voix consultative dans le jugement définitif, l'Académie restreignait leur rôle à de la figuration simple tout en donnant l'image d'un pluralisme esthétique conforme aux attentes du gouvernement qui lui avait rendu ses prérogatives. Les jurés adjoints n'avaient réellement de poids que lors des jugements préparatoires, ce qui poussait évidemment l'Académie à les choisir en fonction de leur adhésion à ses propres principes. En 1875, les artistes appelés dans ses rangs au titre de jurés adjoints en peinture étaient Bouguereau, Delaunay, Giacomotti, Larivière, Laugée, Tony Robert-Fleury et Roger, soit cinq anciens grands prix de Rome et deux futurs membres de sa compagnie ! Au sein même de l'Académie des beaux-arts, les avis se

---

<sup>60</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 31 janvier 1872, p. 551-570.

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> *Idem.* La formule est d'Henri Lehmann.

trouvaient divisés sur l'opportunité de conserver ce système jugé par certains comme un amoindrissement de l'autorité académique, avis de Meissonier et d'Henri Lehmann, mais défendu par d'autres comme la caution nécessaire à l'impartialité des jugements. Ambroise Thomas trouvait cette disposition d'autant plus libérale « que les professeurs membres de l'Institut sont dans les concours, juges de leurs propres élèves<sup>64</sup> », quant à Charles Blanc son opinion était en faveur des jurés adjoints dont la présence diminuait les risques de partialité surtout au sein des sections peu nombreuses, comme celle des graveurs ou des musiciens. En 1875, l'Académie est saisie une première fois de la question des jurés adjoints et vote pour la conservation du statut quo, c'est-à-dire qu'elle se prononce pour leur maintien dans les formes du décret de 1871, malgré la campagne menée par Meissonier pour leur suppression<sup>65</sup>. En 1882, le thème est à nouveau au centre des préoccupations académiques<sup>66</sup>, mais le vrai débat qui sous-tend les discussions contradictoires porte moins sur la suppression, le maintien ou l'augmentation des prérogatives des jurés adjoints, que sur la volonté de l'Académie à s'ouvrir à des tendances plus modernes en intégrant un élément profane à ses jugements esthétiques. L'Académie est-elle capable, à ce moment de son histoire, de donner « un exemple de libéralisme qui sera bien reçu des élèves et du public et qui venant [d'elle seule], sans aucune pression, montrera que l'Institut, tout en gardant les saines traditions est disposé à se mettre toujours à la tête du progrès<sup>67</sup> ? » A en juger par la façon dont se conclut le débat, à savoir l'abandon par Charles Garnier de sa proposition d'augmenter les droits des jurés adjoints afin de ménager « quelques susceptibilités très respectables<sup>68</sup> », il faut croire que l'Académie n'en était pas encore arrivée là. Cependant, la teneur des discussions des membres de la compagnie montre un corps académique scindé en deux tendances opposées, conservatisme d'un côté et progressisme de l'autre, incarnées respectivement par Ernest Meissonier et Charles Garnier. En 1882, l'Académie des beaux-arts n'est déjà plus celle de 1872, Gustave Boulanger a remplacé Henri Lehmann, Léon Bonnat a succédé à Léon Cogniet, et ce renouvellement de corps et d'esprit modifiera peu à peu certaines de ses positions.

Après avoir réglé les modalités des concours de Rome, l'Académie des beaux-arts s'attèle au programme des envois de Rome et aux conditions de séjour des pensionnaires de la Villa Médicis. Entre sa volonté première de « restaurer l'ancien règlement dans sa sévérité jadis si féconde<sup>69</sup> » et le désir du gouvernement de la voir se diriger vers des solutions plus libérales inspirées des modifications du décret, l'Académie doit choisir une juste voie. Elle renonce en premier lieu à réadapter le programme des règlements antérieurs à 1863, donc à condenser sur quatre ans les travaux exécutés sur les cinq anciennes années, et s'inspire du règlement des envois rédigé par Ernest Hébert

<sup>64</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 15 janvier 1876, p. 434-439.

<sup>65</sup> Voir AABA, 2 E 15, Séances du 13 novembre 1875, p. 412-414 et 11 décembre 1875, p. 419-422, du 15 janvier 1876, p. 434-439, 22 janvier 1876, p. 439-442.

<sup>66</sup> Voir AABA, 2 E 16, Séances du 25 novembre 1882, p. 584-588, 9 décembre 1882, p. 588-591, 16 décembre 1882, p. 592-595, 23 décembre 1882, p. 595-598.

<sup>67</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 25 novembre 1882, p. 584-588.

<sup>68</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 23 décembre 1882, p. 439-442.

<sup>69</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 16 septembre 1871, p. 474-478.

en 1867 qu'elle ne va que peu modifier, se contentant d'en préciser l'esprit. Pour les pensionnaires peintres, l'envoi de première année est conservé dans les termes presque exacts de 1867, soit une figure peinte d'après nature et de grandeur naturelle, mais elle se trouve complétée par l'obligation d'en tirer le sujet soit de la mythologie, soit de l'histoire ancienne sacrée ou profane. La discussion qui a présidé à la rédaction de cet article symbolise, d'une certaine manière, les ambivalences de la quatrième classe de l'Institut qui balance entre partisans d'une restauration de l'ordre et de la tradition et tenants d'un régime plus équilibré alliant tradition et libéralisme. La phalange la plus intransigeante est incarnée par Henri Lehmann, Eugène Guillaume et Ernest Beulé qui tiennent un discours prônant l'austérité, la correction et la sévérité pour relever la « faiblesse » du niveau des envois de Rome. « M. Lehmann demande que pour la première année, l'on prescrive l'envoi d'une figure d'homme nue et debout. Il fait remarquer que la mode, le goût du public pour les choses amollies et voluptueuses, jolies plutôt qu'austères et correctes, agréables et d'un placement facile, menace d'entraîner les jeunes artistes dans une voie fâcheuse. Il ne considère les envois des pensionnaires que comme une série d'exercices destinés à compléter leur éducation, c'est pourquoi il lui paraît naturel de demander pour premier envoi une étude dans la plus rigoureuse acceptation du mot<sup>70</sup> ». Lehmann semble vouloir revenir au temps épuré du néo-classicisme lorsque les Romains illustraient les actes héroïques des guerriers antiques. Malgré l'appui de Guillaume qui adopte les considérants de cette proposition, les voix de Pils, Müller et Baltard s'élèvent pour rappeler que les pensionnaires de Rome sont avant tout « des artistes auxquels il faut laisser le plus de latitude possible » et que « l'Académie a été appelée à faire un règlement plus libéral que l'ancien », par conséquent « il faut s'attacher à ne prescrire aucune mesure qui pourrait paraître oppressive<sup>71</sup> ». C'est sous ce même rapport de la liberté de l'artiste que Baltard réclamait la possibilité pour les pensionnaires d'exécuter et d'exposer des travaux personnels en dehors du règlement, libéralité combattue par Guillaume et Beulé au nom de principes n'admettant aucune sorte de travaux éloignant les pensionnaires des études sérieuses. Ce qui transparaissait nettement de l'argumentation du clan des puristes était une prévention farouche contre les dangers que représentait la mode des Salons. Du reste, c'est précisément sur ce registre que se déclineront les rapports académiques des quarante prochaines années. Au final, l'Académie s'accordera sur une solution satisfaisante pour tous en arrêtant une figure d'étude dont le sujet « pour répondre à l'idée élevée de M. Lehmann, ne pourrait être pris que dans la mythologie ou dans l'histoire sacrée, ancienne ou profane<sup>72</sup> ». Celle-ci sera complétée par des dessins d'après les grands maîtres et d'après l'antique conformément aux dispositions du règlement de 1867. L'envoi de deuxième année reprend l'esprit de celui de 1867, mais formulé d'une manière plus complète puisque les deux figures seront nues ou en partie drapées et de grandeur naturelle. Quant à la copie et à l'esquisse de troisième année, elles restent en tous points conformes à la formulation d'Hébert, sauf à préciser que l'esquisse peinte sera de la

---

<sup>70</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 27 mars 1872, p. 27-30.

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> *Idem.*

composition du pensionnaire. L'envoi de dernière année est adopté dans les formes suivantes : « un tableau de la composition du pensionnaire, de plusieurs figures de grandeur naturelle, dont le sujet sera tiré soit de la mythologie, soit de l'histoire sacrée ou profane, soit de l'histoire ancienne<sup>73</sup> ». En regard de sa détermination première concernant le règlement des envois de Rome, l'Académie s'est en définitive alignée sur un programme plus libéral et largement inspiré des changements institués par Ernest Hébert, manière de reconnaître la légitimité d'un directeur nommé sous le régime réformé et n'appartenant pas à sa compagnie. C'est d'ailleurs dans ces sens qu'Hébert interprète les modalités du règlement de 1872 : « c'est la plus digne et la plus précieuse récompense de mes efforts pendant six ans pour maintenir intact le faisceau qui m'était confié. Il résultera de ce nouveau règlement le retour à une discipline plus sérieuse dans l'Ecole et la continuation de sa tradition glorieuse<sup>74</sup> ». Le second point d'importance concernait les autorisations de voyages des pensionnaires qui bénéficiaient, depuis la réforme, de la faculté de se rendre librement dans des pays de leur choix en deuxième et troisième année. Opposée par principe à l'idée d'écourter le séjour de Rome, surtout depuis la réduction à quatre ans du temps de pension, et jugeant néfaste de « laisser [les pensionnaires] libres et sans direction dans les diverses contrées du monde<sup>75</sup> », l'Académie restreint les voyages à l'Italie, la Sicile et la Grèce. Comme par le passé, l'autorisation du directeur sera nécessaire à tout déplacement et les pensionnaires ne pourront voyager qu'à compter de la seconde année de pension. Le monde gréco-romain retrouvait sa primauté dans la formation artistique du séjour de Rome, il n'était plus permis d'aller consulter librement les maîtres de toutes les écoles.

La restitution de l'organisation des concours de Rome et de la direction artistique de la Villa Médicis par la III<sup>e</sup> République à l'Académie des beaux-arts, sonnait définitivement le glas des ambitions de la réforme pour tous ceux qui avaient voulu croire en un renouveau de la formation artistique. En ce qui concernait l'organisation de l'enseignement à l'Ecole des beaux-arts, volet principal de la réforme du 13 novembre 1863, la mise en vigueur du règlement des études le 14 janvier 1864 restaurait presque complètement le système des concours internes tenu par les auteurs du décret pour étouffer l'originalité. Finalement, la seule innovation pérenne aura été l'introduction d'ateliers gratuits, mesure qui en institutionnalisant un enseignement officiel complet, mettait fin à la concurrence des ateliers libres et indépendants. En reprenant le contrôle des grands prix, l'Académie se trouvait à nouveau en mesure de maîtriser le terme de la scolarité, ce qui lui permettait, comme par le passé, « de définir les procédures didactiques en imposant la norme des concours<sup>76</sup> ». La seule concession à l'esprit de la réforme consistait en la conservation de jurés adjoints aux opérations des

---

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> AABA, 5 E 50. Lettre d'Ernest Hébert au secrétaire perpétuel, Rome, le 30 septembre 1872.

<sup>75</sup> BEULE, Ernest, « L'Ecole de Rome au dix-neuvième siècle », *La Revue des deux-mondes*, 15 mars 1863, p. 917-938.

<sup>76</sup> BONNET, 2006, p. 320.

jugements des grands prix, mais leur rôle n'empiétait en aucune manière sur le pouvoir décisionnaire de l'Académie. En ce qui concernait les modalités du séjour de Rome et le programme des envois, l'Académie tient compte des exigences de son époque en tentant de concilier à la fois tradition et libéralisme. Il est certain qu'en supprimant la possibilité des voyages libres, l'Académie manque l'occasion de projeter l'institution dans la modernité, mais sa mission n'était-elle pas de conserver intactes les traditions d'un passé dont elle s'estimait la dépositaire ?

## **Chapitre II. Traditions et principes de la pension romaine : la lettre et l'esprit du règlement (1863-1914)**

Nombreux sont les concurrents qui chaque année se pressent au premier concours d'essai du grand prix de Rome de peinture. Sur plusieurs centaines d'esquisses, seules vingt auront les honneurs du second tour d'essai au terme duquel ne seront sélectionnés que dix étudiants admissibles à l'épreuve définitive. Comme au temps des gladiateurs romains il ne restera à l'issue du combat qu'un seul guerrier, celui qui aura su triompher de toutes les difficultés. Celui-là seul aura droit à la faveur insigne de se voir ouvrir les portes de la Villa Médicis où l'appellent désormais les devoirs de son nouveau titre. Car en remportant la plus haute des distinctions, le lauréat n'a pas seulement inscrit son nom à la suite de quelques uns des grandes gloires de l'école française, de Jacques-Louis David à Jean-Dominique Ingres, il s'est également engagé à respecter et poursuivre les traditions d'une institution riche de plus de deux siècles d'existence. Pour les pensionnaires, cela suppose de se plier à un certain nombre de règles qui structurent et organisent le temps de la pension, depuis l'exécution et l'exposition des travaux réglementaires (envois de Rome) jusqu'aux conditions de vie et de séjour. Une grande partie de ces obligations trouve son origine au XVII<sup>e</sup> siècle et malgré quelques ajustements de circonstance, on peut affirmer que l'Ecole de Rome, telle qu'elle était organisée dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, vivait toujours sous un régime marqué par « l'influence de l'esprit qui a présidé à sa fondation<sup>77</sup> ». Ce profond respect des traditions enracinées dans un passé pourtant révolu s'expliquait par la volonté farouche de l'Académie des beaux-arts de ne pas porter atteinte à l'intégrité d'une maison dont elle s'estimait la dépositaire. Sa mission consistait à perpétuer un ensemble de valeurs et de principes contenus symboliquement dans les modalités du règlement intérieur de la Villa Médicis. Malgré l'obsolescence manifeste de certaines clauses, l'Académie s'est toujours refusée à faire évoluer son règlement pour l'adapter aux exigences de son temps. Cette propension à ignorer les changements survenus dans les mœurs et les mentalités va creuser profondément l'écart entre l'institution et ses pensionnaires. Ces derniers ne partagent plus les convictions académiques dont le sens et le bien-fondé leurs sont devenus étrangers et rêvent à Rome d'indépendance et de liberté. Confrontée à l'émancipation de ses artistes, l'Académie sera-t-elle

---

<sup>77</sup> GUIFFREY, Jules, « L'Académie de France à Rome, le passé – l'avenir », *L'Art*, 1875, p. 108-112.

encore en mesure d'arrêter l'élément profane qui s'est introduit dans le temple sacré et qui porte le nom de modernité ?

En prenant pour fil conducteur de notre étude le parcours d'un lauréat du grand prix de Rome, – depuis sa réception officielle par l'Académie des beaux-arts jusqu'à son arrivée et son installation à la Villa Médicis –, nous allons analyser l'évolution des conditions de vie et de séjour des pensionnaires peintres de l'École de Rome. Au travers de différents thèmes de réflexion, dont le point de départ se situe dans les modalités du règlement intérieur de la Villa, nous tenterons d'établir la façon dont les pensionnaires vivaient leur temps de pension et s'adaptaient – ou non – à l'esprit de l'École de Rome, entendu comme la survivance d'un ensemble de valeurs et de principes traditionnels académiques.

## Chapitre II. A. De Paris à Rome

### II. A. 1. Réception officielle des lauréats aux grands prix de Rome : conseils aux partants

Après avoir durement lutté pendant plusieurs mois pour remporter le concours qui leur ouvre les portes de la Villa Médicis, les lauréats sont officiellement reçus par les membres de l'Académie des beaux-arts lors d'une cérémonie publique toute particulière qui se tient à l'Institut de France et durant laquelle leur seront décernés un diplôme ainsi qu'une médaille d'or<sup>78</sup>. Le programme de cette séance est déterminé ainsi qu'il suit par les statuts de l'Académie : « dans la séance publique, le président prononce l'éloge des académiciens disparus et donne aux lauréats les conseils qu'il juge utiles ; le vice-président proclame les noms des lauréats des concours et leur distribue les médailles et diplômes qui consacrent leurs récompenses. Le secrétaire perpétuel lit une notice sur le sujet de son choix<sup>79</sup> ». A l'occasion de cette solennité académique, les ouvrages des lauréats sont à nouveau exposés au public, accompagnés par l'audition de la cantate du grand prix de musique, suivie de l'exécution d'un « morceau de musique instrumentale<sup>80</sup> » composé par le pensionnaire musicien de dernière année. Avant la réforme du 13 novembre 1863, l'Académie procédait également à la lecture

---

<sup>78</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 13 janvier 1872, p. 523-524 : « L'Académie des beaux-arts dans la séance publique annuelle distribue les prix remportés dans les concours de l'année. Dans cette séance sera exécutée la scène lyrique qui a remporté le 1<sup>er</sup> grand prix et si le 1<sup>er</sup> grand prix n'a pas été donné, celle qui aura obtenu le 2<sup>e</sup> grand prix. Sera également exécuté dans cette séance un morceau de musique instrumentale composé par le pensionnaire musicien de dernière année. Les ouvrages qui auront remporté les grands prix de peinture, sculpture, architecture, gravure en taille-douce, gravure en médailles et pierres fines, seront exposés pendant la semaine où aura lieu la séance publique. Les élèves qui ont remporté les 1<sup>er</sup> grands prix reçoivent un diplôme qui constate l'obtention de ces prix et une médaille d'or, ils vont en qualité de pensionnaires de l'Etat, passer à Rome un nombre d'années déterminées pour chacun des différents arts. Ceux qui remportent les 2<sup>e</sup> grands prix reçoivent un diplôme et une médaille d'or. Tous les lauréats jouissent de l'exemption du service militaire accordé à ceux qui obtiennent les grands prix de l'Institut en vertu du paragraphe 6 de l'article 14 de la loi sur le recrutement militaire de l'année ».

<sup>79</sup> *Académie des beaux-arts, Statuts et règlements*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Article 23 : Tenue des séances.

<sup>80</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 13 janvier 1872, p. 523-524.



en séance des rapports sur les envois de Rome, usage abandonné en 1872<sup>81</sup>. L'ensemble de cette séance est ainsi dédié à ces jeunes artistes, lauréats des grands prix et futurs pensionnaires de l'Ecole de Rome, dont l'Académie a reconnu et couronné les promesses d'un talent qu'elle espère voir se développer au contact de Rome et de ses chefs-d'œuvre. Mais avant de laisser les oiseaux s'ébattre hors du nid, l'Académie tient à accompagner leurs premiers pas d'artistes en leur prodiguant les justes conseils motivés par son expérience. Plus qu'un discours, l'oraison qu'elle prononce à l'intention de la jeune garde relève d'une symbolique bien particulière. Il s'agit de la transmission par les maîtres d'aujourd'hui de l'ensemble des valeurs et des principes attachés au séjour de Rome, d'un adoubement symbolique organisé par ceux qui ont jadis foulé le sol sacré de l'Italie. Il y a en effet dans cette jeunesse en partance pour la ville éternelle quelques-uns des futurs membres de l'Académie, qu'elle élira parmi ceux qui sauront se vouer « à la pratique de l'art dans ce qu'il a de plus sérieux et de plus élevé<sup>82</sup> ». Cette filiation spirituelle ne laisse d'être soulignée notamment lorsque vient le temps des hommages rendus aux membres décédés dans l'année. En 1885, William Bouguereau se consolait de la perte cruelle de l'architecte Théodore Ballu en se tournant vers la promotion des grands prix, vers ces « jeunes qui pleins d'ardeur et d'espérance se présentent pour continuer la lutte » et qui symbolisent « l'espoir de l'avenir et la promesse de l'art français<sup>83</sup> ». De fait, le culte du passé et le « droit de célébrer les morts<sup>84</sup> » lors de la séance publique annuelle n'ont de valeur positive que parce qu'ils sont contrebalancés dans le même temps par la confiance dans la capacité de la nouvelle génération à poursuivre le combat. Privée de ce sang neuf, comme ce fut le cas pendant les années de la réforme (1863-1871), l'Académie dépérit sans l'espoir d'un renouveau, isolée dans le décompte de ses morts illustres et privée de descendance. Pour illustration, le secrétaire perpétuel Ernest Beulé qualifiait la séance publique annuelle de 1864 de « triste et découronnée<sup>85</sup> » tandis qu'Ambroise Thomas<sup>86</sup> célébrait en 1872 le « printemps retrouvé », image d'une renaissance rendue possible par le retour de « la jeunesse de l'Ecole des beaux-arts et de l'Ecole de Rome » au sein de sa « famille » académique.

Les discours prononcés par les présidents en exercice lors de la séance publique annuelle sont également l'occasion pour l'Académie de prendre position, en tant que corps artistique, sur la direction et l'évolution de son Ecole de Rome. C'est un moyen, avec la publication des rapports sur les envois de Rome, de diffuser ses opinions sur les tendances artistiques du moment et de réaffirmer avec

<sup>81</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 23 mars 1872, p. 25-27 : « Il a été décidé récemment que le rapport sur les envois de Rome ne serait pas lu en séance publique, mais qu'il serait adressé au Journal officiel ».

<sup>82</sup> DELABORDE, Henri, *L'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut de France*, Paris, Plon, 1891, p. 356.

<sup>83</sup> *Discours de M. Bouguereau, président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 31 octobre 1885*, Institut de France, volume 55.

<sup>84</sup> *Discours de M. Beulé, président et secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle de 1864* cité par DELABORDE, 1891, p. 318.

<sup>85</sup> *Ibidem*

<sup>86</sup> *Discours de M. A. Thomas, président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 9 novembre 1872*, Institut de France, volume 42.

conviction les principes de sa doctrine. En fonction d'un contexte propre à chaque période apparaissent, sous la plume des académiciens, des thématiques bien particulières reflétant les préoccupations ou les inquiétudes de la compagnie. Au début des années 1870, quelque temps après que la République eue rendu l'École de Rome à l'Académie, les discours qu'elle adresse aux lauréats reflètent sa confiance retrouvée dans la perpétuation de ses traditions par la jeune génération. En 1875, l'architecte Hector Lefuel manifestait sa joie de distribuer « ces couronnes acquises par tant de labeur » à ceux qui ont « pris l'engagement moral de devenir à [leur] tour les gardiens fidèles [des] préceptes reçus de [leurs] maîtres », eux-mêmes héritiers « de ces traditions que d'illustres devanciers leur avaient religieusement transmises<sup>87</sup> ». En choisissant de couronner cette année-là l'orthodoxie plutôt que l'originalité, l'Académie validait un choix en accord avec ses convictions. En effet, le concours du grand prix de Rome de peinture de 1875 oppose, dans les délibérations définitives, les ouvrages de deux élèves de Cabanel, Léon Comerre et Jules Bastien-Lepage. Si le premier se montre fidèle aux enseignements de l'Académie, avec une composition mettant en valeur des qualités indéniables de dessin et de modelé, le second en revanche se place plus en rupture avec une *Annonciation aux bergers* qui « s'affranchit complètement des formes convenues et des traditions consacrées<sup>88</sup>. » Dans un tableau mêlant idéalisme (l'ange) et réalisme (les bergers), Bastien-Lepage propose une vision toute personnelle d'un épisode religieux classique. La composition générale, resserrée sur les protagonistes de la scène, emprunte à la *Madone des pèlerins* de Caravage quand les bergers s'inspirent des paysans de Millet et l'ange des primitifs italiens. Bien que la critique ait unanimement plébiscité l'ouvrage de Bastien-Lepage, c'est finalement Léon Comerre qui l'emporte à l'issue d'un scrutin néanmoins fort discuté par les académiciens. Même s'il n'y a pas eu unanimité sur l'ouvrage à récompenser, la postérité retiendra l'occasion manquée d'une ouverture de l'École de Rome au réalisme. De fait, ce n'est pas parce que l'Académie n'entendait pas assimiler des tendances opposées à ses traditions qu'elle était en mesure d'empêcher ces mêmes tendances de pénétrer dans le sanctuaire de Rome. En 1880, le sculpteur Jules Thomas se faisait son porte-parole en mettant en garde les lauréats contre les accès de « parisianisme » dont faisaient preuve les envois de leurs aînés. « Depuis quelques années, j'ai le regret de le dire, plusieurs parmi les pensionnaires de l'Académie de France à Rome paraissent oublier qu'ils y ont été envoyés pour étudier avant tout ces belles œuvres que l'admiration des siècles a consacrées. Leur pensée est trop souvent à Paris et préoccupés qu'ils sont des succès de nos expositions annuelles, ils en viennent à négliger l'étude des grands maîtres qu'ils ont sous les yeux. Ne serait-il pas à craindre que cet oubli des enseignements traditionnels, s'il devait se prolonger, n'eût une influence fâcheuse sur l'avenir de l'École française ?<sup>89</sup> » A la confiance des débuts se substituait une inquiétude et une interrogation profondes sur la foi des artistes à

---

<sup>87</sup> *Discours de M. Lefuel, président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 30 octobre 1875*, Institut de France, volume 45.

<sup>88</sup> ROGER-BALLU, « Les concurrents aux prix de Rome peinture et sculpture », *L'Art*, 1875, p. 346-350.

<sup>89</sup> *Discours de M. Jules Thomas, président de l'Académie des beaux-arts, lu dans la séance publique annuelle du 30 octobre 1880*, Institut de France, volume 50.

s'engager encore sur la difficile voie de l'idéal. Car le naturalisme qui triomphait alors au Salon se frayait également un chemin à l'Ecole de Rome avec le peintre Théobald Chartran, grand prix de peinture de 1877. Bien que toujours fidèle à ses préceptes, l'Académie tente néanmoins de s'adapter à la situation et nuance son discours en encourageant ses lauréats à puiser leur art aux sources mêmes de la nature. C'est dans ce sens que s'exprime en 1888 l'auteur du *Job*, l'un des pionniers du mouvement naturaliste selon le mot de Zola, le peintre Léon Bonnat : « Je vous montre la voie [...]. Aimez la nature, aimez la toujours et quand même, cette bonne et impeccable nature, aimez-en les tendresses, les colères, les joies, les tristesses, aimez-en les couleurs, les formes, les harmonies. [...] A ce contact de la féconde nature, par cette étude persévérante, par cette ardente contemplation, à votre tour vous créerez en vous un idéal qui sera vôtre, qui deviendra pour toujours votre force<sup>90</sup> ». Au lieu d'une opposition frontale et d'un rejet absolu, l'Académie choisit le compromis en mettant en avant, à égalité avec l'exemple des grands maîtres, les qualités de sincérité de celui qui prendrait la nature pour idéal. Ce changement de cap est sans doute le résultat d'un métissage artistique de la compagnie dû à l'assimilation progressive de tempéraments d'artistes venant d'horizons de plus en plus différents au fur et à mesure que se renouvelle la 4<sup>e</sup> classe de l'Institut.

Les années 1880-1890 marquent une tendance à laisser de côté les considérations purement doctrinales pour appuyer plus particulièrement sur de nouvelles valeurs, nées des conditions de l'art contemporain. Au terme de « tradition » souvent évoqué dans les discours de la période 1870-1880 se substitue celui de « vérité », notion qui va dominer jusque dans les années 1900. Pour l'Académie, l'artiste vrai est celui qui recherche en lui les éléments de son art et qui interroge avec sincérité la nature ainsi que le rappelle Léon Bonnat dans son discours de 1888. C'est la période durant laquelle l'Académie entre en lutte contre l'imitation factice et la manière, contre l'habileté excessive de la main ou la prédominance du métier sur la pensée, dangers qu'elle constate chez ses contemporains et chez certains de ses Romains. En 1893, le peintre Gérôme, ancien chef de file des néo-grecs, déconseille formellement aux lauréats d'imiter « l'admirable école de la Grèce » car « il ne faut imiter personne pas même les plus grands ». La seule certitude qu'il puisse confier à cette jeune génération plongée dans le « désarroi » au « milieu de toutes ces voies nouvelles » c'est de s'adresser encore et toujours à la nature, le seul « guide à suivre en toute confiance<sup>91</sup> ». En appelant ses lauréats à être vrais, c'est-à-dire à pratiquer un art dont l'expression plastique soit en conformité avec l'idée de l'objet représenté, l'Académie entend les prémunir contre les dangers de la mode incarnés dans « ces grands mots creux de Réalisme, d'Idéalisme, d'Impressionnisme » dans « tous ces mots [qui] font partie du dictionnaire nihiliste de ce qu'on est convenu d'appeler *l'art moderne*<sup>92</sup> ». Mais ces préventions n'étaient-elles pas

---

<sup>90</sup> *Discours de M. Léon Bonnat, président de l'Académie lu dans la séance publique annuelle du 20 octobre 1888*, Institut de France, volume 58.

<sup>91</sup> *Discours de M. Jean-Léon Gérôme, membre de l'Institut, président de l'Académie des beaux-arts, lu dans la séance publique annuelle du 4 novembre 1893*, Institut de France, volume 53.

<sup>92</sup> *Discours de M. Charles Gounod président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 20 octobre 1883*, Institut de France, volume 53.

inutiles auprès d'une génération d'artistes qui, peut-être, n'avait jamais été autant en prise avec son temps ? En 1887, Charles Gounod ne pouvait que déplorer « cet impressionnisme vague qui est un des plus dangereux ennemis de la Vérité dans les œuvres d'art<sup>93</sup> » et dont il décelait l'influence dans l'envoi de deuxième année du pensionnaire musicien Claude Debussy. De fait, les mises en garde incessantes que l'Académie adresse à ses artistes, lauréats ou pensionnaires, en les exhortant à s'inventer à Rome une vie nouvelle en oubliant Paris et les souvenirs de certaines œuvres « qui sont à la mode du jour<sup>94</sup> », sont bien les symptômes d'une modernité, ou d'une contemporanéité, plus que jamais présentes à la Villa Médicis.

Au tournant du siècle, le discours académique semble s'être totalement imprégné des exigences de son époque et l'allocution adressée par l'architecte Jean-Louis Pascal à la promotion de 1904 porte les signes patents d'un « œcuménisme franchement moderniste<sup>95</sup> » en ce qu'il met au centre du séjour de Rome la notion du tempérament de l'artiste, dans quelque domaine ou genre qu'il se déploie. Depuis l'envoi du pensionnaire architecte Tony Garnier en 1901, intitulé *Une Cité industrielle* et dont l'Académie avait alors refusé de rendre compte, l'état d'esprit académique avait manifestement évolué vers plus de tolérance et d'ouverture. Elle accompagnait enfin un mouvement qu'elle ne pouvait contraindre et consacrait cette évolution en accordant en 1905 à ses pensionnaires « la liberté de l'inspiration<sup>96</sup> » en supprimant l'obligation des sujets imposés. Face aux transformations radicales que subit l'art contemporain entre 1905 et 1914, le discours se teinte en 1911 sous la plume du peintre Fernand Cormon d'une approche prophylactique de la situation : « Voyez-vous, mes chers amis, il me semble apercevoir ici plusieurs maladies, assez dangereuses parce que contagieuses et je les crains pour nos jeunes artistes, pour le développement de leurs carrières<sup>97</sup> ». Une seule solution s'impose pour échapper à l'épidémie « des essais informes, ineptes ou fous » c'est l'éloignement sanitaire vers l'Italie, vers « Rome, Florence, Venise » pour se ressourcer auprès des « œuvres puissantes, devant des cieux et des pays nouveaux ». C'est précisément vers cette époque que l'Ecole de Rome va entamer une mue surprenante en assimilant l'idéal classique gréco-romain aux propositions des cubistes. Si les nouveaux lauréats partent respirer le bon air classique de l'Italie, c'est en emportant quelques uns des germes de l'art moderne !

L'analyse sur une longue période des discours adressés par les présidents aux lauréats des grands prix de Rome lors des séances publiques annuelles, révèle à la fois la permanence d'un certain nombre de principes (les invariants de la doctrine académique) mais également une faculté

---

<sup>93</sup> AABA, 5 E 60, Rapport de Charles Gounod sur les envois de Rome des pensionnaires musiciens, le 5 novembre 1887.

<sup>94</sup> *Discours de M. Jean-Léon Gérôme...*, le 4 novembre 1893, Institut de France, volume 53.

<sup>95</sup> FOUCART, Bruno, « La modernité à l'Académie (1863-1914) », p. 107-123, dans *L'Académie de France à Rome aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : entre tradition, modernité et création*, Paris, Somogy, 2002.

<sup>96</sup> *Discours de M. Edouard Detaille président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 4 novembre 1905*, Institut de France, volume 75.

<sup>97</sup> *Discours de M. Fernand Cormon président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 5 novembre 1911*, Institut de France, volume 81.

d'adaptation aux circonstances des temps. Ainsi, au repli traditionaliste du début des années 1870, succède une période d'ouverture à compter des décennies 1880-1890, dû sans doute au renouvellement successif des membres de l'Académie des beaux-arts. Pour mémoire, l'Académie accueille Léon Bonnat dans la section de peinture en 1881, puis Gustave Boulanger en 1882 et Jules Breton en 1886. Mais, si le discours académique se nuance et se teinte de libéralisme, il reste néanmoins fidèle aux principes fondateurs de la tradition, aux valeurs de travail et d'étude sur lesquelles se construit un tempérament fort par opposition au règne éphémère de la mode des Salons qui s'incarne dans « l'exploitation facile et débraillée d'un goût fâcheux qui est la plaie de notre temps<sup>98</sup> ». Même lorsque est proclamée la liberté de l'inspiration en 1905, l'Académie reste plus que jamais attentive au respect de ses valeurs fondamentales n'hésitant pas, en 1909, à recourir à l'exclusion d'un grand nombre d'envois de Rome jugés insuffisants au point de vue de la grammaire de l'art.

## II. A. 2. Sur le chemin de Rome : du voyage initiatique à l'itinéraire imposé

Vers la fin de l'année qui suit le succès au concours de Rome et après avoir sacrifié à la réception officielle académique, les lauréats sont enfin prêts à quitter Paris pour se rendre à la Villa Médicis où les attendent le directeur et les autres pensionnaires. Le voyage que vont effectuer les grands prix n'est cependant pas exempt de toute contrainte, car il s'agit moins pour eux de profiter d'un voyage d'agrément que de saisir l'occasion de visiter les monuments anciens et d'étudier les œuvres conservées dans les musées qui se trouvent sur leur route. Au départ de Paris, les lauréats sont dotés d'une somme de 600 francs allouée par l'administration afin de couvrir les frais d'un voyage dont la durée a été fixée à un mois et l'itinéraire soigneusement conseillé par l'Académie. Sur le chemin de l'Italie, les pérégrinations des artistes vont d'abord les mener dans le sud de la France où les villes d'Orange, d'Avignon, d'Arles, de Nîmes, de Marseille et de Nice représentent des points de passages obligés dans la découverte des vestiges romains, avant-goûts des trésors transalpins. Souvent inconnus des lauréats, à l'exception sans doute des architectes, ces monuments intégrés dans des sites pittoresques leurs ouvrent des perspectives nouvelles en même temps qu'ils leur permettent de compléter leur éducation. Cette confrontation avec le passé artistique de la France se révèle bénéfique pour les jeunes artistes en ce qu'elle fait naître l'émulation du sentiment d'admiration. En visite au théâtre romain d'Orange, le lauréat du grand prix de musique de 1882, Gabriel Pierné, témoigne des sentiments qu'il ressent face à la majesté de l'architecture : « Que c'est beau ! Que c'est grandiose ! Les bonhommes qui ont construit cela étaient d'autres gaillards que nous ! En voyant une merveille semblable, une même idée avait germé dans notre cerveau : "Comme nous sommes peu de choses... Comme il nous reste à travailler !" <sup>99</sup> ». C'est une émotion semblable à celle ressentie par Jean-Jacques

---

<sup>98</sup> *Discours de M. Emmanuel Frémiet président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 29 octobre 1898*, Institut de France, volume 68.

<sup>99</sup> BONGERS, Cyril, *Correspondance romaine de Gabriel Pierné*, Lyon, Symétrie, 2005, p. 4.

Rousseau à la découverte du Pont du Gard : « Il n'appartenait qu'aux Romains de produire cet effet...Je sentais, tout en me faisant petit, je ne sais quoi qui m'élevait l'âme et je me disais : "que ne suis-je romain !" » La beauté classique des paysages du midi de la France produit également de fortes impressions sur les lauréats qui découvrent la Méditerranée, cette « mer bleue comme une pierre précieuse et unie comme un beau velours<sup>100</sup> », ou se laissent impressionner par « les sites les plus grandioses<sup>101</sup> » lorsqu'ils empruntent la route de la corniche pour se rendre en diligence à Menton. « Les lauréats de l'année partent généralement tous ensemble et restent fidèles à la tradition qui les faisait entrer en Italie par la route de la Corniche : quel enivrement que cette traversée du Midi de la France, dans les derniers jours de décembre, quel contraste pour ces jeunes imaginations entre les boues de Paris et l'aspect des orangers en pleine terre qui bordent la côte de Provence ! Il n'est pas un artiste qui n'ait profondément ressenti la joie de ce premier voyage, on en retrouve plus tard la trace dans leur correspondance. C'est pour tous un ineffable souvenir.<sup>102</sup> » C'est en général à Marseille que les lauréats se retrouvent afin de poursuivre ensemble le chemin qui va les mener vers Rome. Il est en effet de tradition pour l'Académie que les futurs pensionnaires partagent les étapes du voyage afin de faire connaissance et de nouer des liens qui se consolideront à la Villa Médicis. L'Académie compte également sur l'émulation intellectuelle qui ne manquera pas de naître entre tous ces artistes amenés à visiter ensemble de nombreux monuments et musées et donc à confronter leurs avis dans des discussions enrichissantes pour chacun. « C'était un incessant échange d'impressions vives, opposées, selon le point de vue particulier à chaque tempérament, à chaque culture d'art, et c'est bien en des réunions de cette nature que se résume le bienfait du séjour en Italie pour de jeunes artistes<sup>103</sup>. »

Grâce à la très riche correspondance du peintre Henri Regnault, il nous est possible de suivre presque pas à pas les différentes étapes effectuées par les artistes. La ville de Gênes est la première grande station où les lauréats font escale après avoir franchi la frontière. De cette cité portuaire surnommée *La Superba*, Regnault garde le souvenir des nombreux palais parmi lesquels l'ancien palais Durazzo où il a pu admirer « de splendides Van Dyck et un Ribera de premier ordre<sup>104</sup> », mais aussi le palais Balbi Senarega où un portrait du Titien « exécuté avec toute la souplesse et la largeur dont il est capable, jointes à la fermeté et à la précision d'un Antonello da Messine<sup>105</sup> » a particulièrement retenu son attention. Après une nuit passée à La Spezia, petite ville donnant sur le golfe de Gênes, les lauréats empruntent le chemin de fer afin de rallier Florence où ils vont passer deux jours et demi. C'est l'occasion pour Regnault de contempler in situ des chefs-d'œuvre admirés et connus par la gravure, comme le *Persée* de Cellini qui l'impressionne fortement, et de visiter le musée

---

<sup>100</sup> DUPARC, A., *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier, 1872, p. 42.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>102</sup> COMTE, Jules, « L'Académie de France à Rome », *L'Illustration*, n° 2113, 25 août 1883, p. 119-123.

<sup>103</sup> MARECHAL, Henri, *Lettres et Souvenirs*, Paris, Hachette, 1920, p. 162.

<sup>104</sup> DUPARC, *op. cit.*, p. 47.

<sup>105</sup> DUPARC, *op. cit.*, p. 48. Regnault cite également le palais Brignole où il a noté les portraits de Van Dyck, une *Judith et Holopherne* de Véronèse ainsi qu'un Rubens.

des Offices où le peintre découvre des tableaux de Raphaël « beaux comme des Titien<sup>106</sup> ». Mais par-dessus tout, ce sont les fresques des maîtres primitifs qui impressionnent le plus le lauréat : « dans les églises, j'ai été émerveillé, renversé par les fresques d'Andrea del Sarto et de Masaccio. Celles de Fra Angelico et de Ghirlandaio renferment aussi de bien belles choses. Ce qui est merveilleux dans les énormes fresques de ces primitifs, c'est le charme des couleurs et cet harmonieux aspect de tapisserie<sup>107</sup> ».

C'est en compagnie de Gabriel Pierné que nous poursuivons le voyage depuis Florence jusqu'à Rome. Après avoir quitté Florence, les lauréats font halte dans la ville médiévale de Sienne où le musicien tombe immédiatement sous le charme pittoresque de la cité. La dernière étape du voyage les mène à Monterotondo où la tradition exige que les lauréats passent la nuit avant d'être rejoints par les pensionnaires qui leur feront escorte jusqu'à Rome. L'arrivée du cortège à la Villa se déroule sous les acclamations du personnel de l'Académie jointes à celles des pensionnaires qui fêtent ainsi bruyamment les nouveaux arrivants. La correspondance de Pierné ne dit mot des charges accompagnant traditionnellement l'installation des lauréats à Rome et dont Regnault a laissé un vivant témoignage<sup>108</sup>. Les correspondances croisées des deux pensionnaires, Regnault en 1867 et Pierné en 1882-1883, révèlent une approche différente du voyage d'étude liée à la discipline de chacun des artistes. Si le musicien se laisse presque uniquement séduire par le charme des villes italiennes<sup>109</sup>, le peintre en revanche les aborde avec une conscience et un œil d'artiste qui semble fixer d'emblée le champ des possibles qui s'offre à lui<sup>110</sup>. Dans une perspective didactique, le voyage d'étude représente l'occasion pour les lauréats de compléter leurs connaissances en histoire de l'art en appréhendant l'expression des formes si particulières à chaque région de l'Italie. Pour l'Académie, ce n'est qu'en consultant les œuvres dans l'environnement qui les a fait naître que l'on accède pleinement à la compréhension et aux secrets des maîtres<sup>111</sup>. C'est souvent au cours de ce premier voyage que vont se

---

<sup>106</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Voir LAPAUZE, 1924, t. II, p. 390. En 1900, il ne subsistait plus rien des traditionnelles charges qui accueillait les nouveaux arrivants à la Villa Médicis.

<sup>109</sup> Il faut ici rappeler que le grand prix de Rome de musique institué en 1803 a soulevé tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle des polémiques sur l'intérêt d'un séjour à Rome pour les musiciens compositeurs. Le règlement prévoit par ailleurs que le pensionnaire, après deux années passées en Italie, doit voyager en Autriche et en Allemagne, berceau de sa discipline.

<sup>110</sup> DUPARC, *op. cit.*, p. 92. Lettre d'Henri Regnault à son père, Rome, le 29 mai 1867 : « Après mûre réflexion j'ai décidé que n'ayant pas pu faire, comme font tous les prix de Rome, le voyage d'ensemble du nord de l'Italie au mois de décembre avant de se rendre à Rome pour la fin de janvier, j'ai décidé que je ferais d'une façon plus lente et plus complète ce voyage là cet été, au lieu de le faire en simple touriste, comme ils le font d'habitude, vu le peu de temps qu'ils peuvent y dépenser. Je compte en tirer un profit immédiat. Restant assez longtemps dans chaque ville et surtout à Florence et à Venise, je me livrerai à des études sérieuses qui ne m'empêcheront pas de mûrir mon envoi. » Ces projets resteront cependant à l'état de vœux pieux. Regnault se rendra à Paris dès le mois de juillet 1867 et ne rentrera à Rome qu'à la fin du mois de décembre.

<sup>111</sup> *Discours de Luc-Olivier Merson lu dans la séance publique annuelle du 7 novembre 1908*, Institut de France, volume 78. « c'est dans les lieux où [les maîtres] ont vécu et qui les ont inspirés que vous vivrez à votre tour. En un mot, les mêmes décors dans lesquels les maîtres ont conçu leurs chefs-d'œuvre se dérouleront devant vous et la nature qui fut toujours leur maîtresse inspiratrice se montrera à vous telle qu'elle se révélait à eux, généreuse,

déterminer les goûts et les préférences futures des lauréats et s'esquisser la ligne générale de leur pension. Ainsi, c'est sur la route de Rome que Luc-Olivier Merson découvre la région ombrienne et la ville d'Assise, lesquelles lui feront une si forte impression qu'il ne devait jamais cesser d'y revenir durant tout le temps de son séjour.

D'une manière générale, les lauréats aux grands prix de Rome de 1863 à 1914 sacrifient bien volontiers à la tradition du voyage d'étude qui les mène de Paris à Rome. Il est bien sûr arrivé au cours de l'histoire de l'Académie de France que certains artistes se soient fait attendre plus que de raison<sup>112</sup> ou que d'autres n'effectuent qu'une partie du voyage, mais dans l'ensemble ces comportements restaient isolés et ne nécessitaient pas de la part de l'Académie d'autres sanctions qu'un blâme personnalisé. En revanche dans les années 1880, l'Académie se trouve confrontée à la généralisation d'une pratique jusque-là exceptionnelle. En 1888, elle est alertée par son ministre de tutelle de ce qu'une grande majorité de ses lauréats quitte Paris le plus tard possible pour se rendre à Rome à la date extrême indiquée par le règlement. Certains « ont même, ces dernières années, dépassé de beaucoup le délai fixé, encourageant ainsi la perte de leur titre et des avantages qui y sont attachés<sup>113</sup>. » En raison de tels abus, l'administration envisage, si l'Académie ne parvenait à y mettre un terme, de réduire les indemnités de départ « aux frais d'un voyage direct de Paris à Rome<sup>114</sup> ». Le caractère définitif de cette mesure ainsi que les conséquences qu'elle pouvait induire pour l'avenir de la Villa, s'expliquent notamment par un contexte extérieur peu favorable à l'Académie de Rome. De l'avis du ministre<sup>115</sup>, si l'institution est tant critiquée dans la presse c'est

en partie la faute des pensionnaires qui ne respectent pas les obligations qui leur sont imposées. Une telle attitude n'est pas tolérable pour l'administration qui a sévi sur ce même registre avec les lauréats du prix du Salon créé en 1874 et des bourses de voyages (1881). Finalement, peu importait la destination du voyage, l'Italie pour les prix de Rome ou tout autre pays d'Europe pour les prix du Salon et les boursiers de voyage, aucun centre artistique ne semblait être en mesure de lutter avec Paris. Cette attirance pour la capitale marque le signe d'un changement dans la mentalité des jeunes artistes. L'évolution des conditions de carrière ainsi que le glissement du monopole de la formation artistique de Rome à Paris expliquent la réticence de toute une génération à quitter le berceau parisien.

---

inépuisable. Vous ne pourrez faire un pas en Italie sans que paysages et monuments n'éveillent en vous le souvenir et la personnalité des artistes qu'ils ont inspirés ».

<sup>112</sup> Ainsi le sculpteur Carpeaux retenu par des commandes à Paris ou encore le peintre Edouard-Théophile Blanchard qui abandonne ses camarades à Marseille pour séjourner dans la villa d'un ami pour lequel il réalisait une commande.

<sup>113</sup> AABA, 5 E 61, Lettre du ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts au secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, Palais-Royal, Le 24 novembre 1888. « [...] L'administration n'a pas jugé à propos de sévir comme elle eût été en droit de le faire mais en présence des abus commis et des critiques dont est l'objet l'Académie de France à Rome, critiques fondées surtout sur la non-observation par les pensionnaires des obligations qui leur sont imposées, elle ne saurait prolonger sa tolérance et par suite elle se voit contrainte d'exiger une exécution plus stricte du règlement ».

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ibidem*.



Pour l'Académie, cette situation rend encore plus impérieuse la nécessité d'un éloignement physique et spirituel afin que les pensionnaires (re)trempe leur art aux sources d'un idéal universel et éternel. Mais en l'espèce, il faut bien avouer qu'elle se révélait incapable de garantir à heure dite le départ de Paris et que cette faiblesse alimentait les débats publics sur l'École de Rome avec pour conséquence des tentatives de réformes imposées de l'extérieur. Il était donc dans son intérêt de prêter le moins possible le flanc aux critiques et de veiller à l'application stricte de ses règlements afin de justifier, auprès des instances administratives, du public et de la presse, le bon emploi des crédits de l'État. C'est donc dans la perspective de restreindre au maximum les déplacements de ses lauréats qu'elle réglemente le voyage d'étude en rendant obligatoire ce qui, jadis, tenait de la tradition. Après avoir nommé une commission de réflexion sur la question, l'Académie modifie l'article 6 de son règlement. Désormais le lauréat sera tenu « de quitter Paris au plus tard le 20 décembre, de justifier sa présence à Florence entre le 29 décembre et le 5 janvier, après s'être arrêté soit à Gênes, soit à Milan et se trouver à Rome au plus tard le 20 janvier. Faute par lui de remplir cette obligation, il perdra son titre et ses droits de pensionnaire, à moins que l'Académie n'en décide autrement d'après des motifs qu'elle appréciera<sup>116</sup> ». Afin de s'assurer de l'application stricte de ces nouvelles directives, l'administration ne donnera plus aux partants qu'une partie de l'allocation de voyage, le complément étant à retirer auprès des consuls des villes précédemment citées et dans le délai imposé sous peine de se voir refuser la délivrance de la somme<sup>117</sup>. En 1895, une dernière modification est apportée aux conditions de voyage sur la proposition d'Eugène Guillaume, directeur de la Villa Médicis de 1890 à 1902. Constatant les inconvénients pour le confort des artistes à voyager en Italie de la fin du mois de décembre à la mi-janvier, période au climat rigoureux, le directeur propose d'avancer le départ de Paris afin que les lauréats puissent profiter de conditions climatiques plus favorables tout au long du voyage<sup>118</sup>. Les lauréats quitteront désormais Paris le 1<sup>er</sup> décembre au plus tard, justifieront de leur présence à Florence entre le 15 et le 20 décembre pour être rendus à Rome le 31 décembre au plus tard.

---

<sup>116</sup> AABA, 2 E 17, Séance du samedi 8 décembre 1888, p. 493-498. Lecture en séance des propositions de la commission chargée de modifier l'article 6 du règlement de l'Académie de France à Rome. Adoption à l'unanimité des conclusions du rapport.

<sup>117</sup> En 1890, un incident oppose le directeur Ernest Hébert à l'administration des beaux-arts. Les deux lauréats de 1889, Ernest Laurent et Desvergues, autorisés par lui à retarder leur départ pour cause de maladie, se voient refuser à Gênes par le consul de France la délivrance d'une somme de 200 francs. Vexé que son autorité puisse être contestée, Hébert s'en prend violemment aux services de l'administration, lesquels saisissent l'Académie des beaux-arts de l'affaire. Après examen de la situation, il est avéré que le directeur de la Villa a outrepassé ses droits en permettant aux lauréats de différer leur départ, décision revenant entièrement à l'Académie dont il s'est dispensé de prendre l'avis. Hébert en sera quitte pour présenter ses plus plates excuses aux membres de la classe des beaux-arts et les lauréats toucheront finalement à Rome le reliquat des frais de voyage.

<sup>118</sup> AABA, 2 E 19, Séance du 17 août 1895, p. 195-196. La proposition de Guillaume est notamment motivée par le fait que l'Académie a perdu le 20 janvier 1894 un de ses lauréats, le peintre Maurice Mitrecey, grand prix de Rome de 1894, décédé à son arrivée à la Villa Médicis. De l'avis du directeur, le pensionnaire a succombé aux conditions trop rigoureuses du voyage. Cependant, de l'avis du journaliste Rastignac, le jeune peintre est mort d'une péritonite suite à un accident de bicyclette (RASTIGNAC, « Le Courrier de Paris », *L'Illustration*, n° 2657, 27 janvier 1894, p. 62).

A compter des années 1890, la contrainte de l'itinéraire imposé semble avoir mis un terme aux abus signalés jadis par l'administration. Il est même surprenant de constater que l'application de cette mesure fait naître chez les lauréats un intérêt nouveau pour l'art des primitifs italiens. Ainsi, de l'aveu même du directeur Eugène Guillaume, « depuis que l'itinéraire qui conduit [les lauréats] dans [les] villes [de Pérouse, Assise et Sienne] est redevenu obligatoire, les maîtres du XV<sup>e</sup> siècle éveillent une grande admiration chez nos jeunes pensionnaires<sup>119</sup>. » Cette impression se manifeste notamment dans les copies de troisième année des pensionnaires peintres qui sont de plus en plus nombreux à se laisser séduire, comme Regnault en son temps, par le charme des peintres du quattrocento italien. Les copies d'après Vittore Carpaccio, Benozzo Gozzoli, Fra Angelico, Pinturicchio, Melozzo da Forlì, Masaccio côtoient de plus en plus souvent les ouvrages d'après les noms consacrés de Raphaël, Titien et Michel-Ange. Cette tendance s'accélère nettement dans les années 1890 à 1914 où la presque totalité des peintres choisit de copier des œuvres de la pré-Renaissance avec une préférence marquée pour les fresques décoratives du peintre ombrien Pinturicchio.

## II. B. A la Villa Médicis : exigences du règlement intérieur

### Chapitre II. B. 1. La vie en communauté : un principe fondateur du séjour de Rome

Etre pensionnaire de l'Académie de France implique de se conformer aux prescriptions d'un règlement intérieur rédigé par l'Académie des beaux-arts et appliqué par le directeur de Rome en tant que représentant attitré de l'autorité académique. Lorsque les lauréats arrivent à Rome, ils sont présentés officiellement au directeur qui les reconnaît comme pensionnaires « en tant qu'ils sont pourvus de leur titre revêtu des formes légales<sup>120</sup> ». L'enregistrement administratif s'achève par la lecture du règlement et par la remise d'un exemplaire que les Romains conserveront durant tout le temps de la pension. Les modalités de ce règlement sont connues des artistes depuis l'époque de leur première participation aux concours de Rome. En effet depuis 1872, lecture est faite aux logistes des « obligations imposées à ceux qui remportent les premiers grands prix, tant par rapport à leur départ pour Rome, qu'à leur séjour à la Villa Médicis, à leurs voyages et aux travaux qu'ils sont tenus d'exécuter pendant la durée de leur pension<sup>121</sup>. » Cette mesure est complétée, en 1881, par la signature d'une décharge où le concurrent reconnaît ses futures obligations et s'engage à les respecter dans le

---

<sup>119</sup> AABA, 5 E 65, Lettre d'Eugène Guillaume au secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, Rome, le 8 février 1893.

<sup>120</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre premier : Personnel de l'Ecole de Rome, article 7 : « les pensionnaires en arrivant à Rome doivent se présenter au directeur de l'Académie : ils ne peuvent être reconnus par lui en qualité de pensionnaires qu'autant qu'ils sont pourvus de leur titre revêtu des formes légales. Cette pièce est enregistrée et remise ensuite au titulaire. A la suite de cet enregistrement, le directeur donne lecture aux pensionnaires du règlement qui les concerne et leur en remet un exemplaire ».

<sup>121</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 17 janvier 1872, p. 525-528.

cas où il remporterait un des premiers grands prix de Rome<sup>122</sup>. Ainsi, avant même de partir pour la ville éternelle, l'impétrant est informé du régime sous lequel il va devoir vivre et travailler et cela suppose qu'il en accepte, au préalable, toute l'étendue. Cette procédure démontre bien l'importance que l'Académie assigne au respect de son règlement, clef de voûte de toute l'institution romaine. Elle compte sur l'honneur et la conscience qu'auront ses pensionnaires à remplir leurs devoirs académiques pour conserver et perpétuer les valeurs traditionnelles qui fondent en esprit la Villa Médicis.

L'Ecole de Rome repose sur le principe d'une communauté artistique unie par un même mode de vie, par des intérêts spirituels et matériels communs. A ce titre, l'obligation de vivre ensemble représente l'un des piliers du temple académique, un commandement suprême dont dépend l'unité de l'institution, auquel se trouve assujettie une grande partie des conditions de séjour des pensionnaires. « L'existence en commun est une condition d'égalité entre artistes, une source d'intimité, un échange continu de pensées et d'aspirations, une collaboration entre les diverses branches de l'art où les intelligences comme liées en faisceau, s'affinant et se complétant mutuellement font jaillir de ce choc des productions meilleures<sup>123</sup>. » Pour en garantir le maintien, l'Académie a porté à son règlement l'interdiction pour les pensionnaires de se marier durant le temps de la pension, l'obligation d'habiter de façon permanente à la Villa Médicis et de partager les repas<sup>124</sup>. Ces exigences ont pour but de créer et de consolider des liens entre les artistes réunis à la Villa comme en famille<sup>125</sup> et contribuent à l'établissement d'un réseau amical et fraternel dont les bénéficiaires perdureront bien après la pension. Les avantages d'appartenir à cette confrérie d'artistes s'illustraient jadis par le soutien que s'apportaient les anciens entre eux. En effet, avant 1863, année qui marque le déclin progressif du pouvoir académique sur les beaux-arts, le réseau ou la « filière académique » selon les termes du comte de Nieuwerkerke, fonctionnait à plein régime et en circuit fermé. L'obtention du grand prix de Rome représentait une sorte de droit d'entrée au sein de la famille académique, et l'ancien pensionnaire pouvait compter sur le patronage bienveillant de l'Académie pour défendre ses intérêts artistiques au Salon et auprès de l'administration<sup>126</sup>. Mais au fur et à mesure que déclinait l'ascendant

---

<sup>122</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 3 décembre 1881, p. 486-490 : « Tout concurrent qui refuserait de signer cet engagement serait de fait considéré comme renonçant au concours ».

<sup>123</sup> *Discours d'Edouard Detaille président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 4 novembre 1905*, Institut de France, volume 75.

<sup>124</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre premier : Personnel de l'Ecole de Rome, paragraphe 1 : Du directeur ; Des pensionnaires, art. 8 : « Pendant leur séjour à Rome, les pensionnaires habitent le palais de l'Académie et y prennent leurs repas à une table commune » ; art. 9 « Les artistes mariés ne pouvant être admis au concours pour le prix de Rome ni par conséquent devenir pensionnaires, le pensionnaire qui se marierait pendant son séjour à Rome perdrait sa pension ».

<sup>125</sup> ZIEGLER, Paul, « L'Académie de France à Rome, 1<sup>er</sup> article », *L'Illustration*, n° 2969, 20 janvier 1900, p. 42-43 : « Une visite à l'Académie aux heures de réunion montre combien est grande l'intimité qui règne entre ces jeunes gens. Ils forment une famille sur laquelle veille l'œil paternel de M. Guillaume, le directeur actuel ».

<sup>126</sup> L'obtention du grand prix de Rome présentait l'avantage pour les artistes de faire admettre leurs envois directement au Salon sans qu'il soit nécessaire de les présenter au jugement du jury officiel. D'autre part, le règlement de l'Académie de France à Rome présentait, au chapitre *Travaux des pensionnaires, Etudes spéciales*, la spécificité suivante : « le tableau qui constitue l'envoi de dernière année des pensionnaires peintres sera, lorsqu'il en paraîtra digne, signalé par l'Académie des beaux-arts à l'administration, dans une lettre spéciale qui sera jointe au rapport annuel adressé au Ministre ».

de l'Académie sur le monde des arts, s'amenuisaient en même temps les avantages des pensionnaires et l'image du Romain monopolisant les prébendes officielles n'était plus d'actualité à compter des années 1870-1880. Les liens de connexité entre anciens trouvaient également à s'appliquer lors des élections aux fauteuils de membres de l'Académie bien que cette prérogative ait eue également tendance à disparaître vers les années 1890<sup>127</sup>. Les artistes eux-mêmes aimaient à conserver durant toute leur carrière le souvenir de leurs années de pensionnat et participaient chaque année aux rituels dîners des anciens grands prix de Rome institués en 1876 par le secrétaire perpétuel Henri Delaborde.

Le fait de partager ainsi pendant quatre ans chaque moment de son existence, en dehors des courtes périodes où sont autorisés les voyages, peut paraître abusif dans le sens où certaines natures peuvent ne pas s'accommoder de ces conditions de vie. Ce fut notamment le cas pour le compositeur Claude Debussy dont le caractère plutôt taciturne s'est difficilement adapté aux règles de la pension, et qui a finalement passé plus de temps à fuir ses condisciples qu'à les fréquenter<sup>128</sup>. De nombreux articles consacrés à l'institution romaine ont relevé l'inconvénient de vivre en communauté, parfois pour en souligner le danger<sup>129</sup>, souvent pour en dénoncer le caractère obligatoire entendu comme la privation du droit le plus fondamental d'un individu à disposer librement de son temps. Mais, pour autant que l'Académie tienne dans le principe à l'exécution stricte de ses règlements, les pensionnaires n'en restent cependant pas moins libres d'en interpréter la lettre. Du reste, la seule autorité effective étant celle du directeur, encore que ses moyens d'actions soient trop limités pour obtenir avec certitude le respect des prescriptions réglementaires, on peut affirmer que les artistes vivaient à Rome dans une liberté presque absolue. Pour pallier cette "insuffisance" du règlement, l'Académie compte sur l'honneur et la conscience qu'auront les pensionnaires à remplir leurs devoirs ainsi que sur leur attachement à conserver et perpétuer certaines valeurs traditionnelles qui fondent l'esprit de la Villa Médicis. L'intégrité de l'institution repose donc autant sur la bonne volonté des artistes à respecter cette sorte de contrat moral passé avec l'Académie que sur la faculté du directeur à gérer et diriger sa colonie. Jusque dans les années 1880-1890, l'Académie n'avait pas eu trop de difficultés, sauf cas isolés, à faire respecter les principes de cette discipline intérieure. Mais l'arrivée à Rome d'une

---

<sup>127</sup> En 1890, Luc-Olivier Merson et Joseph Blanc sont désignés d'office par l'Académie des beaux-arts pour la candidature à la place de membre de la section de peinture en remplacement de Robert-Fleury, décédé. C'est finalement François Français qui sera choisi pour succéder au peintre, Merson ne sera élu qu'en 1892 en remplacement d'Emile Signol. Il faut également remarquer que la proportion d'anciens prix de Rome à être élus à l'Académie tend à diminuer durant la période étudiée. Ainsi, en 1892, Benjamin-Constant et Edouard Detaille sont élus membres de la section de peinture alors qu'ils n'ont jamais remporté de grand prix. Pierre Vaisse fait également remarquer dans son ouvrage sur *La Troisième République et les peintres* qu'en 1911 la part des grands prix de Rome siégeant au sein de la section de peinture n'était que de quatre sur quatorze membres. Cependant, cette proportion remonte considérablement dans les 1920 à 1940 avec les nominations de Marcel Baschet (1913), d'Adolphe Déchenaud (1918), d'Ernest Laurent (1919), d'André Devambez (1929), de Georges-Paul Leroux (1932), de Jean Dupas (1941), de Robert Pougheon (1942).

<sup>128</sup> NECTOUX, Jean-Michel, *Harmonie en Bleu et Or*, Paris, Fayard, 2005, p. 16.

<sup>129</sup> En 1864, Eugène Viollet-le-Duc dans une étude intitulée *Intervention de l'Etat dans l'enseignement des beaux-arts* s'applique à dénoncer l'obligation de la vie en commun comme néfaste au développement de la personnalité des artistes, notamment des nouveaux arrivants qui, placés sous la coupe des anciens, seraient comme maintenus en tutelle.

nouvelle génération d'artistes nés dans les années 1860 et diplômés dans la décennie 1880-1890, allait révéler l'existence d'un décalage entre l'institution et ses pensionnaires. Cette jeune génération s'était imprégnée de tous les changements survenus dans la société française, tant au point de vue des mœurs sociales que de la situation artistique. Dans leur ouvrage consacré à la *Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>130</sup>, les White ont démontré comment les conditions d'existence et de carrière des artistes s'étaient profondément modifiées à partir des années 1860, depuis la mise en place du binôme « marchand-critique » qui instaura une concurrence directe à l'ancien système académique dans la promotion des artistes. L'une des conséquences de ce nouveau système a été de placer l'individu au centre de la dynamique artistique au détriment de la collectivité, c'est-à-dire du regroupement des artistes en écoles, mouvement pressenti par Baudelaire dès 1846<sup>131</sup> et qui s'est sans doute trouvé accéléré par la multiplication et l'éclatement des styles sous le second Empire. Nul doute que ce changement d'importance ait modifié l'ensemble des mentalités des artistes, même de ceux intégrés au système académique, et nous en voyons une preuve dans la montée de l'individualisme chez les pensionnaires de l'Ecole de Rome dans les années 1880-1890.

L'Académie de France est, ainsi que nous l'avons établi précédemment, traditionnellement fondée sur le principe d'une communauté intellectuelle et artistique. Chaque membre fait partie intégrante de cette entité dont l'unité et la cohérence sont menacées à partir du moment où s'expriment des ambitions individuelles contraires à l'esprit de la collectivité. Prenons le cas de Lucien Doucet, pensionnaire peintre sous Louis Cabat de 1881 à 1884, dont la pension se déroula sous le signe d'une grande indépendance d'esprit à l'égard du règlement. Ne suivant que son propre désir, l'artiste ignora superbement l'ensemble des contraintes liées au séjour de Rome. Il voyageait quand bon lui semblait, exécutait des commandes privées et se maria même au risque de perdre son titre. Mais tout cela n'était rien comparé au tollé académique soulevé par ses envois de Rome. En 1884, Doucet présente à l'Académie une esquisse où figurent des personnages en costumes modernes (**cat. 135, Bérénice**), initiative qui est non seulement contraire au règlement, mais également à l'enseignement académique qui place le nu au centre de sa doctrine. En s'affranchissant délibérément des lois esthétiques de l'Académie, Doucet affirme son individualité et s'impose comme un artiste moderne, c'est-à-dire un homme libre de ses choix artistiques. Cette transgression des règles fondamentales de l'Ecole de Rome signe pour l'historien de la Villa, Henri Lapauze, « le prélude de toute la campagne qui devait, pendant trente années, menacer le règlement et derrière le règlement, l'institution elle-même<sup>132</sup> ». C'est sans doute prêter beaucoup à Doucet, mais il est vrai qu'à sa suite d'autres pensionnaires s'engouffrèrent dans la brèche désormais ouverte, notamment Marcel Baschet, grand prix de Rome de peinture de

<sup>130</sup> WHITE, Harrison C. et Cynthia A., *La carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, p. 162 [1<sup>e</sup> éd., Londres, John Wiley & Sons, 1965].

<sup>131</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Le Salon de 1846. XVII. Des écoles et des ouvriers », dans *Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie générale Française, 1999 [1<sup>e</sup> éd. 1992], p. 582. Dans ce compte-rendu de Salon, Baudelaire attribue l'une des causes de la décadence de la peinture française à cette « liberté anarchique qui glorifie l'individu, quelque faible qu'il soit, au détriment des associations, c'est-à-dire des écoles ».

<sup>132</sup> LAPAUZE, 1924, tome II, p. 455.

1883, qui présenta en 1886 à l'Académie une *Etude [Jeune Femme à sa toilette]* (cat. 157) où figurait une femme habillée en costume moderne ! Le cas de Doucet peut être interprété comme l'un des premiers signes d'une transformation en profondeur de la mentalité des pensionnaires de Rome par rapport à leurs aînés, mais l'exemple le plus patent reste sans aucun doute l'incident qui opposa Ernest Hébert à l'ensemble de la colonie romaine lors de son second directorat.

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de l'Académie de France à Rome se mêle étroitement à l'existence d'un homme qui en fut pensionnaire dans les années 1840, puis par deux fois le directeur paternel et attentionné, le peintre Ernest Hébert. L'artiste considérait la direction de l'Ecole de Rome comme l'accomplissement d'une mission sacrée et son premier directorat (1867-1872) s'est placé sous le signe d'une restauration de l'Académie de France. Hébert s'appliqua à rétablir l'ancien esprit de la Villa en fédérant les artistes autour de sa personnalité en même temps qu'il modernisait, en le simplifiant, le règlement des envois dans le respect des traditions et des principes académiques. Lorsqu'il retrouvait pour la seconde fois sa « chère Villa » au milieu des années 1880, c'était pour constater qu'elle avait bien changé en douze ans. Hébert ne trouvait plus trace de l'ambiance jadis si conviviale et les relations qu'il entretenait avec ses pensionnaires se bornaient à de simples contacts polis. Déjà en 1877, Eugène Lenepveu se plaignait de n'avoir aucune sorte de liens avec ses artistes en dehors des travaux réglementaires, et la situation ne s'était guère améliorée depuis, puisque les Romains eux-mêmes semblaient moins soudés que jadis. Hébert en voyait la cause dans le fait que les pensionnaires ne partageaient pratiquement plus aucun repas ensemble. Malgré l'obligation de la table commune, une grande majorité d'artistes dînaient soit dans leurs appartements soit à l'extérieur, souvent en compagnie d'invités venant du dehors et dont le règlement interdisait la présence à la table officielle<sup>133</sup>. Devant la généralisation de cette pratique, Hébert décidait de réagir en priant les pensionnaires de revenir aux anciennes traditions : « Messieurs les pensionnaires, depuis longtemps, j'éprouve un ennui profond à la pensée des dîners qui se font dans les chambres, au grand détriment du bon ordre et de la concorde qui doivent régner ici. [...] je ne veux voir dans cette question que le mauvais effet produit moralement sur chacun de vous par le triomphe des coteries et la destruction de la fraternité qui doit régner entre tous. L'Académie de France n'est pas un hôtel où on peut se faire servir à volonté dans sa chambre [...]. Cette faculté de manger dans la chambre étant devenue un abus et menaçant de prendre des proportions insupportables pour celui qui a le sentiment de son devoir, je prends le parti de couper court à cet état de choses en défendant à l'avenir tout dîner ou déjeuner en dehors de la salle à manger [...]. J'espère que ces messieurs voudront bien comprendre l'importance des motifs qui dictent cette lettre à leur directeur et

---

<sup>133</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre V, Règles d'ordre établies à l'Académie de France à Rome, art. 49 : « Les pensionnaires se réunissent aux heures prescrites à une table commune pour le dîner et le souper. Les repas sont servis dans la salle destinée à cet usage. Les pensionnaires ne peuvent inviter à la table commune personne du dehors ».

de le considérer quand même comme un ami<sup>134</sup> ». La bienséance ainsi que le respect de l'institution à laquelle ils appartenaient, commandaient aux pensionnaires de se ranger à la décision de leur directeur. Mais contre toute attente, ils se refusèrent à revenir à l'ancien système, prétextant que cet usage n'entravait en rien les liens d'amitié existant entre eux, liens qui n'avaient d'ailleurs que peu de rapport avec l'obligation de partager les repas contrairement à ce qu'affirmait Hébert<sup>135</sup>. La résistance opposée par les pensionnaires démontre bien que l'état d'esprit général de la colonie s'était modifié en profondeur. En effet, les artistes n'entendaient pas sacrifier leur liberté à une tradition jugée obsolète et inutile ainsi qu'ils le firent savoir à l'Institut : « Monsieur le Président, vous n'ignorez pas qu'un différend s'est élevé au sujet d'une question d'ordre purement intérieur entre M. le Directeur de l'Académie de France à Rome et les pensionnaires. Nous craignons que le bruit de cet incident, malheureusement trop connu, ne puisse, en parvenant jusqu'à l'Institut, fausser à ses yeux les sentiments qui nous animent. C'est la raison qui nous amène, Monsieur le Président, à protester auprès de vous de tout le respect que nous professons pour la glorieuse maison à laquelle nous sommes fiers d'appartenir. Tel a toujours été notre sentiment ; notre conviction sincère était d'ailleurs que nous ne manquions en rien à nos devoirs en priant M. le Directeur de renoncer à prendre une décision, qui nous a été d'autant plus pénible qu'elle a eu pour effet de détruire les excellents rapports que nous avons avec lui [...]»<sup>136</sup> ». L'Institut pour sa part, tout en condamnant la démarche des pensionnaires, estima qu'il n'était pas de son ressort de se mêler des affaires internes de la Villa Médicis et abandonna le directeur à son triste sort. Ce dernier eut en effet à subir pendant plus d'un an le boycott de ses soirées privées et autres réjouissances officielles ainsi qu'à supporter la moquerie et l'humiliation de la part des gazettes parisiennes qui s'emparèrent de l'incident pour fustiger dans un même élan l'institution et son vénérable directeur<sup>137</sup>. Cette mauvaise publicité joua probablement un rôle non négligeable dans le projet de réforme proposé à la Chambre en 1890 par le député Antonin Proust, adversaire notoire de l'École de Rome. A la Villa, la situation ne devait vraiment s'arranger qu'au mois de janvier 1891, soit plus d'un an après le début de l'affaire, ainsi que le relate Hébert lui-même dans une lettre adressée au directeur des beaux-arts Gustave Larroumet : « La paix est faite à l'Académie. Après le départ de quelques mauvais esprits et l'arrivée des sept nouveaux pensionnaires, il y a eu renversement de la majorité et retour à ce qui n'aurait jamais dû cesser. [...] Maintenant tout marche comme par le passé

---

<sup>134</sup> LAPAUZE, 1924, t. II, p. 492-493. Note de service adressée par Ernest Hébert aux pensionnaires, Rome, le 7 juillet 1889.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 494. Pétition des pensionnaires à leur directeur publiée dans *La France* du 11 décembre 1889.

<sup>136</sup> Pour les deux citations, AABA, 2 E 18, Séance du 18 janvier 1890, p. 4-6. Lettre des pensionnaires adressée à l'Académie des beaux-arts.

<sup>137</sup> Voir *L'Évènement* du 3 janvier 1891 et du 16 avril 1891, *L'Echo de Paris* du 5 avril 1891, *Le XIX<sup>e</sup> Siècle* du 15 avril 1891. Certains titres, comme *L'Echo de Paris*, ont livré un compte-rendu erroné de la situation à la Villa Médicis en mélangeant l'affaire Thomas Brondois, du nom du secrétaire général de la Villa coupable de malversations financières en 1888, (ce qui donna lieu à l'envoi d'un inspecteur des Finances en 1890 pour vérifier toute la comptabilité de la Villa), et la fronde des pensionnaires contre leur directeur. D'autres ont attribué la polémique à un soi-disant incident diplomatique entre Mme Hébert et la Reine d'Italie. La première, d'origine allemande, se serait adressée à la Reine en allemand, laquelle lui aurait répondu en français, lui signifiant par là son manque de tact.

avec cette différence que ces messieurs ne se croient plus chez eux ni dans un hôtel garni, mais bien chez l'Etat et à la Villa Médicis qu'ils seront tenus de respecter. Ces dix-huit mois d'hostilité et de patience de ma part auront donc eu ce résultat que vous apprécierez, Monsieur le directeur des beaux-arts, de moraliser l'Académie de France et de remettre les jeunes pensionnaires dans la juste notion de leur situation<sup>138</sup> ». Malgré l'heureux dénouement de l'histoire le mal était fait et le ver dans le fruit ! Il fallait se rendre à l'évidence et accepter l'intrusion des mœurs et des idées modernes dont l'influence se faisait sentir « jusque dans l'atmosphère de la chapelle Sixtine et des Stanzes<sup>139</sup> ». La résistance dont fit preuve Hébert pour tenter de sauvegarder les traditions ancestrales de l'Ecole de Rome reste donc comme l'un des derniers efforts tentés par celui qui incarnait mieux que quiconque « l'âme de la Villa Médicis<sup>140</sup> ». De fait, cet incident prend valeur de symbole en ce qu'il oppose deux conceptions du séjour de Rome devenues étrangères l'une à l'autre et révèle le fossé d'origine structurelle qui s'était installé entre l'institution et ses pensionnaires. Hébert, alors septuagénaire au moment de son second directorat, ne pouvait concevoir les motivations qui agitaient ses artistes ainsi qu'il s'en ouvrait à l'Institut à propos de l'exposition des envois de Rome de 1888 : « s'il était dans mes attributions de formuler mon jugement sur cette exposition et sur les tendances des jeunes artistes à vouloir marcher libres de tout contrôle dans des voies qui ne sont pas celles de l'Académie, je pourrai vous dire bien des choses [...]. L'Académie croit-elle possible et de son devoir de maintenir intactes les anciennes traditions dans toute leur austère majesté ? Quant à moi placé par elle comme son représentant auprès des pensionnaires, j'affirme mes sentiments par mon œuvre aussi hautement qu'il m'est donné de le faire mais sans la prétention de les imposer<sup>141</sup> ». Isolé au milieu de jeunes artistes qui ne partageaient plus ses convictions en matière d'art ni même sa façon de vivre en se moquant de ses légendaires bottes montantes et de « sa veste de brigand en velours noir, avec ses culottes de même étoffe retenues par une ceinture rouge<sup>142</sup> », Hébert restait comme le symbole vivant mais dépassé d'une époque désormais révolue dont « les idées sont respectables, à titre de curiosité, mais qui ne sauraient être écoutées aujourd'hui<sup>143</sup> ».

Bien que l'intrusion de la vie moderne soit une réalité sur les hauteurs du Pincio, faisant de ce fait mentir l'idée communément admise de pensionnaires vivant hors du temps et de l'espace, il est un point sur lequel l'Académie a toujours refusé de céder, celui du mariage des artistes. Cette règle de vie n'existait pas du temps de Colbert mais la sagesse et l'expérience ont rapidement dicté à la classe des beaux-arts de l'Institut la nécessité d'interdire le mariage aux pensionnaires. On se souvient des

---

<sup>138</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 612. Correspondance d'Ernest Hébert, pièce 120. Lettre d'Ernest Hébert à Gustave Larroumet, Rome, le 29 janvier 1891.

<sup>139</sup> AABA, 5 E 61, Lettre d'Ernest Hébert au président de l'Académie des beaux-arts, Rome, le 5 juillet 1888.

<sup>140</sup> PELADAN, Joséphin, « Ernest Hébert et l'Académie de France à Rome », *Le Correspondant*, 10 avril 1911, p. 177-185.

<sup>141</sup> AABA, 5 E 61, Lettre d'Ernest Hébert au président de l'Académie des beaux-arts, Rome, le 5 juillet 1888.

<sup>142</sup> BESNARD, Albert, *Sous le ciel de Rome*, Paris, Les Editions de France, 1925, p. 72.

<sup>143</sup> CHASSAGNOL, « Lettres d'Italie, Brimades et Boycottage, Rome le 30 décembre 1890 », *L'Evènement*, 3 janvier 1891.



objections présentées par le directeur Horace Vernet confronté à ce problème dans les années 1830 : « Je suis persuadé que si on n'y met bon ordre, mon successeur n'aura plus à diriger à l'Académie que des nourrices et des bonnes d'enfants ; je crois qu'alors au lieu d'un peintre, on pourrait lui substituer un accoucheur<sup>144</sup> ». A ces raisons que l'Académie estimait toujours valables même au début du XX<sup>e</sup> siècle, s'ajoutaient des considérations purement matérielles. Les locaux de la Villa Médicis n'étaient pas assez vastes pour permettre l'accueil et l'hébergement d'une ou plusieurs familles et cette contrainte obligerait donc le pensionnaire marié à se loger à l'extérieur de la Villa, situation incompatible avec l'esprit du séjour de Rome. De plus, le maigre montant de la pension ne suffisait pas à l'entretien d'un ménage, l'artiste se verrait dans l'obligation de trouver ailleurs des sources de revenus alors qu'il est à Rome pour se consacrer exclusivement à l'étude et à l'exécution de ses envois. L'ensemble de ces arguments confortait l'Académie dans l'idée que l'état de mariage était néfaste au pensionnaire de l'Ecole de Rome et qu'il importait de maintenir strictement cette règle en vigueur. Au moment de la réforme de l'Ecole des beaux-arts en 1863, les pensionnaires mariés furent autorisés à concourir pour le prix de Rome. Lorsque l'Académie récupéra ses prérogatives sur les grands prix, cette question fut soulevée par les membres de la commission de rédaction des règlements. La proposition d'autoriser le mariage fut alors émise en vertu du fait « qu'à différentes époques, il y a eu des pensionnaires mariés sans qu'on puisse dire que le mariage ait entraîné, soit la suppression de la pension, ce qui prouve que l'interdiction était illusoire, soit une perturbation quelconque dans la vie intérieure de l'école, soit un affaiblissement des études et les négligences des obligations chez les pensionnaires mariés<sup>145</sup> ». Le cas de Diogène Maillart, grand prix de Rome de 1864, appuyait ces conclusions. Arrivé à la Villa Médicis marié et père de trois petites filles, le jeune peintre de 24 ans n'a pas failli à ses envois réglementaires tout en logeant en dehors de la Villa. Même lorsque le sort s'est acharné sur sa famille, enlevant à son affection deux de ses petites filles<sup>146</sup>, l'artiste s'est acquitté avec conscience de son dernier envoi (**cat. 30**). Pour compléter les remarques pleines de bon sens de la commission, il faut soulever un autre aspect du problème auquel l'Académie négligeait de s'intéresser et qui avait déjà été mentionné en son temps par Horace Vernet : celui de l'âge des artistes. D'un point de vue moral, il était difficile de demander à des hommes ayant obtenu le grand prix à l'âge de trente ans de se plier à une règle aussi contraignante engageant ainsi leur vie privée. Pour Vernet, cette situation devait faire sentir « la nécessité de ne plus admettre aux grands concours aucun élève qui ait dépassé sa vingt-quatrième année. Ce serait certainement une mesure très sage, car elle ramènerait l'institution à son principe, elle la remettrait en harmonie avec ses règlements, lesquels sont devenus tout à fait dérisoires depuis qu'on est dans le cas d'en faire presque généralement l'application à des hommes aussi âgés que ceux qu'on nous envoie<sup>147</sup> ». La réflexion de

---

<sup>144</sup> LAPAUZE, 1924, t. I, p. 217.

<sup>145</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 10 janvier 1872, p. 520-522.

<sup>146</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 609. Dossier Maillart, Lettre d'Ernest Hébert au surintendant des beaux-arts, Rome, le 12 septembre 1869.

<sup>147</sup> LAPAUZE, *op. cit.*, p. 216.

Vernet était exactement celle que devait tenir Henri Rabaud presque un siècle plus tard, dans un article intitulé « La défense du prix de Rome par un ancien pensionnaire » publié dans la *Revue de Paris* au mois de mars 1905. Grand prix de Rome de musique de 1894 et pensionnaire de 1895 à 1898, Rabaud livre dans un long communiqué ses avis sur l'organisation académique de l'institution afin d'éclairer de son point de vue d'ancien un débat qui fait rage sur la question du maintien et de l'utilité de l'Ecole de Rome pour l'art contemporain français. Pour Rabaud, le principe d'une école chargée d'accueillir pour leur formation de jeunes artistes triés sur le volet n'est pas à remettre en cause, en revanche la gestion qu'en fait l'Institut est critiquable sur de nombreux points, dont celui d'interdire le mariage des pensionnaires car cela revient à leur « prescrire l'union illégitime ou la débauche<sup>148</sup> ». Dans une argumentation reprenant les principales raisons exposées plus haut, Rabaud évoque un fait nouveau qui avait profondément modifié l'avenir de l'Académie de France, celui de l'ouverture en 1903 des concours de Rome aux femmes. Au point de vue moral, l'Académie pouvait-elle se permettre de faire cohabiter des jeunes femmes célibataires au milieu des pensionnaires mâles, et si tel n'était pas le cas, le fait de les faire habiter à l'extérieur de la Villa ne revenait-il pas à admettre l'idée que l'on pouvait « être prix de Rome et dormir sous un autre toit<sup>149</sup> » ? Il faut cependant préciser que l'admission des femmes aux concours de Rome s'est faite malgré l'Académie qui, lorsqu'elle en prend connaissance, réagit avec une certaine véhémence, certains membres n'hésitant pas à prédire la ruine prochaine de l'Académie de France<sup>150</sup>. Cette réaction démontre que la position de l'Académie sur les principes qui structuraient l'institution romaine restait inchangée mais également qu'elle n'avait plus vraiment son mot à dire concernant certains aménagements dans le cadre de son règlement. Et de fait, suite à une campagne de presse visant l'Ecole de Rome, l'Académie réforme son règlement dans le sens où l'opinion l'engage à l'occasion de la nomination de Carolus-Duran au poste de directeur en 1905. Bien que l'esprit de la réforme soit celui de l'ouverture et de l'indépendance, l'interdiction du mariage reste néanmoins à l'ordre du jour ainsi que s'en explique Edouard Detaille dans son discours aux lauréats de 1905 : « nous croyons que la règle est bonne et nous avons à cœur de la maintenir, fermement persuadés que nous agissons dans l'intérêt des pensionnaires, dans l'intérêt des institutions qui régissent le séjour de la Villa Médicis<sup>151</sup> ». C'était sans compter la détermination du ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, Bienvenu Martin, qui n'accepta de ratifier les modifications du règlement qu'à la condition expresse de supprimer le fameux article 7<sup>152</sup>. Au final, un arrangement fut trouvé entre les deux parties, l'Académie accepta d'assouplir la règle en déléguant à l'Etat le droit d'autoriser le mariage de façon exceptionnelle et le ministre approuva sans réserves les nouvelles modalités du règlement. En vertu du vieil adage qui commande que l'exception confirme la règle,

---

<sup>148</sup> RABAUD, Henri, « La défense du prix de Rome par un ancien pensionnaire », *La Revue de Paris*, 15 mars 1905, p. 403.

<sup>149</sup> RABAUD, *op. cit.*, p. 404.

<sup>150</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 28 février 1903, p. 24-30.

<sup>151</sup> *Discours d'Edouard Detaille président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 4 novembre 1905*, Institut de France, volume 75.

<sup>152</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 18 novembre 1905, p. 466-470 ; Séance du 23 décembre 1905, p. 480-482.

l'Etat devait désormais accepter sans condition chaque demande de pensionnaire désirant se marier et cela commença dès le mois de janvier 1906 où le lauréat de peinture de 1903, Edouard Monchablon, fut autorisé à épouser la fille d'Eugène Guillaume, l'ancien directeur de la Villa ! L'Académie eut beau manifester sa désapprobation au ministre<sup>153</sup>, la ruse ministérielle était consommée et bien que l'interdiction du mariage resta effective sur le papier, elle n'existait plus dans la réalité puisque le marié était libre de ne plus prendre ses repas à la table commune ni d'habiter la Villa.

Ainsi venait de sombrer l'une des traditions les plus ancestrales de l'Académie de France, le principe suprême au nom duquel Hébert avait sacrifié les dernières années de son directorat. Sans doute était-ce là le résultat de l'évolution naturelle que devait connaître l'institution et que l'Académie avait tenté de freiner depuis des décennies. On peut cependant se demander dans quelle mesure l'esprit du séjour de Rome avait été atteint par la levée de cette interdiction qui n'avait jamais empêché quiconque de se marier durant le temps de sa pension. Il semble que la réponse à cette question résidait dans un "je-ne-sais-quoi" propre à l'ambiance et à l'atmosphère de l'Ecole de Rome que seuls les pensionnaires étaient à même de ressentir ainsi que s'en explique en 1919 le peintre Albert Besnard au titre de directeur et d'ancien de l'Ecole de Rome : « L'Académie se trompe si elle croit n'avoir rien changé à l'institution du prix de Rome. Il y eut tout d'abord l'admission des femmes à ce prix, puis l'autorisation de mariage [...]. Ces mesures changent du tout au tout et bien plus que vous ne pouvez comprendre les conditions anciennes et c'est dans un esprit de véritable conservatisme que je cherche à concilier toutes ces nouveautés avec les traditions du passé<sup>154</sup> ». La mission d'Albert Besnard allait se révéler bien difficile car il ne restait après-guerre de l'ancienne Villa que des souvenirs qui ne vivaient guère plus que dans sa mémoire.

## Chapitre II. B. 2. Les « travaux de spéculation » ou la tentation du Salon

La tradition académique a consacré le séjour de Rome comme un temps dévolu au travail et à l'étude dans un environnement protégé des contraintes et des sollicitations de la vie moderne. Isolée sur les hauteurs du Pincio, la Villa offre un cadre de vie et de travail propice à la réflexion et à la contemplation, qualités sans lesquelles il n'est point de chef-d'œuvre. C'est pendant ces quatre années de « calme, de liberté, de travail et de plaisir<sup>155</sup> » que les artistes « doivent construire l'édifice de leur instruction et de leur habileté, libres de toute entrave et sans autre préoccupation que celle de marcher

---

<sup>153</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 6 janvier 1906, p. 485-487.

<sup>154</sup> AABA, 5 E 78, Lettre d'Albert Besnard au secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, Talloires, 13 août 1919.

<sup>155</sup> *Discours d'Ambroise Thomas président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 18 octobre 1890*, Institut de France, volume 60.

au but<sup>156</sup> ». Partis élèves de l'École des beaux-arts, c'est en maîtres que les pensionnaires doivent revenir de la ville éternelle.

A Rome, l'Etat pourvoit intégralement aux besoins matériels des pensionnaires en attribuant à chacun un atelier et une chambre au sein de la Villa ainsi qu'un traitement mensuel sur lequel sont ponctionnées diverses retenues<sup>157</sup>. A la fin de chaque année, les Romains perçoivent en outre une indemnité de frais d'études dont la valeur augmente en fonction de l'importance des travaux demandés par le règlement. Si les artistes désirent voyager pendant leur temps de pension, il leur est versé une augmentation de 100 francs sur leur montant mensuel afin de couvrir les frais engagés durant leur périple. En échange des prodigalités de l'Etat, les pensionnaires s'engagent à respecter les prescriptions réglementaires académiques qui portent notamment l'interdiction pour eux de se livrer à des « travaux de spéculation<sup>158</sup> ». Par ce terme, l'Académie vise toute œuvre exécutée en vue d'en tirer un profit financier et cela englobe aussi bien les commandes privées que la réalisation d'ouvrages destinés à être exposés au Salon, en dehors des envois de Rome. Elle estime en effet offrir à ses pensionnaires des conditions de vie et de séjour suffisamment favorables pour les tenir éloignés des préoccupations mercantiles dont la conséquence est de gâcher le talent à peine éclos. « Assez tôt vous rentrerez dans les âpretés de la lutte et dans les déboires de la vie active. Mais pendant les belles années de jeunesse et de foi qui vont se succéder pour vous, n'ayez que des préoccupations élevées, étrangères aux succès immédiats. Ne songez qu'à devenir forts pour les luttes de l'avenir<sup>159</sup>. » Opposée par principe à tout ce qui était susceptible de dévoyer les artistes des longues et fortes études, l'Académie craignait par-dessus tout l'attrait qu'exerçait le Salon sur ses jeunes artistes. Isolés à Rome durant quatre longues années, la tentation était forte pour les pensionnaires de ne pas se faire oublier à Paris où se jouait précisément l'avenir de leur future carrière. Bien que les Romains disposassent de l'avantage d'exposer au Salon leurs envois de Rome admis d'office par le jury, nombreux étaient ceux qui désiraient montrer au public d'autres facettes d'un talent qui trouvait à s'exprimer dans un genre plus accessible et plus porteur que la grande peinture. A la Villa Médicis, l'usage permettait cependant aux artistes de joindre à leurs envois réglementaires quelques travaux supplémentaires acceptés

---

<sup>156</sup> PELADAN, Joséphin, « Ernest Hébert et l'Académie de France à Rome », *Le Correspondant*, 10 avril 1911, p. 177-185.

<sup>157</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre I, paragraphe II – Du traitement des pensionnaires, art. 11 : « Il est annuellement alloué à chaque pensionnaire pendant son séjour de Rome une somme totale de 3 510 francs qui se décompose de la manière suivante : 1° Traitement annuel 2 310 francs. Cette somme est payée au pensionnaire dans les termes ci-après, soit : 2 010 francs à raison de 167 fr. 50 par mois qui sont comptés en argent à chaque pensionnaire pour subvenir à ses études et à son entretien et 300 francs qui forment une retenue de réserve dont il est tenu compte au pensionnaire à la fin de sa pension ; 2° Indemnité de table 1 200 francs ».

<sup>158</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre V, Règles d'ordre établies à l'Académie de France à Rome, art. 45 : « Le temps des pensionnaires devant être exclusivement consacré à l'étude, il leur est interdit de se livrer à aucun travail de spéculation ».

<sup>159</sup> *Discours de Léon Bonnat président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 20 octobre 1888*, Institut de France, volume 58.

comme un gage de « zèle et de bonne volonté<sup>160</sup> » et sous la double autorisation du directeur et de l'Académie. Rares sont cependant les pensionnaires peintres à avoir profité de cette tolérance et nous dénombrons seulement parmi les envois supplémentaires<sup>161</sup> ceux de Diogène Maillart en 1866 avec un *Ilote tournant la meule* (**cat. 24**), de François-Ferdinand Lematte avec *Une Dryade* en 1871 (**cat. 57**) et *Berger remplissant une gourde* en 1872 (**cat. 59**), de Théobald Chartran en 1881 avec une *Etude de Vénitienne* (**cat. 113**), de Louis-Edouard Fournier, *Tête de Paysan de la Sabine* (**cat. 145**) en 1885, de Gaston Thys en 1890 avec *Diogène demandant l'aumône aux statues pour s'habituer au refus des grands* (**cat. 193**), de Fernand Sabatté en 1902 avec un *Saint Jérôme* (**cat. 267**), d'Edouard Monchablon en 1906 avec *Les joueurs de Mora* (**cat. 290**), de Louis Billotey en 1910 avec *Hélène* (**cat. 308**), de Jean Lefeuvre en 1910 avec *Le Solitaire* (**cat. 313**), de Jean Girodon en 1914 avec *Le Printemps* (**cat. 334**), et enfin de Jean Despujols en 1923 avec *Les Deux sœurs* (**cat. 344**). En revanche, les exemples d'ouvrages personnels exécutés en vue d'une exposition au Salon ou en réponse à une commande privée sont réguliers au cours de la période étudiée. Une grande majorité de peintres expose en effet aux Salons parisiens des œuvres à caractère privé, principalement des portraits, réalisés à Rome durant leur pensionnat.

Dans les années 1870, le cas le plus symptomatique est sans conteste celui du peintre Henri Regnault. Le lauréat du grand prix de Rome de 1866 va exposer régulièrement au Salon durant tout le temps de sa pension des œuvres ambitieuses dont le talent et la virtuosité attirent rapidement l'attention de la critique. Dès l'année 1868, Regnault se fait remarquer au Salon avec un portrait en pied, *Le Portrait de Madame Foucques-Duparc* (Compiègne, musée national du Château), dont l'élégance et la finesse de coloris sont unanimement vantées par la presse artistique. Dans le même temps, le pensionnaire est représenté dans un genre totalement différent à l'Ecole des beaux-arts par son envoi de Rome de première année, *Automédon*, qui remporte également un grand succès (**cat. 37**). L'année 1869 le voit récompensé au Salon par une médaille, signe de la reconnaissance officielle de son talent, pour son tableau intitulé *L'Arrivée du général Prim devant Madrid le 8 octobre 1868 avec l'armée révolutionnaire espagnole* (Paris, musée d'Orsay). Pour autant fidèle à ses devoirs académiques, Regnault expose la même année à l'Ecole des beaux-arts son second envoi, un tableau d'histoire représentant *Judith et Holopherne* (**cat. 38**) qui obtient un éclatant succès. L'année 1870 marque certainement le plus grand triomphe public du jeune peintre, et sans doute aussi le plus controversé, avec la présentation au Salon de *Salomé* (New York, Metropolitan muséum), figure de jeune femme traitée dans une gamme de couleurs flamboyantes. L'Ecole des beaux-arts accueille quant à elle, dans le cadre de l'exposition annuelle, les travaux de troisième année du pensionnaire, une copie peinte d'après *Les Lances* de Velázquez (**cat. 39**), accompagnée d'un envoi non réglementaire, *L'Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade* (**cat. 40**), tableau substitué

<sup>160</sup> AABA, 5 E 56, Lettre de Louis Cabat à l'Académie des beaux-arts, Rome, le 17 mai 1881. A propos des envois supplémentaires de Théobald Chartran.

<sup>161</sup> Nous n'indiquons que les tableaux et non les esquisses ou dessins supplémentaires.

à l'esquisse obligatoire. Il faut souligner le fait que Regnault n'ait jamais réservé les honneurs du Salon à ses envois de Rome, comme s'il tenait à marquer la distinction entre ses productions d'artiste libre et ses travaux obligatoires de pensionnaire. De fait, le peintre n'accordait que peu d'importance à ses envois qu'il considérait comme des « pensums<sup>162</sup> » dont l'exécution le retardait dans l'accomplissement de ses projets personnels. Regnault n'a d'ailleurs passé que peu de temps à Rome dont il ne supportait ni le climat ni l'atmosphère, préférant s'exiler en Espagne dès le mois de septembre 1868, puis au Maroc où il séjournera durant toute l'année 1870.

L'exemple d'Henri Regnault est intéressant à étudier dans le cadre de l'interprétation du règlement académique sur les « travaux de spéculation » en ce qu'il peut illustrer les dangers ou les dérives que l'Académie attribue à leur réalisation. Lorsque la *Salomé* paraît au Salon de 1870, cette toile de dimension relativement modeste déclenche un véritable raz-de-marée. La presse artistique s'empare de cette « symphonie en jaune majeur<sup>163</sup> » dont l'audace coloriste étonne autant qu'elle fascine. De nombreuses voix discordantes se font cependant entendre parmi le flot de dithyrambes, principalement chez les critiques d'obédience classique, Paul de Saint-Victor en tête, qui voient dans ce tableau la manifestation d'un caprice visuel excluant tout sentiment. Ce qui dérange particulièrement Saint-Victor est l'indifférence avec laquelle le peintre traite son sujet, préférant concentrer ses effets sur l'exécution picturale plutôt que sur l'interprétation morale qu'exigeait le texte biblique. Cette *Salomé* ne présente aucun caractère de conformité avec l'héroïne biblique classique, et selon Saint-Victor ce « n'est qu'une almée mauresque rapportée de quelque bazar oriental<sup>164</sup> » dont ni le type ni l'attitude ne rappellent le texte sacré. Cette entorse aux traditions aurait sans doute pu être pardonnée si le peintre n'avait déployé dans son œuvre une si grande richesse décorative en accumulant les accessoires orientaux et les riches étoffes dont le rendu virtuose éclipsé totalement le sujet. Cette propension chez l'artiste à négliger le caractère moral et la dimension humaine de ses personnages pour se concentrer principalement sur l'exécution et la recherche décorative est soulignée par Saint-Victor comme un écueil pour l'avenir du peintre : « Dès son premier début que nous avons salué avec enthousiasme, M. Regnault promettait d'être le grand peintre de la génération qui se lève. Qu'il prenne garde de n'en devenir que le brillant et fantasque amuseur<sup>165</sup> ». De fait, une lecture attentive des rapports de la commission de l'Ecole des beaux-arts sur les envois de Rome de Regnault révèle une mise en garde similaire. Dès l'*Automédon* (cat. 37) de 1868, la commission recommande à

---

<sup>162</sup> DUPARC, 1872, p. 258-260. Lettre d'Henri Regnault à Bussine, Rome, mars 1869, à propos de l'exécution de *Judith et Holopherne* : « Je travaille pourtant ferme et dru pour me sauver au plus vite, mais je ne suis pas suffisamment empoigné par ce que je fais ; c'est un peu comme un pensum ! voilà ce que c'est que de ne pas être entièrement libre et d'être obligé de faire une chose pour une époque fixe, dans un moment où je voudrais me consacrer à des études serrées pour moi seul, à des études partielles de choses que je voudrais tirer au clair [...]. Eh bien non ! je dois terminer un tableau pour le 8 juin, tableau qui m'arrête, j'en suis sûr, dans les progrès que je pourrais faire, bien qu'il s'y trouve de beaux motifs d'étude. Ah ! on devrait être libre, absolument libre ».

<sup>163</sup> Théophile Gautier cité par ANGELLIER dans *Etude sur Henri Regnault*, Paris, Boulangier, 1879, p. 77.

<sup>164</sup> Paul de Saint-Victor cité par A. DUPARC dans *Correspondance d'Henri Regnault*, Paris, Charpentier, 1872, p. 365.

<sup>165</sup> *Ibidem*

l'artiste « l'austérité de l'étude afin qu'il donne plus de force à ses travaux » car « on sait qu'il est capable de faire beaucoup mieux, surtout s'il veut se restreindre<sup>166</sup> ». Son envoi de deuxième année, *Judith et Holopherne* (cat. 38), provoque les mêmes réserves de la part de la commission des professeurs chargés de juger de ses progrès : « Ce tableau a été très remarqué du public malgré les imperfections qu'il présente. La commission en apprécie les mérites mais elle engage l'auteur à moins compter, pour assurer l'avenir de son talent, sur ses dispositions naturelles que sur des sérieuses études<sup>167</sup> ». Si la commission reconnaissait à Regnault un talent rare et remarquable de coloriste, elle estimait en revanche cette qualité insuffisante à former un bon peintre d'histoire. Il manquait encore à l'artiste le sentiment du style qui ne pouvait s'acquérir que par la recherche du caractère élevé du dessin et l'on imagine sans peine qu'un tableau comme *Salomé* ne remplissait pas, au point de vue académique, ces conditions. Dans l'esprit de la commission des professeurs de l'Ecole, la fougue de Regnault avait besoin d'être tempérée par de solides études classiques, celles auxquelles doit se livrer tout pensionnaire de Rome, et la réalisation de tableaux pour le Salon ne pouvait que freiner ses progrès et pervertir son goût. Pour le peintre, bien entendu, la question se posait en d'autres termes puisque de son propre aveu la *Salomé* inaugurait sa vraie manière<sup>168</sup>, c'est-à-dire l'expression de sa vision personnelle en tant qu'artiste libre et indépendant, soit tout ce que semblait lui refuser son statut de pensionnaire de la Villa Médicis.

Il faut cependant distinguer, dans l'ensemble des travaux privés de Regnault, les tableaux d'importance, comme la *Salomé*, des simples commandes exécutées par l'artiste dans un but lucratif. Si le pensionnaire sacrifiait bien volontiers une partie de son temps d'étude à la réalisation de ces travaux, c'était également dans le but avoué d'améliorer son ordinaire afin de se procurer les accessoires qu'il estimait nécessaires à son travail d'artiste. Il s'en explique dans une lettre adressée à son père au courant de l'année 1869 : « je ne veux pas, étant à court d'argent, me trouver dans l'impossibilité de me payer [...] des objets que je regarde comme indispensables à un peintre, tels que étoffes, armes, costumes<sup>169</sup> ». Ces observations soulèvent un problème qui touche l'ensemble des pensionnaires de la Villa Médicis et qui expliquent, pour partie, le fait que les artistes se livrent à de nombreux travaux non réglementaires. En effet, le montant de la pension de Rome est insuffisamment élevé et cette situation amène les artistes à trouver ailleurs des sources de revenus complémentaires<sup>170</sup>.

<sup>166</sup> Arch. nat., AJ<sup>52</sup> 204. Rapport à M. le Sénateur, Surintendant des beaux-arts sur les envois de Rome exécutés en 1867, exposés en 1868.

<sup>167</sup> Arch. nat., AJ<sup>52</sup> 205. Rapport à M. le Surintendant des beaux-arts sur les envois de Rome exécutés en 1868, exposés en 1869.

<sup>168</sup> DUPARC, 1872, p. 262-263. Lettre d'Henri Regnault à Duparc, Rome, le 15 avril 1869 : « Tout ce que j'ai peint jusqu'à présent ne compte pas. C'est ce que je ferais dorénavant qui va commencer à compter, à partir de mon Hérodiade ».

<sup>169</sup> DUPARC, 1872, p. 274-276.

<sup>170</sup> En 1863, le séjour de Rome est réduit de cinq à quatre années afin d'augmenter le montant de la pension dont « le numéraire est si faible, qu'il est presque impossible à ceux qui n'ont pas de ressources particulières de faire les dépenses nécessaires à l'exercice de leur art » (« Rapport à son Excellence le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts par le Surintendant des beaux-arts, comte de Nieuwerkerke », *Le Moniteur universel*, 15 novembre 1863). Malgré cette disposition, le montant restait insuffisant à couvrir les frais

En 1869, Regnault occupe une partie de sa deuxième année d'étude à réaliser une série de bois gravés sur le thème de la Rome contemporaine et pittoresque pour l'ouvrage de Francis Wey<sup>171</sup> tandis que le grand prix de Rome de peinture de 1870, François-Ferdinand Lematte est le correspondant à Rome du journal *L'Illustration*<sup>172</sup>. Sans compter les nombreuses petites commandes privées, de portraits ou de scènes de genres, souvent confiées par le directeur lui-même, en l'occurrence Ernest Hébert qui mettait en relations ses artistes et les clients potentiels.

C'est au début du XX<sup>e</sup> siècle que se place l'exemple le plus frappant dans toute l'histoire de l'Ecole de Rome. Au mois de mars 1903<sup>173</sup>, l'Académie est alertée par un de ses membres, Luc-Olivier Merson, de l'existence à Rome d'un atelier privé tenu par Fernand Sabatté. Ce bordelais d'adoption né à Aiguillon (Lot-et-Garonne) remporte le premier grand prix de peinture en 1900 à l'âge de 26 ans alors que sa carrière est déjà officiellement lancée. Elève de Gustave Moreau à l'Ecole des beaux-arts, Sabatté se fait remarquer au Salon de 1896 avec un *Portrait de ma grand-mère* acheté par l'Etat et déposé au musée des beaux-arts de Bordeaux. Au Salon de 1897, l'artiste expose un *Intérieur de Saint-Germain-des-Prés* (Bordeaux, musée des beaux-arts) récompensé d'une troisième médaille et acheté par l'Etat pour le musée du Luxembourg. L'année suivante, Sabatté est classé hors concours avec *Le Pauvre* qui lui vaut également de remporter une médaille de deuxième classe (musée des beaux-arts d'Agen). C'est donc auréolé d'un certain succès que le pensionnaire se présente à Rome, accompagné de sa mère, au mois de décembre 1900. Nous avons évoqué précédemment le problème de l'insuffisance de l'indemnité de pension dans les années 1870 et cette situation ne s'était guère améliorée depuis. En 1884, l'Académie a bien essayé de faire voter par la Chambre des députés une augmentation de pension pour les Romains, afin d'aligner leur traitement (3 510 francs annuels) sur celui des membres de l'Ecole Française de Rome fixé à 4 000 francs, mais cette tentative s'est soldée par un échec<sup>174</sup>. En 1912, la situation est telle que le président de l'Académie des beaux-arts s'adresse en ces termes aux lauréats : « Je ne vous dirais pas, comme souvent on l'a dit ici, de bonne foi, que vous allez vivre délivrés de tout souci matériel. C'était bien autrefois mais la vie est changée ; vous allez vivre dans la gêne et dans l'honnête pauvreté, grâce à une pension qui vous fait bien des envieux

---

de modèles et d'exécution des envois ambitieux de quatrième année. Ainsi, en 1869, le peintre Diogène Maillart sollicite de la part de l'administration des beaux-arts, qui souhaite acquérir son envoi *Moïse et le serpent d'airain*, une augmentation du prix d'achat au titre que la somme de six mille francs offerte ne peut combler les emprunts financiers que « la grande dimension et le nombre des figures du tableau [l']ont forcé à contracter » (Arch. nat., F<sup>21</sup> 159). Le peintre n'obtiendra pas satisfaction.

<sup>171</sup> WEY, Francis, *Rome, description et souvenirs*, Paris, Hachette, 1872, p. 684.

<sup>172</sup> Arch. privées Merson, Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 4 mai 1872.

<sup>173</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 28 mars 1903, p. 39-43.

<sup>174</sup> Bibliothèque de l'Assemblée nationale, Rapport sur le budget des beaux-arts, n° 2372, Chambre des députés, troisième législature. Annexe au procès-verbal de la séance du 12 novembre 1883. Rapport de M. Antonin Proust fait au nom de la commission chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget de l'exercice 1884. La commission du budget refuse l'augmentation de 460 francs demandée pour les pensionnaires de Rome au nom de restrictions budgétaires. Il est à noter que le rapporteur du budget n'était autre qu'Antonin Proust, ancien ministre des beaux-arts de 1881 à 1882, auquel l'Académie devait en 1890 un projet de réforme dirigé contre sa tutelle sur l'Ecole de Rome.



mais qui ferait sourire de pitié un commis ou un employé de votre âge<sup>175</sup> ». Dans ces conditions, l'Institut se trouvait bien en peine d'empêcher ses artistes de se faire quelque argent supplémentaire surtout à une époque où l'administration des beaux-arts ne se portait presque plus acquéreur des envois de Rome de ses protégés. Mais si l'Académie n'a jamais ignoré le genre d'activités auxquelles se consacraient ses artistes, surtout lorsque ces travaux se trouvaient exposés au Salon, elle n'était pas pour autant disposée à tolérer qu'un de ses pensionnaires viole ouvertement ses prescriptions réglementaires, et ce autant pour des raisons de principes que pour les répercussions négatives qu'un tel incident ne manquerait de susciter chez ses opposants. L'Académie estimait en effet que « le moindre écart à la règle tracée, la moindre négligence » de la part de ses pensionnaires à exécuter leurs devoirs « dans le respect absolu du programme<sup>176</sup> » avait pour conséquence de discréditer l'institution qu'ils représentaient. De plus, dans le contexte du début du XX<sup>e</sup> siècle, l'affaire Sabatté tombait à un moment particulièrement délicat pour l'Académie où elle ne pouvait se permettre de donner une image ternie de son Ecole de Rome. En 1902, le rapporteur du budget aux beaux-arts, le député Couyba, communique à ses collègues un rapport<sup>177</sup> visant à réformer la Villa Médicis et à réduire la pension de Rome à trois années afin de réinjecter les économies ainsi réalisées dans des bourses de voyage en France et à l'étranger. Si les propositions du député n'ont pas été suivies d'effet, ce n'est certes pas faute d'arguments motivés de sa part, mais bien parce que l'Académie disposait encore de nombreux appuis politiques au sein des instances administratives décisionnaires<sup>178</sup>. A cette campagne de déstabilisation de son pouvoir s'ajoutait en plus le mécontentement des pensionnaires qui lui adressaient en 1902 une pétition dans laquelle ils attribuaient au règlement « les attaques violentes et répétées » contre l'institution et demandaient qu'une « grande liberté soit désormais laissée à leur initiative<sup>179</sup> ». On imagine sans peine que dans un tel contexte l'incident Sabatté, s'il venait à être relayé par la presse, allait verser de l'eau au moulin des détracteurs et bloquer définitivement les espérances d'augmentation de pension que demandait l'Académie depuis un certain temps déjà. Mais l'affaire Sabatté ne contrariait pas seulement l'Institut au point de vue de la réputation de son Ecole de Rome. La démarche du jeune artiste, ajoutée aux griefs de l'ensemble des pensionnaires, en disait long sur les motivations de certains et sur l'état d'esprit général de la colonie romaine. Sommé par l'Académie de s'expliquer sur l'existence de cet atelier privé, Sabatté, en guise de défense, déplorait d'avoir été « la victime d'une délation venimeuse quand des pensionnaires musiciens ont donné un

---

<sup>175</sup> *Discours de Jules Coutan président de l'Académie des beaux-arts lu en séance publique annuelle*, 1912, Institut de France, volume 82.

<sup>176</sup> Pour les deux citations : *Discours de William Bouguereau président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 31 octobre 1885*, Institut de France, volume 55.

<sup>177</sup> Bibl. de l'Ass. nat., Rapport sur le budget des beaux-arts, n° 2643, Chambre des députés, septième législature, session de 1901. Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du Budget général de l'exercice 1902, par M. Couyba, député.

<sup>178</sup> En 1902, l'Académie compte parmi ses membres libres Henri Roujon alors directeur des beaux-arts et Edouard Aynard, grand amateur d'art lyonnais siégeant au sein de nombreux conseils artistiques d'influences.

<sup>179</sup> AABA, 2 E 20, Séance du 1<sup>er</sup> février 1902, p. 415-419. Lecture en séance de la pétition des pensionnaires adressée à l'Académie des beaux-arts.

concert payant à sainte Cécile et [qu']un sculpteur a ouvert à Rome un petit atelier voisin du [sien] où il réunit jusqu'à 20 élèves sans que personne jusqu'ici n'ait élevé la voix<sup>180</sup> ». Sabatté sous-entend clairement qu'il y aurait du côté de l'Académie une ambivalence, voire même une certaine hypocrisie, à faire respecter son règlement en fonction de telle ou telle catégorie de pensionnaires ou de situations. Il est vrai que certains cas de figures ne laissent pas de provoquer quelques interrogations sur l'interprétation académique de ce fameux article 43. Ainsi en 1882, le directeur Cabat transmettait à ses collègues de l'Institut sa satisfaction quant au succès du pensionnaire architecte Nénot, qui venait de remporter haut la main un concours d'architecture italien<sup>181</sup>. Il faut préciser que le gagnant se voyait également récompensé d'une coquette somme de 50 000 francs ! Poursuivant sa ligne de défense, le jeune Sabatté enfonce le clou en arguant que « si le règlement était violé par le fait que les pensionnaires donnent des leçons, font des bustes, des portraits, des copies, il faudrait sévir pour chacun de nous et il serait utile de savoir où commence la spéculation et où finit le mot étude<sup>182</sup> ». De manière assez adroite, Sabatté piège l'Académie dans ses propres contradictions et porte à son crédit l'équivoque du règlement, ce qui n'empêchera pas d'ailleurs la fermeture de l'atelier<sup>183</sup>. Cependant du point de vue académique, ce qui n'est pas explicitement spécifié par la lettre du règlement doit s'interpréter en fonction de son esprit, c'est-à-dire dans la conscience et le respect des traditions de l'École de Rome. Faut-il donc en déduire que les pensionnaires, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, avaient quelque peu oublié les raisons profondes de leur présence à Rome ? Il est certain que les Romains ne se rendaient plus à la Villa Médicis dans les mêmes dispositions que leurs aînés, mais cela ne datait pas d'hier et l'Académie ne pouvait que constater, pour le déplorer, cet état de fait. Mais sans doute était-elle également responsable de ces dérives dont elle attribuait l'entière faute à ses seuls artistes. Enfermés dans un règlement aux mesures prohibitives et limitées dans leurs moyens d'actions financiers, les pensionnaires n'avaient guère d'autres choix que de se mettre en porte-à-faux avec

<sup>180</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 9 mai 1903, p. 51-59. Lecture en séance d'une lettre de Fernand Sabatté adressée à l'Académie des beaux-arts. L'Académie a appris l'existence de l'atelier de Sabatté par un article publié dans le journal *L'Italie* en date du vendredi 16 janvier 1903. Un chroniqueur y rendait compte d'une somptueuse fête donnée par les élèves de l'atelier en l'honneur du peintre. L'article évoque une centaine de participants mais nous ignorons si l'ensemble des convives faisait partie de l'atelier au titre d'élève.

<sup>181</sup> AABA, 5 E 57, Lettre de Louis Cabat au secrétaire perpétuel, Rome, le 9 avril 1882. Nénot participe en 1882 à un concours italien visant à récompenser le meilleur projet de monument en mémoire du roi Victor-Emmanuel. Cabat en relate à l'Académie le détail : « Le projet de M. Nénot a été jugé tellement supérieur aux autres que la commission, malgré son extrême désir de donner le prix à un italien, n'a pu trahir la justice et s'est trouvée contrainte de le donner à M. Nénot. Ce prix est de 50 000 francs. Le succès éclatant de notre jeune pensionnaire a causé à Rome la plus vive sensation. La presse révolutionnaire et anti-française s'en est émue et a vomi des imprécations contre le jury. On parle même d'interpeller le gouvernement à la chambre. Toutes ces colères tomberont bientôt et il ne restera de tout ce tapage qu'une gloire de plus pour notre Académie de Rome ».

<sup>182</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 9 mai 1903, p. 51-59. Dans sa lettre à l'Académie, Sabatté évoque des « leçons » dispensées par les pensionnaires. Il fait référence à l'article 25 du chapitre *Etudes générales* du règlement, à savoir : « Tous les jours, exceptés les dimanches et fêtes, le modèle vivant est posé pendant deux heures dans une salle de l'Académie affectée à cet usage. Cette séance a lieu en hiver de 6 à 8 heures du soir, et en été de 6 à 8 heures du matin ». Les étrangers sont admis à ces cours où le modèle est posé par les pensionnaires qui supervisent les leçons.

<sup>183</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 6 juin 1903, p. 72-77 : « M. Guillaume, directeur de l'Académie de France à Rome, écrit au secrétaire perpétuel pour lui annoncer que M. Sabatté se soumet entièrement au jugement de l'Académie. Son atelier va être fermé ».

l'Académie. Que ne leur était-il permis d'exécuter, une fois leurs devoirs réglementaires achevés, des œuvres pour leur propre compte ou pour honorer une commande ? C'est une question à laquelle l'Académie a toujours apporté la même réponse invariable, par crainte « que les succès obtenus auprès du public [n'engagent] les artistes dans une voie fâcheuse en leur faisant abandonner les études sérieuses pour se livrer à des occupations qui leur [promettraient] un résultat plus prompt et plus facile<sup>184</sup> ». C'était manquer singulièrement de confiance dans les convictions artistiques de ses pensionnaires en plus d'ignorer l'évolution des conditions de carrière des artistes. A compter des années 1870, l'obtention du grand prix de Rome n'était plus gage d'une brillante carrière officielle partagée entre de grandes commandes publiques et un fauteuil à l'Institut. Les pensionnaires ne pouvaient plus compter sur les prébendes de l'Etat pour assurer leur avenir et il leur était nécessaire de se constituer une clientèle privée toujours sensible au lustre de leur titre honorifique. De fait, la position que défendait l'Académie des beaux-arts, pour respectable qu'elle fut, n'était envisageable qu'à un point de vue théorique. Dans la pratique l'ensemble des conditions de vie des artistes ainsi que l'évolution de leurs perspectives de carrière, en rendait l'application impossible. Mais le rôle de l'Académie n'était pas d'accompagner ses artistes sur des voies autres que celle de l'idéal et de la grande peinture.

### Chapitre II. B. 3. Les voyages des pensionnaires : à la recherche de la nouvelle Rome ?

La fondation de l'Académie de France en 1666 par Colbert a eut pour effet d'institutionnaliser le voyage d'Italie et le séjour de Rome dans la formation des artistes. A l'instar des Nicolas Poussin, Claude Lorrain ou encore Le Brun qui avaient achevé leur apprentissage en Italie (certains décidant même de s'y établir), les jeunes artistes distingués par l'Académie allaient désormais bénéficier des mêmes avantages attachés au séjour transalpin sans subir néanmoins les inconvénients financiers ou matériels liés à une formation libre. La ville de Rome s'imposait alors comme un centre d'art et de culture particulièrement riche par la concentration des plus belles pièces d'antiques et par la présence des chefs-d'œuvre incontournables de la Renaissance, les *Stanze* de Raphaël en tête. A l'époque, le champ d'investigation des artistes se limitait aux trésors de la ville éternelle pour des raisons à la fois d'ordre pratique, – il n'était alors pas aisé de se déplacer géographiquement –, et artistique, l'activité principale des pensionnaires consistant à fournir au roi des copies de tableaux et de statues destinées à enrichir ses collections. En ce qui concernait la possibilité de voyager hors de Rome, la position officielle oscillait entre interdiction, ainsi sous le premier directorat Errard (1666-1669), et dérogation exceptionnelle délivrée après concertation entre Colbert et le directeur de Rome (second directorat Errard 1675-1684). Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence des théories de Roger de Piles nommé conseiller à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1668-1699), commence à s'imposer l'idée

---

<sup>184</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 23 mars 1872, p. 25-27.

d'un voyage d'étude, plus précisément en Lombardie, afin de former les pensionnaires au colorisme, qualité qui semble leur manquer et dont Rome ne fournit pas ou peu d'enseignement<sup>185</sup>. Cependant, ce n'est qu'à la fin du siècle, sous le directorat de Natoire (1751-1775) et à la faveur d'une réforme du règlement due à Cochin en 1758, qu'est institué un voyage d'étude pour les pensionnaires. Il leur est désormais permis de visiter les villes de Naples, Florence, Bologne, Mantoue et Venise mais seulement lors de la quatrième et dernière année de pension<sup>186</sup>. Même s'il faut prendre en considération cette ouverture vers un plus large champ d'études, Rome garde cependant sa préséance dans la formation des jeunes artistes qui sont tenus d'y passer la presque totalité de leur pension. Quelques excursions sont bien permises dans les régions du Latium ou en Campanie, avec l'autorisation expresse du directeur, mais l'essentiel du séjour doit se passer à Rome. Sur cette question, la position de l'Académie ne va pas beaucoup évoluer tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les voyages restant une exception dans le temps réglementaire de la pension sauf pour les compositeurs musiciens qui sont autorisés à voyager en Allemagne et en Autriche à compter de la troisième année de pension<sup>187</sup>.

La 4<sup>e</sup> classe de l'Institut attache beaucoup d'importance au fait que les artistes résident à Rome pendant une période déterminée avant de dépenser éventuellement leur temps dans des voyages d'études. En effet, dans le système d'enseignement académique, la notion de ce que l'on pourrait appeler "l'imprégnation romaine" tient une place centrale et de premier rang. L'Académie assigne au climat, le fameux ciel de Rome, ainsi qu'au milieu artistique et historique romain une fonction formatrice dont l'excellence est jugée plus que favorable au développement des pensionnaires. « C'est avec beaucoup de raison que Louis XIV [...] choisit Rome pour siège de notre établissement artistique en Italie. Aucune ville ne réunit au même degré tant de restes de l'antiquité classique, tant et de si admirables monuments de l'art moderne. Sa silencieuse grandeur, sa gloire disparue, cette foule de souvenirs, d'impressions que font naître à chaque pas les vestiges qui couvrent ce sol fameux, élèvent au-dessus d'eux-mêmes les esprits les plus vulgaires, arrachent les âmes les plus médiocres aux préoccupations mesquines de la vie ordinaire. Rome est par excellence le lieu favorable au recueillement et au travail. Le peintre y trouve le double trophée de l'art moderne : la chapelle Sixtine et les chambres du Vatican. En contemplant, en étudiant à loisir ces deux prodiges de l'esprit humain non seulement il acquerra la science la plus précise, mais il s'excitera lui-même aux tentatives audacieuses, au libre développement de ses forces, de ses facultés, à une ambition grande et légitime, à

---

<sup>185</sup> L'utilité d'une formation complémentaire à celle qu'apporte la ville de Rome est évoquée une première fois par le directeur Houasse (1699-1704) qui désire augmenter le montant de la pension afin que les jeunes peintres puissent aller étudier en Lombardie la couleur des maîtres. Cette idée est poursuivie par son successeur Poëron (1704-1725) qui recommande également pour les pensionnaires l'étude des maîtres coloristes, tels que Titien, Corrège, Giorgione ou encore Véronèse.

<sup>186</sup> LAPAUZE, 1924, t. I, p. 230. Le temps de pension est alors de quatre ans.

<sup>187</sup> Tous les pensionnaires ne sont cependant pas soumis au même régime en ce qui concerne les voyages. Ainsi en 1821 les architectes peuvent excursionner dans toute l'Italie pour leurs études et les musiciens compositeurs sont autorisés à séjourner en Allemagne, en Autriche et en France. Ils sont cependant tenus de passer obligatoirement les deux premières années de leur pension à Rome.

ces nobles efforts qui ont la perfection pour objet. [...] C'est donc à Rome que le jeune artiste doit faire un séjour prolongé, c'est là qu'il peut entreprendre dans les conditions les plus favorables des études méthodiques et suivies<sup>188</sup>. » En fonction de ces préceptes, l'Académie a réglementé le séjour de Rome de manière à ce que ses pensionnaires y passent la plus grande partie de leur temps, au contact des « chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance », selon la formule académique consacrée. Néanmoins, si les humanités romaines constituaient l'aspect majeur du séjour, l'Institut ne jugeait pas moins nécessaire et formateur pour ses artistes de sillonner le pays et d'aller à la rencontre des différentes formes de l'art italien dans les villes et régions de la péninsule. Ainsi, après une année passée à Rome avec la possibilité d'excursionner dans les régions de l'Italie centrale, les pensionnaires de deuxième année se voyaient autorisés à partir à la découverte de l'Italie tout entière et de la Sicile. La troisième année, qui est également celle de la copie d'après les maîtres, ouvrait à leur imagination les portes de la Grèce, faculté dont profitaient surtout les architectes<sup>189</sup>. En revanche, la quatrième et dernière année de pension se passait inconditionnellement à la Villa Médicis, en raison de l'importance du dernier envoi nécessitant l'usage d'un atelier (pour les peintres un tableau d'histoire de leur composition). Si l'Académie a donc prévu dans son règlement la faculté pour ses pensionnaires de s'aventurer hors de Rome, elle en a cependant soumis l'autorisation à certaines clauses en plus du contrôle exercé par le directeur sur les voyages<sup>190</sup>. L'obligation annuelle des envois de Rome constituant la priorité du séjour romain, les artistes ne pouvaient s'absenter que « dans des conditions de temps telles que l'exécution de leurs travaux obligatoires demeure assurée<sup>191</sup>. » D'une manière générale, les excursions s'organisaient vers les mois de mai ou juin, aussitôt après l'expédition des envois à Paris. L'été étant une saison passablement difficile à vivre à Rome, en raison d'un climat lourd et chargé de fièvre, il n'était pas rare que les artistes en profitent pour s'absenter durant plusieurs semaines. Ils étaient généralement de retour vers les mois de septembre ou d'octobre et commençaient alors à s'atteler à leurs envois, travail qui occupait l'ensemble de leurs journées jusqu'en avril de l'année suivante, au moment de l'exposition des envois à la Villa Médicis. On voit donc que la possibilité pour les pensionnaires de s'évader de l'Académie et de Rome pour quelques mois se limitait à une période précise pendant l'année, durant les semaines d'été où la Villa tournait au ralenti et où même le directeur s'octroyait quelque villégiature<sup>192</sup>. De fait, dans le cadre du séjour de Rome, le

---

<sup>188</sup> CLEMENT, Charles, « Ecole des beaux-arts. Envois de Rome », *Le Journal des Débats*, 10 novembre 1872, p. 6.

<sup>189</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1872. Chapitre premier, paragraphe II, article 17 : « les pensionnaires sont tenus de rester pendant la première année de leur pension à Rome et dans l'Italie centrale. Ils n'en peuvent sortir sans une autorisation spéciale du directeur. Pendant la seconde année de leur pension, les pensionnaires peuvent voyager en Italie et en Sicile, et, à partir de la troisième année, dans l'Italie, la Sicile et la Grèce : toutefois, ils ne pourront partir sans avoir obtenu auparavant l'autorisation du directeur ».

<sup>190</sup> *Ibidem*, article 15 : « Nul pensionnaire ne peut voyager ou même quitter Rome pour quelques jours sans l'autorisation du directeur de l'Académie ».

<sup>191</sup> *Ibidem*, article 18.

<sup>192</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 612. Dossier Ernest Hébert, premier directorat (1867-1873). En 1867, Hébert s'absente de Rome du 15 juin au 15 juillet afin d'honorer une commande à Paris pour la princesse de Metternich. En 1869, le

voyage était considéré comme une parenthèse exceptionnelle et se limitait strictement à une aire géographique gréco-latine (Italie-Sicile-Grèce) en dehors de laquelle il n'était pas permis de s'aventurer. Pour en comprendre la raison, il faut se souvenir que le principe de fonctionnement de l'Académie de Rome se trouvait fondé sur l'unité et la cohésion d'une communauté artistique. Dans ces conditions, l'opportunité des voyages libres entraînait en contradiction avec l'esprit même du séjour de Rome. Les absences répétées de pensionnaires, qui plus est pour des destinations autres que celles recommandées par le règlement, représentaient un danger du point de vue de l'Académie, non seulement pour la conservation des traditions ancestrales de la Villa, mais aussi pour la bonne marche des études médicéennes. Autoriser les artistes à voyager durant l'année présentait le risque de voir la Villa se dépeupler avec, à terme, la disparition de l'esprit de confraternité et la dislocation de ces liens d'amitiés qui fondaient le socle de la pension. Il était également difficile dans cette situation d'obtenir de la part des pensionnaires la garantie de l'exécution de leurs envois de Rome. Hors de l'enceinte de l'Académie de France, le directeur ne pouvait exercer aucun contrôle effectif sur l'avancement des travaux annuels ni s'assurer que ceux-ci seraient bien conformes aux exigences réglementaires<sup>193</sup>. Mais par-dessus tout, l'Académie estimait que l'absence de direction artistique sur des jeunes gens encore en formation aurait pour conséquence de les entraîner, les peintres surtout, sur une voie dangereuse. Accorder aux pensionnaires la permission de voyager loin de Rome et ailleurs qu'en Italie, Sicile ou Grèce, menaçait de les éloigner des études sévères sans lesquelles nul talent ne se fortifie et dont Rome offrait les meilleurs exemples. Ils se détourneraient du grand art pour emprunter le chemin des succès de Salon. Il était déjà malaisé de préserver l'Académie de Rome des assauts répétés de la modernité, tant au point de vue des mœurs que de celui des influences artistiques, pour ne pas laisser souffler délibérément un vent de liberté qui risquerait de mettre à mal une institution déjà chancelante. Néanmoins, par deux fois au cours de la période étudiée, la règle en vigueur à l'Académie de France à Rome va s'infléchir pour aller dans le sens d'une plus grande indépendance, d'abord ponctuellement entre 1863 et 1872 puis définitivement à compter de la réforme de 1891. Il est à noter que ces deux événements ont été imposés de l'extérieur à l'Académie des beaux-arts, d'abord en 1863 où le gouvernement lui retire ses prérogatives sur l'École de Rome puis en 1891 où elle doit céder face à la pression de l'opposition emmenée par Antonin Proust.

La notion au cœur de la réforme impériale du 13 novembre 1863 a été celle de l'originalité entendue comme une nouvelle valeur esthétique à introduire dans un système d'éducation artistique sclérosé par l'ancienne tradition académique. Outre le volet concernant la réorganisation de

---

directeur obtient de l'administration un congé du 15 août au 15 octobre. En 1871, appelé à Paris pour des affaires personnelles (son père vient de décéder), Hébert quitte la Villa pour six semaines à compter du 15 septembre.

<sup>193</sup> En temps normal, il était déjà difficile pour les directeurs de s'assurer de l'état d'avancement ainsi que de la conformité des envois de Rome des pensionnaires. La correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914 (Archives de l'Académie des beaux-arts, cartons primitifs) présente bon nombre de lettres où ils se plaignent de n'exercer aucune sorte de contrôle sur les envois.

l'enseignement à l'École des beaux-arts<sup>194</sup>, tâche et raison principale du décret, les réformateurs se sont intéressés à l'Académie de Rome et au régime de ses pensionnaires avec la volonté marquée d'adapter l'institution aux exigences de son temps. Suivant un principe similaire à celui qui commanda la réforme de l'enseignement, les auteurs du décret souhaitèrent émanciper les pensionnaires de Rome de l'exclusivisme gréco-romain dans lequel les règlements de l'Académie semblaient les maintenir. L'avis exprimé par Viollet-le-Duc en 1862 dans sa série d'articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à savoir que « les expositions des concours de grands prix de peinture et de sculpture sont de plus en plus pâles et que les envois de Rome même ont perdu tout caractère d'originalité<sup>195</sup> » a motivé en grande partie les modifications opérées par le décret de 1863. Pour avoir lui-même effectué dans sa jeunesse le grand tour d'Italie et séjourné longuement à Rome, l'architecte savait mieux que quiconque l'importance des études classiques dans l'éducation et la formation d'un artiste : « [...] il faut avoir vu Rome pour se faire une idée de l'immensité des études qu'on peut y faire et je sens bien qu'il faut entreprendre un travail suivi si l'on veut profiter de ces études<sup>196</sup> ». Mais pour autant, Viollet-le-Duc estimait presque trente ans plus tard que Rome ne devait pas retenir uniquement l'intérêt des pensionnaires : « La Villa Médicis est un point au milieu d'un monde couvert d'objets d'art. Pourquoi s'en tenir à ce point ? Est-ce que des peintres ne trouveraient pas à Venise, à Dresde, à Munich, à Vienne, à Amsterdam, à Madrid, en Angleterre, à Saint-Pétersbourg même, bien des sujets d'études s'ils veulent étudier les maîtres ? Est-ce qu'ils ne trouveraient pas en France, en Espagne, en Orient, en Grèce, en Egypte, en Syrie, tout autant qu'en Italie, de nombreux éléments propres à développer leurs facultés d'observer la nature et d'en tirer parti ?<sup>197</sup> ». Cette déclaration signait la fin de la toute puissance du modèle gréco-romain dans la formation des pensionnaires de l'Académie de France en faisant de Rome et de l'Italie, non plus le modèle esthétique dominant, mais une proposition artistique parmi d'autres. En vertu du principe de l'originalité, l'Etat devait encourager la variété des talents et permettre à chacun de se développer librement en suivant ses inclinations personnelles et ses goûts en dehors de tout esprit de système. Désormais, « chacun ira où l'appellera son instinct, car le talent a sa patrie comme le corps a son âme. Ceux que la couleur attire s'orienteront vers les splendeurs de Venise et vers le foyer de Rubens. Ceux qui préfèrent le caractère au style, et l'imitation énergique de la réalité à la recherche de l'idéal, iront à Madrid ou Amsterdam recevoir les fortes leçons de Rembrandt et de Velázquez. La plupart ne quittera pas l'Italie, si variée dans son unité majestueuse, mais après avoir visité Rome, ils s'arrêteront, selon leur tempérament, les uns à Florence,

---

<sup>194</sup> Concernant cette question nous renvoyons à l'ouvrage d'Alain Bonnet intitulé *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, publié aux Presses Universitaires de Rennes en 2006.

<sup>195</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène, « L'enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire. Article I », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1862, p. 393-402.

<sup>196</sup> *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2<sup>e</sup> éd. 1987 [1<sup>er</sup> éd. 1980], p. 251. Citation p. 17.

<sup>197</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Intervention de l'Etat dans l'enseignement des beaux-arts*, Paris, A. Morel et Cie, 1864, p. 62.

les autres à Pise, ceux-ci à Milan ou à Sienne<sup>198</sup> ». La grande nouveauté du décret résidait donc dans le fait d'instituer des voyages libres et de leur attribuer une partie égale de la valeur formatrice du séjour de Rome jadis centré sur la ville éternelle. Après une première année passée obligatoirement à Rome, ce qui conservait à la tradition classique sa primauté dans l'ordre des études, les lauréats pourront voyager « selon leur goût et leurs convenances<sup>199</sup> » dans des pays de leur choix lors de la deuxième et troisième année. Bien que les voyages soient déclarés comme « facultatifs », un conséquent apport financier encourageait les pensionnaires à s'absenter de la Villa Médicis pour parcourir le monde. L'équivalent du montant de la pension annuelle était réservé à ceux d'entre eux, et ceux-là seuls, qui profitaient effectivement de cette faculté<sup>200</sup>. Cette libéralité a d'ailleurs eut l'effet redouté par l'Institut<sup>201</sup> en dépeuplant l'Académie de France de ses pensionnaires notamment sous le directorat du peintre Robert-Fleury (1866-1867). « Au moment où Robert-Fleury quittait la Villa, il y laissait seulement neuf pensionnaires sur dix-huit. Les autres parcouraient le monde ou vivaient tranquillement à Paris<sup>202</sup>. » Ernest Hébert y mettra bon ordre en généralisant, en 1867, le montant des indemnités de voyage à l'ensemble des pensionnaires, résidant ou non à la Villa. L'autre volet de la mesure impériale concernait directement les travaux obligatoires des pensionnaires dont le programme se trouvait allégé en fonction du retranchement d'une année de pension et de la possibilité nouvelle de voyager durant deux années. L'ancien règlement demandait aux pensionnaires peintres l'exécution pour les deux premières années d'une « figure peinte d'après nature et de grandeur naturelle » accompagnée d'un « dessin très étudié d'après une peinture des grands maîtres de deux figures au moins et d'un dessin d'après l'antique, soit statue, soit bas-relief<sup>203</sup> ». Le règlement du 28 mars 1865 conservait le même programme pour la première année, mais demandait pour la deuxième année « une esquisse peinte de la composition du pensionnaire de 0 m 50 au moins, un portefeuille de dessins

<sup>198</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « L'Académie des beaux-arts et les réformes. 2<sup>nd</sup> article. », *La Presse*, 9 janvier 1864.

<sup>199</sup> « Rapport à l'Empereur par le Maréchal Vaillant, Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts », *Le Moniteur universel*, 15 novembre 1863. Partie officielle, Chapitre II, Titre II « Des concours aux grands prix de Rome et des lauréats », art. 19 : « A l'avenir, les jeunes gens qui auront obtenu le grand prix dans leur section et qui seront envoyés à Rome, ne seront pensionnés que pendant quatre années. Ils resteront à Rome (obligatoirement) deux années au moins, pour les deux autres années, ils pourront, selon leur goût et leurs convenances, les consacrer à des voyages instructifs en prévenant à l'avance l'administration supérieure de leurs intentions ».

<sup>200</sup> Arch. nat. F<sup>21</sup> 613 I. Règlement du 28 mars 1865, article 7 : « Chaque pensionnaire qui voyage reçoit : 3<sup>o</sup> La somme de 1 500 francs pour les dépenses de ses voyages à raison de 125 par mois. L'élève qui renonce à la faculté de faire des voyages instructifs n'a pas droit à l'allocation spéciale de 1 500 francs, cette allocation n'est d'ailleurs payée que pour chaque mois de voyage effectif ».

<sup>201</sup> BEULE, Ernest, « L'Ecole de Rome au XIXe siècle », *La Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1863, p. 916-938. « [...] Pendant ce temps, la Villa Médicis sera à peu près déserte. Au lieu de vingt-cinq pensionnaires, neuf seulement l'habiteront, c'est-à-dire deux peintres, deux sculpteurs, deux architectes, deux musiciens et un graveur, les novices des deux premières années. [...] Et cette tradition que les anciens transmettaient à leurs successeurs, ces règles non écrites dont ils perpétuaient le souvenir, tout sera interrompu ! La moralité du travail commun, la dignité, le désintéressement, cette noblesse de cœur dont on se pénétrait à Rome par cinq ans de contemplation, de bons exemples, de conseils respectés, de fraternité généreuse et qu'on rapportait à Paris pour le reste de sa vie, tout sera dissipé ! »

<sup>202</sup> LAPAUZE, 1924, t. II, p. 381.

<sup>203</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1863. Travaux des Elèves ; Peintre d'histoire, art. 15.



d'après les maîtres ainsi que des études d'après nature, figures, monuments, paysages...<sup>204</sup> ». L'austérité de l'étude académique centrée sur la figure humaine (style et caractère) cédait le pas à des travaux d'un genre moins élevé où dominaient des qualités plus proprement picturales. L'exercice de l'esquisse, ici libérée de son statut académique de travail préparatoire et de l'obligation d'un certain type de sujets<sup>205</sup>, permettait à l'artiste de témoigner de nouvelles valeurs plastiques et esthétiques en accord avec cette notion d'originalité dans l'air du temps. De même les dessins d'après l'antique et les grands maîtres perdaient de leur importance au profit du paysage et de la scène de rue. La sévérité laissait sa place à la fantaisie, l'idéal au genre. La référence aux maîtres classiques, pour fondamentale qu'elle soit, s'élargissait également au profit d'artistes alors considérés par l'Académie comme de "petits maîtres".

Ce nouveau programme ne devait cependant pas avoir le temps de porter ses fruits, car le nouveau directeur de la Villa, Ernest Hébert, réforma à son tour en 1867 le règlement des envois de Rome dans un esprit plus conforme aux traditions de l'institution à laquelle l'ancien pensionnaire se trouvait viscéralement attaché. Si l'opportunité des voyages restait inchangée sur le papier, en revanche l'obligation nouvelle d'exécuter en deuxième année un tableau d'au moins deux figures nues de grandeur naturelle en restreignait nécessairement les possibilités. Avec un travail aussi important à effectuer, nécessitant des séances de pose avec un modèle ainsi que l'usage d'un atelier, le pensionnaire ne se trouvait plus aussi libre de voyager ou tout au moins plus aussi longtemps. L'idée d'Hébert était de restaurer l'ancien esprit de l'Académie, c'est-à-dire de remettre en vigueur la tradition de la vie en communauté dont dépendait l'émulation, en ramenant les Romains à domicile pour l'exécution de leurs envois, préoccupation remise au cœur du séjour de Rome. Il fallait lutter contre la diaspora qui menaçait l'avenir de l'Ecole de Rome en autorisant les artistes à s'échapper du système institutionnel pour aller chercher ailleurs les conditions d'un renouveau artistique. A ce titre, l'exemple d'Henri Regnault est particulièrement symptomatique. Couronné en 1866 avec *Thétis apporte à Achille les armes forgées par Vulcain* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts), tableau où se lisent déjà ses qualités de coloriste, Regnault part pour Rome avec la ferveur juvénile de celui à qui s'offrent quatre années d'études libres après la formation de l'Ecole des beaux-arts. Très rapidement pourtant, l'enthousiasme cède la place à l'ennui et Regnault acquiesce la certitude que Rome et l'Italie ne conviennent pas à son tempérament, que les grands maîtres classiques stérilisent

---

<sup>204</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 613 I. Règlement du 28 mars 1865. En troisième année, deuxième du voyage facultatif, les pensionnaires peintres doivent livrer une copie peinte d'après les grands maîtres ainsi qu'une figure peinte de grandeur naturelle. Les pensionnaires étant autorisés à voyager dans l'Italie tout entière ainsi qu'en Europe, cela suppose qu'on les laissait libres de l'orientation de leurs choix artistiques, que Velázquez rejoignait Raphaël dans le répertoire des romains.

<sup>205</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1863. Travaux des Elèves ; Peintres d'histoire, art. 15 : « Dans le cours de la troisième année, [...] une esquisse peinte ou dessinée d'un sujet tiré soit de la mythologie, de l'histoire ancienne ou profane » ; « Dans sa quatrième année, une esquisse peinte de la composition du pensionnaire ne comprenant pas moins de douze figures dont le sujet sera tiré de la mythologie ou de l'histoire ». L'esquisse n'est pas considérée par l'Académie comme une œuvre à part entière avec ses codes et ses lois propres, statut que lui a conféré le mouvement romantique.

ses facultés créatrices par l'impossibilité où il se trouve d'en dépasser l'exemple. Profitant des libéralités de la réforme, il quitte l'Italie au mois d'août 1868 (deuxième année de sa pension) pour l'Espagne où il séjournera jusqu'en mars 1869. C'est à Madrid que l'artiste découvre la patrie de son art et qu'il s'enflamme pour les maîtres espagnols dont l'enseignement lui paraît salutaire car « ils s'adressent directement à la nature et [...] ne vous font pas faire des voyages en ballon au milieu du ciel bleu en vous exposant à être asphyxiés en l'air ou à être pulvérisés en tombant par terre<sup>206</sup> ». En compagnie de son ami Georges Clairin, le peintre se livre à des études de toutes sortes et fréquente avec autant d'assiduité les musées que les rues de la capitale où les types espagnols lui procurent des motifs originaux, moins convenus que les traditionnels paysans romains. Mais le temps de cet exil doré arrive à terme et au mois de janvier 1869 le pensionnaire s'inquiète de devoir interrompre cette période si féconde pour rentrer à Rome où l'appellent ses obligations académiques : « Ici s'élève la grande question ? Serais-je forcé de me rendre à Rome [...] pour me mettre à mon envoi de seconde année que je ne pourrai faire consciencieusement si je ne le commence pas bientôt ? Vais-je couper brusquement une série d'études intéressantes pour me retourner d'un autre côté ? [...] je vais interrompre mes travaux à l'heure où ils deviennent plus intéressants et où je suis plus à même d'en tirer tout le fruit désirable. [...] Me faire quitter Madrid maintenant, c'est me faire perdre un an<sup>207</sup> ». Pour le jeune Regnault ce retour forcé à Rome sonnait comme une régression à un moment où s'imposait à lui la nécessité de poursuivre ses études personnelles et d'explorer plus avant une voie nouvelle qui le mènera à Tanger. Pis encore, l'obligation d'exécuter un tableau sur un programme imposé lui apparaissait comme « un pensum » dont l'exécution « [l'arrêtait] dans les progrès [qu'il] pourrait faire<sup>208</sup> ». Si l'artiste sacrifie tout de même au système c'est avec la volonté d'en finir au plus vite et de quitter enfin Rome où son talent s'étiolle. Ce départ sera définitif puisque Regnault s'installera par la suite à Tanger avec le projet d'y réaliser son dernier envoi : « Je suis bien décidé à exécuter mon dernier envoi ici. J'y serai vingt fois mieux qu'à Rome et j'aurai sans cesse l'œil réveillé par toutes les merveilles qu'on rencontre à chaque pas, au lieu de pourrir sous un ciel fétide, en face de ces Italiens et Italiennes d'Opéra-Comique, ou de ces chauchards au chapeau pointu dont le souvenir me soulève le cœur<sup>209</sup> ». Pour Regnault les conditions de l'épanouissement de ses facultés créatrices passaient par un éloignement de Rome dont le modèle (l'imitation) lui semblait n'être que source de conformisme et de procédés artificiels vides de sens. Sa voie se trouvait ailleurs, dans ces pays et régions jadis interdits aux pensionnaires et que la réforme leur avait soudainement révélé. Préoccupé par l'ambition de « faire faire à l'art un pas nouveau<sup>210</sup> », Regnault voyait dans l'Espagne et le Maroc le moyen de rompre avec des références classiques intimidantes et de s'émanciper du système académique. Eloigné de la Villa Médicis et du contrôle exercé par le directeur sur ses études et ses

---

<sup>206</sup> LAPAUZE, 1924, t. II, p. 394.

<sup>207</sup> DUPARC, 1872, p. 231-239. Lettre d'Henri Regnault à son frère, Madrid, le 8 janvier 1869.

<sup>208</sup> *Idem*, 1872, p. 258-260. Lettre d'Henri Regnault à Bussine, Rome, mars 1869.

<sup>209</sup> *Idem*, 1872, p. 335-340. Lettre d'Henri Regnault à son père, Tanger, le 19 janvier 1870.

<sup>210</sup> *Idem*, 1872, p. 92-100. Lettre d'Henri Regnault à son père, Rome, le 29 mai 1867.

envois<sup>211</sup>, Regnault avait désormais l'entière liberté de suivre ses goûts, de développer son originalité personnelle. Cette indépendance n'était sans doute pas faite pour déplaire aux partisans de la réforme, néanmoins était-ce vraiment ce que l'on était en droit d'attendre d'un pensionnaire de l'Ecole de Rome destiné à une carrière de peintre d'histoire ? L'Académie pensait que les qualités de la grande peinture ne s'acquerraient qu'au moyen d'un programme pédagogique strict fondé sur l'étude de l'antique et des grands maîtres de la Renaissance, Raphaël en particulier. En ces temps où la critique de Salon annonçait périodiquement la mort de la peinture d'histoire victime du succès grandissant de la peinture de genre et coupable de ne pas avoir su s'affranchir des formules compassées, il existait encore quelques fervents défenseurs de l'art idéal qui voyaient en l'Ecole de Rome le lieu d'une possible renaissance. Il n'était donc pas question d'abandonner la partie en permettant aux pensionnaires de voyager où bon leur semblait et de délaisser les solides études classiques pour s'égarer sans direction dans toute l'Europe. Au sein de la Villa Médicis, le parcours de Regnault était un exemple trop dangereux à suivre pour que l'Académie des beaux-arts n'y mette un terme aussitôt ses droits sur l'institution récupérés. Durant les temps de la réforme, Hébert veillait d'ailleurs à ne pas laisser les artistes s'engager dans des voyages qu'il jugeait néfastes pour le développement artistique de certaines personnalités insuffisamment armées à son goût. Ainsi se plaint-il en 1869 au surintendant des beaux-arts de la présence en Espagne du graveur Laguillermie : « vous avez vu l'envoi de Laguillermie, vous avez dû constater la faiblesse de son dessin. Sa première année a été employée à voir la Grèce et Constantinople malgré mes instances pour le voyage du modèle vivant et de la galerie des plâtres beaucoup plus nécessaire selon moi. Cette année, il me quitte il y a deux mois pour aller dans le nord de l'Italie, très bien, puis je reçois une lettre de lui datée d'Alicante par laquelle il m'apprend qu'il est en Espagne [...] le tout avec Regnault qu'il a rejoint à Barcelone, autant je trouve que l'un doit être lâché en pleine fantaisie, autant l'autre a besoin d'être attaché car il ne sait rien, c'est là il me semble que le tact du Directeur doit se faire sentir, il doit pouvoir pousser les uns et retenir les autres<sup>212</sup>. » De fait, aussitôt récupérées ses prérogatives sur l'Ecole de Rome, l'Académie réduit à néant l'espace de liberté et d'indépendance aménagé par les réformateurs de 1863. La volonté de « restaurer l'ancien règlement dans sa sévérité jadis si féconde<sup>213</sup> » entraîne l'Académie sur le chemin d'un retour à l'ordre de la sévérité des études classiques. « Les travaux des pensionnaires seront plus nombreux et plus condensés, afin que leur graduation sagement calculée se complète en quatre ans au lieu de cinq ans. Il faut pour cela que ces quatre années soient effectives, que le séjour à Rome soit mieux réglé qu'il ne l'est aujourd'hui, que le temps des pensionnaires ne se perde point en voyages de

---

<sup>211</sup> En 1868, Regnault désire exécuter pour son premier envoi de Rome un tableau sur le thème de Judith et Holopherne (**cat. 38**). Informé des intentions de son pensionnaire, Hébert l'engage à abandonner ce projet non conforme aux termes du règlement. Regnault cède et exécute à la place un *Automédon ramenant les chevaux d'Achille des bords du Scamandre* (**cat. 37**).

<sup>212</sup> Arch. nat. F<sup>21</sup> 159. Dossier Maillart, Lettre d'Ernest Hébert au surintendant des beaux-arts, Rome, le 12 septembre 1869.

<sup>213</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 16 septembre 1871, p. 474-478. Lecture en séance du rapport de la commission sur les réformes à apporter à l'Ecole de Rome.

fantaisie, en excursions à Paris, sur un simple avis donné au directeur.<sup>214</sup> » En d'autres termes, la position académique au sujet des voyages s'en était retournée à son état d'avant 1863.

En revanche sur ce point, l'opinion officielle n'avait cessé d'évoluer et l'idée d'opposer au prix de Rome une récompense concurrentielle fondée sur l'indépendance et la liberté de ses lauréats devait se concrétiser rapidement. Ce fut d'abord la création en 1874 par l'administration du « prix du Salon », soit une bourse d'étude d'une durée de trois ans décernée à des artistes âgés de 32 ans au plus et choisis parmi les exposants du Salon. Primitivement conçu comme une alternative au grand prix de Rome, mais dégagé des contraintes des concours, ce prix était destiné avant tout à des peintres d'histoire désireux d'approfondir leur art à Rome. Les études étaient également calquées sur celles des pensionnaires de la Villa, puisque les prix du Salon devaient envoyer annuellement à l'administration la première année, un tableau de deux figures, la deuxième année une copie d'après les maîtres et la troisième un tableau de leur composition de trois figures au moins. Mais ce programme devait évoluer dès l'année suivante puisqu'en 1875 les prix du Salon obtenaient la possibilité de voyager dans l'Italie tout entière et non plus seulement à Rome. En 1877, le prix s'ouvrait à tous les genres, l'obligation de séjourner en Italie se trouvait réduite à deux années sur trois et en 1881 à une année sur trois. Consacrant ce principe de rupture, l'administration devait créer cette même année 1881 un type de prix totalement inédit baptisé « bourse de voyage ». Une subvention gracieuse était ainsi mise annuellement à disposition de huit artistes désignés par le Conseil supérieur des beaux-arts afin de voyager librement dans toute l'Europe durant une année complète. La seule contrainte résidait dans l'impossibilité pour les boursiers de revenir en France, interdiction partagée avec les grands prix de Rome. Pour le reste, ils étaient libres d'aller là où leur tempérament les portait sans aucune obligation d'envoyer à l'administration une preuve effective de leurs études<sup>215</sup>. Avec la création de cette dernière catégorie de prix, c'est la finalité même du voyage qui s'en trouvait modifiée. Il ne s'agissait plus de séjourner longuement dans un pays ou une ville précise, mais de se déplacer le plus possible afin de remplir la tête et le portefeuille de documents et d'impressions de voyages auxquels l'artiste ferait appel dans le second temps de l'atelier. A l'impératif de la production pensée et réfléchie (envoi de Rome) se substituait celui de l'observation (croquis et notes), à l'étude des maîtres du passé celle des paysages et des mœurs, genre tenu pour inférieur par l'Académie des beaux-arts. Ce faisant, l'administration avait accompli le vœu exprimé par Viollet-le-Duc en 1864 et cela signifiait en un sens que le séjour de Rome avait officiellement vécu. Alors que les pensionnaires de Rome semblaient encore maintenus sous le joug d'un dogme esthétique strict, nourris exclusivement à l'art antique et à la Renaissance, les prix du Salon et boursiers de voyages étaient libres de grandir dans la confrontation de toutes les écoles.

---

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> Sur le prix du Salon et les bourses de voyages nous renvoyons à l'excellente communication de M. Pierre Sérié intitulée « Le voyage, nouvel élément moteur dans la formation artistique des jeunes peintres français : prix et bourses de l'administration des beaux-arts aux exposants du Salon (1874 et 1900) » lue dans le cadre d'un colloque sur le voyage organisé par le CTHS à La Rochelle en avril 2005.

## La réforme de 1890 et les voyages

Au fur et à mesure que s'imposait dans l'art français l'idée d'un pluralisme esthétique, apparaissait comme insupportable le fait qu'une partie de la jeunesse soit enfermée dans un credo artistique exclusif. Ainsi en 1890, voit-on naturellement ressurgir la thématique des années 1860 à propos de l'École de Rome et de ses pensionnaires. Emmenée par le député Antonin Proust, ancien ministre des beaux-arts sous Gambetta et proche d'Edouard Manet, la Chambre des députés<sup>216</sup> réclame à l'Académie des beaux-arts des réformes sur l'organisation de l'Académie de France à Rome. Avec la création des prix du Salon et des bourses de voyage s'est imposé le principe de la libre formation de l'artiste et le devoir de l'État est à présent d'en faire bénéficier les pensionnaires de Rome en les autorisant à voyager aussi bien en Italie qu'en Espagne ou aux Pays-Bas. En réalité, la proposition d'Antonin Proust était bien plus radicale que cela puisqu'il proposait de supprimer purement et simplement les concours de Rome et de choisir les lauréats parmi les prix du gouvernement en leur laissant la latitude d'aller ou non à Rome. Ce parti pris n'était pas sans rappeler celui de Viollet-le-Duc qui désirait transformer les grands prix en bourses de voyage et dont les écrits ont manifestement largement inspiré les réflexions de Proust. Alertée par la presse sur le projet du député, l'Académie des beaux-arts sollicite une audience auprès son ministre de tutelle, Léon Bourgeois<sup>217</sup>. Elle le charge de défendre ses intérêts auprès du rapporteur au budget des beaux-arts, mais si cette démarche est couronnée de succès, le danger n'est pas encore écarté car il reste la délibération à la Chambre. Aussi, le ministre engage-t-il l'Académie à réfléchir sur un nouveau projet de règlement, dont il lui soumet les propositions sous forme de questionnaire, afin de « désarmer les critiques dont l'Académie de France est l'objet<sup>218</sup> ». L'Académie forme alors six commissions (peinture, sculpture, architecture, composition musicale, gravure et membres libres) dont elle auditionne les rapports au cours du mois de novembre 1890<sup>219</sup>. A la proposition de généraliser les voyages des pensionnaires à l'ensemble des pays d'Europe, Espagne et Hollande en particulier, toutes les sections répondent par la négative. Ce serait méconnaître le but de l'institution romaine que d'autoriser officiellement ses artistes à exploiter une veine peut-être convenable pour des peintres de genre, mais déplacée pour ceux qui se destinent à la grande peinture d'histoire. « Si l'Académie dit que les seuls pays où les artistes pensionnaires sont autorisés à voyager, sont l'Italie, la Sicile et la Grèce, c'est que ces pays ont vu naître les plus belles, les plus complètes manifestations du génie humain et que là sur ces terres fécondes en chefs-d'œuvre, tout inspire l'artiste et développe en lui l'imagination et le goût suprême. On ne saurait soutenir qu'il

---

<sup>216</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 4008, Chambre des députés, 5<sup>e</sup> législature session de 1890. Annexe au procès-verbal de la séance du 5 juillet 1890. Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1891 (Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts), 2<sup>e</sup> section (Service beaux-arts), par Antonin Proust, député.

<sup>217</sup> Voir AABA, 2 E 18, Séance du 31 mai 1890, p. 56-59 ; Séance du 7 juin 1890, p. 59-62 ; Séance du 8 novembre 1890, p. 96-105.

<sup>218</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 8 novembre 1890, p. 96-105, lecture en séance d'une lettre du ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, Léon Bourgeois.

<sup>219</sup> AABA, 2 E 18, Séances des 8, 15 et 22 novembre 1890, p. 96-131.

en soit de même ailleurs et peut-on dire, par exemple, [que la] Hollande, ce pays de petits maîtres où la représentation des choses vient dans les milieux familiaux et bourgeois, soit de nature malgré l'incomparable talent de leurs auteurs à élever l'âme des jeunes hommes vers cet idéal magnifique qui a provoqué les plus belles éclosions de l'art et comme l'ivresse de la peinture.<sup>220</sup> » C'est en Italie que les pensionnaires seront les plus à même de comprendre les lois universelles de l'art « indépendamment des formules particulières à une époque ou à une école<sup>221</sup> ». Une fois leur pensionnat achevé, libre aux artistes de compléter leurs études par des voyages en Espagne ou en Hollande grâce aux subsides de la pension de Caen<sup>222</sup>, réserve financière délivrée par l'Institut aux grands prix de Rome à leur retour en France. Quant à la proposition du ministre d'accueillir à la Villa Médicis les prix du Salon et autres boursiers de voyages, cela entraînerait nécessairement la désorganisation de l'institution par la confrontation de deux régimes antinomiques, l'un fondé sur l'indépendance et la liberté et l'autre inféodé aux principes de la doctrine académique. En résumé, l'Académie des beaux-arts propose de maintenir les règlements de l'Ecole de Rome *in statu quo ante*.

A la suite de cette consultation, les conclusions de l'Académie sont examinées par une sous-commission et présentées au Conseil supérieur des beaux-arts<sup>223</sup>. Le rapport du sénateur et membre du Conseil supérieur Agénor Bardoux ratifie dans l'ensemble les vues académiques et ne propose au final que trois changements : « 1° De supprimer à l'article 17 le mot *centrale*. La phrase serait ainsi rédigée : « les pensionnaires sans distinction sont tenus de rester pendant la première année de leur pension à Rome et dans l'Italie » ; 2° A l'article 28, relatif à la copie qui doit être exécutée par les peintres pensionnaires dans la 3<sup>e</sup> année, ajouter : « cette copie pourra être faite soit en Italie, soit en Europe après avoir obtenu l'autorisation du directeur de l'Académie de France ; 3° A l'article 30, relatif à la restauration d'un édifice à exécuter par les élèves architectes dans la 4<sup>e</sup> année, ajouter à l'Italie, à la Sicile et à la Grèce : « l'Egypte et l'Asie Mineure, après avoir obtenu l'autorisation du directeur<sup>224</sup> ». Les modifications apportées par le Conseil supérieur des beaux-arts sont de peu

---

<sup>220</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 15 novembre 1890, p. 105-118, Rapport d'Ernest Meissonier au nom de la section de peinture.

<sup>221</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 22 novembre 1890, p. 118-131, Rapport général du secrétaire perpétuel pour le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, Paris, le 22 novembre 1890.

<sup>222</sup> En septembre 1859, Anne-Sophie Marchoux, Comtesse de Caen, lègue à l'Académie des beaux-arts une rente destinée à aider les pensionnaires peintres, sculpteurs et architectes à leur retour de Rome. Pendant trois ans, les peintres et sculpteurs toucheront annuellement une somme de 4 000 francs et les architectes 3 000 francs avec pour seule condition l'obligation d'exposer une fois au Salon et d'exécuter une œuvre originale spécialement pour le musée de Caen installé dans les locaux de l'Institut. Ce legs entre en vigueur officiellement en 1876. La majorité des œuvres exécutées par les anciens pensionnaires pour le musée de Caen a aujourd'hui disparu.

<sup>223</sup> GENET-DELACROIX, Marie-Claude, *Art et Etat sous la IIIe République : le système des beaux-arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, p. 433. Créé le 22 mai 1875 sur proposition du directeur des beaux-arts, Philippe de Chennevières, le Conseil supérieur des beaux-arts « intervient dans tous les domaines de la vie artistique et élabore des projets de loi qui seront le plus souvent acceptés et votés par le Parlement. Il règle les problèmes de l'enseignement artistique, assiste le ministre dans la création des écoles et des musées et la réorganisation des manufactures, des théâtres et de la gestion des monuments historiques. »

<sup>224</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 4712, Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts, Direction des beaux-arts, Rapport de la sous-commission de l'Académie de France à Rome au Conseil supérieur des beaux-arts par A. Bardoux, sénateur et membre du Conseil supérieur des beaux-arts.

d'importance en regard de ce que réclamait Proust, et cela s'explique par la volonté de conserver à l'Ecole de Rome son rôle dans l'éducation et la formation des artistes : « Il n'y a pas à le dissimuler, un mouvement irréflecti et inconscient se manifeste partout contre la haute éducation intellectuelle, contre les efforts qu'elle nécessite et la discipline sérieuse qu'elle impose à l'esprit. S'associer à cette mode, c'est vouloir tourner le dos au progrès et porter atteinte à la primauté glorieuse de la France et à toutes ses œuvres géniales. Il ne s'agit pas seulement de l'école de la Villa Médicis. L'attaque est générale et les conséquences, si tous les esprits éclairés n'y veillaient, seraient désastreuses pour le caractère et les qualités originales de notre démocratie<sup>225</sup> ». La commission accepte donc d'élargir le champ des études des pensionnaires, mais maintient en revanche le principe du séjour prolongé à Rome suivant en cela les objections de l'Académie qui refuse de voir la pension se transmuter en prix de voyage.

Fondamentalement, les données du problème restent donc inchangées puisque s'opposent sans espoir de conciliation deux conceptions irréductibles sur la valeur du voyage ou du séjour dans la formation des artistes. A dire vrai, si cette question revêtait alors tant d'importance c'est qu'elle s'inscrivait d'une part dans le débat contemporain sur l'art moderne et d'autre part dans une thématique nouvelle portant sur l'influence italienne et le génie français. Entre 1887 et 1896, Louis Courajod dans ses *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, développe une histoire de l'art nationaliste héritée de la théorie des races de Viollet-le-Duc. Selon Courajod, le génie français avait perdu les fondamentaux de son caractère national au moment de la diffusion de la Renaissance classique italienne, coupable d'avoir semé le « cosmopolitisme » et soumis « les peuples de l'Europe au joug de l'art international<sup>226</sup> ». Il fallait rendre à l'art français ses « origines indo-germaniques<sup>227</sup> » et reprendre la tradition septentrionale interrompue. Telle qu'elle était dirigée par l'Institut, l'Ecole de Rome était donc doublement coupable de pervertir le génie national car elle enfermait ses pensionnaires dans l'imitation d'un modèle inhibant les caractéristiques de l'originalité française tout en les privant de la liberté fondamentale de voir, produire et voyager sans contraintes, conditions premières de l'acte créateur moderne. Entre 1890 et 1905, la polémique autour de l'Ecole de Rome ne va cesser d'enfler aussi bien dans la presse artistique qu'à la tribune politique, obligeant finalement l'Académie à céder du terrain à la modernité. A l'occasion de la nomination de Carolus-Duran au poste de directeur de l'Académie de France, la 4<sup>e</sup> classe de l'Institut revoit ses règlements dans une perspective plus libérale. Au chapitre des voyages, l'Académie assouplit la règle en supprimant les

---

<sup>225</sup> *Idem*. Il est à noter qu'en ce qui concerne l'article sur les voyages des architectes, le Conseil supérieur des beaux-arts réglemente une tolérance qui existait depuis fort longtemps à la Villa Médicis. Ainsi en 1865, Joseph Joyau envoie à l'Académie des dessins du temple d'Héliopolis à Baalbek suivi en 1888 par Gaston Redon et ses neuf aquarelles sur le même thème (voir le catalogue d'exposition *Italia Antiqua : envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2002).

<sup>226</sup> MICHAUD, Eric, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 66-76.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

fameux articles 16 et 17<sup>228</sup>, et en instaurant des voyages d'études libres dès la deuxième année de pension, sans limitation de pays, la France exceptée, avec l'autorisation du directeur de Rome. Il est à noter cependant qu'aucune indemnité spéciale n'est délivrée aux pensionnaires, ce qui a pour conséquence d'en rendre l'opportunité presque impossible à réaliser matériellement au vu du faible montant de la pension. Un autre aménagement d'importance est apporté aux expositions des envois de Rome. Désormais les pensionnaires auront la latitude d'exposer avec les travaux réglementaires des études de leur choix. Simples pochades, croquis, dessins ou projets de plus ample importance donneront l'occasion de montrer au public toute l'étendue du talent des artistes, de faire la preuve d'un tempérament plus en rapport avec la sensibilité moderne goûtant « l'esquissé, le tâtonnant et le susurré, plus que la démonstration implacable du savant qui nous force à voir comme lui<sup>229</sup> ». Depuis la réforme de 1863 et la mise en place provisoire des voyages libres, il aura donc fallu plus de quarante ans à l'Académie des beaux-arts pour en admettre officiellement l'intérêt et l'importance dans la formation des pensionnaires de Rome au même titre que l'impératif du séjour prolongé. Mais pour autant, cela veut-il dire que durant l'ensemble de cette période, les pensionnaires se soient strictement conformés aux exigences académiques ? Ou, pour le formuler différemment, ont-ils été tentés d'aller chercher ailleurs qu'à Rome les conditions d'un renouveau artistique et ce à une époque où Paris s'imposait comme la capitale universelle du monde des beaux-arts ?

### Venise et Florence plutôt que Rome

Nous avons évoqué avec le parcours d'Henri Regnault la tentative d'un artiste pour s'affranchir des grands modèles classiques de la Renaissance. Ainsi que l'analyse Marc Gotlieb dans un article sur le peintre de la *Salomé*, « [...] l'exemple du passé constituait pour Regnault le fond du problème, les maîtres anciens semblant tout à la fois définir et épuiser les conditions d'un accomplissement futur<sup>230</sup> ». Pour se sortir de cette impasse et de l'exemple castrateur de ces « génies cul-de-sac<sup>231</sup> », le peintre imagine alors de s'adresser, dans un premier temps, aux maîtres « qui ont amené les Raphaël, les Titien, les Léonard à être ce qu'ils sont », car « dans leur sentiment naïf et profond et les grandes qualités de couleur qui m'ont frappé chez beaucoup, on peut lire plus

---

<sup>228</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1891. Chapitre I, paragraphe II, « Du traitement des pensionnaires, des voyages » : « Art. 16. Les seuls pays dans lesquels les pensionnaires soient autorisés à voyager sont l'Italie, la Sicile, la Grèce. Tout pensionnaire qui quittera les pays ci-dessus indiqués sans l'autorisation du directeur sera considéré comme démissionnaire. Art. 17. Les pensionnaires sont tenus de rester pendant la première année de leur pension à Rome et dans l'Italie centrale. Ils n'en peuvent sortir sans une autorisation du directeur. Pendant la seconde année de leur pension, les pensionnaires peuvent voyager en Italie et en Sicile et à partir de la troisième année dans l'Italie, la Sicile et la Grèce : toutefois, ils ne pourront partir sans avoir obtenu auparavant l'autorisation du directeur ».

<sup>229</sup> BLANCHE, Jacques-Emile, *Les Arts plastiques, de la Troisième République 1870 à nos jours*, Paris, Les Editions de France, 1931, p. XV.

<sup>230</sup> GOTLIEB, Marc, « De Rome à Tanger : cadre et trajectoire d'une formation à caractère subversif », p. 55-90, dans *Peut-on enseigner l'art ?*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts & Musée du Louvre, 2004.

<sup>231</sup> DUPARC, 1872, p. 92-100. Lettre d'Henri Regnault à son père, Rome, le 29 mai 1867.



clairement que chez les maîtres arrivés qui sont plus retors et cachent mieux leur jeu<sup>232</sup> ». Si Regnault n'aura finalement pas le temps (ou l'envie ?) de mettre à profit son programme en Italie, il semble en revanche que cette manière de voir ait été partagée par ses camarades de Rome, signe d'une préoccupation qui se généralise au sein de la Villa Médicis<sup>233</sup>. Entre 1870 et 1880, la presque totalité des pensionnaires peintres se tourne vers le nord de l'Italie, vers les régions ombriennes, toscanes et vénitiennes. Dans l'ordre des affinités et des influences esthétiques, les sévères modèles romains cèdent le pas devant les peintres primitifs et les maîtres coloristes de Venise. La Cité des Doges devient en effet une des destinations privilégiées des Romains qui viennent en nombre y réaliser leurs copies de troisième année ou y séjourner pour quelques mois, parfois sous l'égide d'un de leur maître parisien<sup>234</sup>. Parmi les adeptes du colorisme vénitien se trouvent alors Jules Machard qui copie en 1869 deux fragments d'après Titien et Tintoret (**cat. 33-34**), Edouard-Théophile Blanchard avec une copie d'après Carpaccio en 1872 (**cat. 49**), maître qui séduit également Gabriel Ferrier en 1876 (**cat. 75**), Edouard Toudouze en 1875 avec *La Gloire de Venise* d'après Véronèse (**cat. 66**), Léon Comerre et *L'Embarquement de Cléopâtre* d'après Tiepolo en 1879 (**cat. 97**), Joseph Wencker en 1880 avec une copie de *La Vierge entourée des anges musiciens* d'après Giovanni Bellini (**cat. 104**), Théobald Chartran en 1881 avec *Le Mariage mystique de sainte Catherine* d'après Véronèse (**cat. 111**) et enfin Louis-Edouard Fournier en 1885 avec *Le Martyr de saint Georges* d'après Véronèse (**cat. 143**). Ainsi, entre 1869 et 1885, sur dix-sept peintres, trouve-t-on huit pensionnaires qui prennent pour modèle l'œuvre d'un maître vénitien contre cinq pour Raphaël et un seul, Aimé Morot, qui copie Michel-Ange. Pour comparaison, entre 1847 et 1864, les pensionnaires peintres de l'École de Rome portent presque inconditionnellement leur choix sur une œuvre de Raphaël et l'on ne trouve référencée aucune copie d'après les maîtres vénitiens<sup>235</sup>. Il y a donc rupture dans les références majeures des pensionnaires de l'École de Rome et celle-ci prend probablement sa source dans la réforme de l'École des beaux-arts de 1863. Tout se passe comme si cette nouvelle génération d'artistes peintres (1863-1880) s'adressait à présent de manière totalement décomplexée à ces maîtres coloristes dont l'exemple a toujours été tenu pour inférieur par l'Académie des beaux-arts. Mais si les pensionnaires assument

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Bien que Regnault ait finalement passé peu de temps à la Villa Médicis en compagnie de ses condisciples romains, son exemple et sa manière de voir en art se sont largement diffusés à Rome depuis Paris et les ateliers de l'École des beaux-arts. Après 1872, chaque pensionnaire de la Villa comptait dans ses lectures un exemplaire la correspondance du peintre éditée par A. Duparc.

<sup>234</sup> En 1879, de nombreux pensionnaires peintres issus ou non de l'atelier Cabanel se retrouvent à Venise autour du maître de *La Naissance de Vénus*.

<sup>235</sup> **1847**, DAMERY, *Fragment de l'École d'Athènes* d'après Raphaël ; **1848**, BARRIAS, *La Madonna del Sacco*, d'après Andréa del Sarto ; **1850**, BENOUVILLE, *La Dispute du saint sacrement*, Raphaël ; CABANEL, *La Dispute du saint sacrement*, Raphaël ; **1851**, LENEPEVEU, *Fragment d'après Michel-Ange* ; **1852**, BOULANGER, *Le Repas des Dieux*, Raphaël ; BOUGUEREAU, *Galatée*, Raphaël ; **1854**, BAUDRY, *La Jurisprudence*, Raphaël ; **1856**, CHIFFLART, *La Délivrance de saint Pierre*, Raphaël ; **1857**, LEVY, *La Poésie*, Raphaël ; **1858**, CLEMENT, *Descente de croix*, Daniel da Volterra ; MAILLOT, *Saint Luc peignant la Vierge*, Raphaël ; **1859**, GIACOMOTTI, *Evanouissement de sainte Catherine*, Il Sodoma ; **1860**, DELAUNAY, *Sibylles*, Raphaël ; **1861**, CLEMENT, *La Messe de Bolsena*, Raphaël ; **1862**, SELIER, *Sibylle*, Raphaël ; **1863**, HENNER, copie d'après Jules Romain ; **1864**, ULMANN, *La Dispute du saint sacrement*, Raphaël ; **1865**, MICHEL, *La Transfiguration*, Raphaël ; **1866**, LEFEBVRE, *La Cène*, Andrea del Sarto.

pleinement l'héritage post-romantique de Delacroix, ce n'est pas pour autant qu'ils rejettent purement et simplement les codes esthétiques qui fondent le socle de leur éducation. Il faut plutôt considérer cela comme une démarche complémentaire qui s'inscrit dans la complexité du contexte artistique de l'époque. C'est en effet à Venise que les artistes viennent chercher la leçon des grands peintres décorateurs (Véronèse, Tintoret), en témoignent les esquisses de projets décoratifs (plafonds et pendentifs) de Jules Machard (**cat. 35**) et de Gabriel Ferrier (**cat. 76**), et s'initier à l'art du portrait, genre très en vogue dans lequel de nombreux pensionnaires se distingueront au cours de leurs carrières. Certains envois de Rome de la décennie 1870 à 1880 marquent également un effort tenté dans le sens d'une [ré]conciliation entre peinture d'histoire et colorisme comme si les forces vives de l'École de Rome tentaient de réduire, à la suite d'Henri Regnault, les clivages entre tenants de la ligne et partisans de la couleur. Ces préoccupations montrent que les artistes sont loin d'être figés dans l'exclusivisme du modèle gréco-romain et qu'ils participent eux-aussi au grand débat de l'art contemporain. Parallèlement à cette dynamique générale certains artistes explorent au même moment d'autres voies et tentent eux aussi de combiner l'héritage classique avec des références originales. Les personnalités de Joseph Blanc et de Luc-Olivier Merson, grands prix de Rome de peinture de 1867 et 1869, s'imposent par des recherches qui ne recoupent alors aucune des grandes tendances artistiques du moment (idéalisme à la Cabanel / Bouguereau ; réalisme du second Empire ; colorisme post-romantique), mais trouvent un écho, pour Merson, dans l'art de Gustave Moreau. Bien que grand admirateur de Raphaël, dont il copie en 1873 un fragment de *La Dispute du saint sacrement* (**cat. 54**), Merson ne se laisse pas pour autant gouverner exclusivement par cet exemple et ses envois de Rome reflètent des tendances pour le moins éclectiques. Des maîtres du quattrocento italien, avec une préférence marquée pour les décorateurs ombriens et toscans, aux raffinements maniéristes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Merson parcourt une histoire de l'art en marge des grandes références classiques académiques. Son aîné Joseph Blanc n'est pas plus sage dans ses affinités michelangelesques et sa prédilection pour les anatomies musculeuses et chantournées ne sont pas précisément du goût de l'Académie. On voit donc à travers ces exemples que si les pensionnaires de la Villa Médicis perpétuent une certaine tradition en continuant de dialoguer avec les maîtres anciens, ils en renouvellent cependant l'esprit en se détournant du chemin tracé par l'Académie des beaux-arts. Ceci prouve qu'il était possible de se ménager un espace de liberté au sein même du système académique. Mais l'enseignement principal qu'il faut retirer de ces années 1870 à 1880 se trouve dans le glissement qui s'opère entre la ville de Rome et le reste de l'Italie, le nord et Venise en particulier. Sensibles aux mouvements artistiques de leur époque, certains pensionnaires cherchent une voie mitoyenne entre la rigueur romaine (dessin) et la sensualité vénitienne (couleur) alors que d'autres méditent sur les exemples des primitifs.

### La tentation de Paris

Si l'Italie reste au centre des propositions artistiques de la génération 1870-1880, en revanche le début de ces mêmes années 1880 voit apparaître à l'Ecole de Rome les premiers signes de ce que l'Académie désignera, entre autres, sous le terme de « la tentation de Paris ». Depuis l'Exposition universelle de 1855, événement reconduit en 1867 et 1878, Paris s'est imposé comme le centre actif du monde artistique contemporain. Signe de cette vitalité hors du commun, les nombreuses expositions, du Salon officiel aux galeries et cercles artistiques, ainsi que l'excellence du niveau de l'enseignement artistique proposé aux étudiants, de l'Ecole des beaux-arts à l'Académie Julian. Les questions d'art sont alors de celles qui agitent le monde intellectuel et politique et chacun prend parti, par le truchement de revues toujours plus nombreuses, pour ou contre l'art moderne. « Naguère, il n'y avait qu'une exposition, la grande, la solennelle, l'académique. Il y avait aussi celle de l'Ecole des beaux-arts, pour les prix de Rome. Aujourd'hui, on ne compte plus les expositions, chaque journal a la sienne, sans compter celle des impressionnistes, sans compter celle des cercles, sans compter celle des marchands, mais qu'est-ce autre chose que Paris, sinon une exposition universelle, aussi il faudrait cent yeux pour assister à tous ces spectacles de l'art français en pleine luxuriance<sup>236</sup>. » Immergés dans cet intense foyer créatif, les jeunes étudiants de l'Ecole des beaux-arts, aspirants au prix de Rome, prennent eux-aussi une part active à la vie artistique en exposant au Salon officiel. Cette manière de se promouvoir individuellement est un fait nouveau parmi les étudiants de l'Ecole et semble être une des conséquences de la transformation des conditions de carrière des artistes. Après 1863, la grande majorité des élèves de l'Ecole tentent l'aventure du Salon avec des œuvres ambitieuses qui ont pour but d'attirer les faveurs du public et de la critique sur les débuts d'une carrière. En 1869, Merson, déjà habitué des Salons depuis 1867, retenait l'attention de la critique avec un *Apollon exterminateur* (Castres, musée des beaux-arts) et l'année suivante le jeune Albert Besnard se taillait un certain succès au Salon de 1870 avec une grande toile intitulée *La Procession à l'église de Vauhalla*n proposée pour acquisition par l'administration<sup>237</sup>. Mais dans ces années 1870, le cas le plus intéressant reste celui de Théobald Chartran, grand prix de peinture de 1877. C'est en 1867 que le peintre d'origine franc-comtoise entre à l'Ecole des beaux-arts, dans l'atelier de Cabanel. Entre 1868 et 1871, date de sa première participation au concours de Rome, Chartran se distingue régulièrement dans les concours internes de l'Ecole en remportant de nombreuses médailles<sup>238</sup>. En 1872, il se lance dans l'arène et participe pour la première fois au Salon officiel avec *Le Corps de Mgr Darboy*, tableau qui consacre ses premiers essais de peintre d'histoire avec un sujet contemporain. A compter de 1874, année où il expose une *Jeanne d'Arc* achetée par l'Etat (Roanne, Tribunal du Commerce), le peintre participera à chaque nouvelle édition du Salon, sauf celle de 1873 où il est occupé à honorer deux commandes de

---

<sup>236</sup> TROIS ETOILES, « Les Petits Salons à côté du grand Salon », *L'Artiste*, juillet 1880, p. 30-33.

<sup>237</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 532, Rapport d'Arsène Houssaye sur les œuvres des peintres : « n° 246. Albert Besnard, *La Procession*, mérite qu'on s'y arrête. Ce sont les bienfaiteurs et les pasteurs de l'église de Vauhalla depuis son origine jusqu'à la Révolution. Il y a du talent dans cette grande toile, on y sent le crayon d'un dessinateur sous la touche d'un coloriste. Les types sont étudiés avec le sentiment de leur époque, mais avec un peu de comique, on dirait une procession de comédiens ».

<sup>238</sup> Arch. nat., AJ<sup>52</sup> 255, Dossier scolaire de Théobald Chartran.

copies pour l'administration. Au Salon de 1875, Chartran expose *Roger et Angélique*, en 1876 *Jeune Fille d'Argos au tombeau d'Agamemnon* et enfin, l'année de son couronnement académique, un *Saint Saturnin martyr*, commande de l'Etat pour l'église de Champigny-sur-Marne (médaillon de 3<sup>e</sup> classe) et *Martyre aux catacombes de Rome* (Besançon, musée des beaux-arts). Ainsi, ce n'était point un jeune élève qui partait pour la Villa Médicis, mais un artiste confirmé qui avait déjà fait la preuve de son talent et de son goût. Durant l'ensemble de sa pension (1878-1881), Chartran va garder en permanence un œil sur Paris depuis Venise où il passe une grande partie de son temps. Si son premier envoi de Rome, *Une Joueuse de mandore* (**cat. 107**), est encore empreint de réminiscences scolaires et se situe dans le sillage des œuvres de son maître Alexandre Cabanel, en revanche son second envoi (**cat. 110**) marque le début d'un genre où l'artiste va s'illustrer brillamment en alliant à un style franchement réaliste des sujets à caractère religieux. Du *Cierge* de 1881 (détruit) au *Saint François* de 1882 (**cat. 115**), Chartran s'engage en Italie dans une voie ouverte à Paris par son ancien camarade d'atelier, Jules Bastien-Lepage. De l'avis des critiques de l'époque, ce tableau inaugure une préoccupation nouvelle à l'Ecole de Rome, celle de s'affranchir « de la vieille tradition classique, du moins dans ce qu'elle a de conventionnel et de démodé<sup>239</sup> » et de rompre avec l'ancienne génération de Romains, c'est-à-dire celle d'avant la réforme de 1863.

Après la décennie 1870-1880 qui voit s'imposer d'autres références esthétiques, l'Ecole de Rome entre dans une nouvelle phase et cela va se traduire aussi bien dans l'état d'esprit des pensionnaires que dans leurs envois. Pris dans le tourbillon de la modernité ou simplement sensibles aux recherches contemporaines, les pensionnaires peintres s'interrogent sur l'intérêt du séjour de Rome et sur la finalité des études classiques. La Ville éternelle avec ses « espaces solitaires, [son] silence, le commerce des morts qui donnent la vie » à « l'art d'imagination et de poésie pure<sup>240</sup> » ne semble plus en mesure de lutter avec les emballements de Paris et le besoin d'un art en prise directe avec la vie. Les conditions mêmes de la pratique du métier de peintre réclamaient la présence des artistes à Paris, dans cette capitale des arts dont l'accès leur était interdit durant l'ensemble de la pension et ce n'est sans doute pas un hasard si les lauréats de cette génération tardaient tant à quitter Paris pour rejoindre leur poste à Rome. Malgré l'interdiction formelle portée par le règlement de se rendre en France durant le temps de la pension, il existe dans l'histoire de l'Académie de France à Rome deux exceptions qui confirment la règle. En 1867 et 1889, les pensionnaires ayant achevé leurs envois annuels, et ceux-là seuls, ont été autorisés à se rendre à Paris afin de visiter l'Exposition universelle. Cette autorisation exceptionnelle n'a pas été renouvelée pour les expositions de 1878 et 1900 qui sont restées fermées aux Romains<sup>241</sup>. Malgré l'interdiction formelle de quitter Rome sans

---

<sup>239</sup> COMTE, Jules, « Salon de 1883. I », *L'Illustration*, n° 2008, 12 mai 1883, p. 298-299.

<sup>240</sup> MATHIEU, Pierre-Louis, *L'Assembleur de rêves, écrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide, Bibliothèque Art et Littérature, 1984.

<sup>241</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 21 juillet 1877, p. 62 : « M. Lenepveu consulte de nouveau l'Académie pour savoir dans quel sens il devra accueillir l'année prochaine les demandes qui ne manqueront pas de lui être adressées par les pensionnaires pour venir visiter l'exposition de Paris. Après quelques observations de M.M. Gounod et

l'autorisation du directeur, il n'était pas rare que certains franchissent la frontière transalpine, prétextant le voyage de Florence ou de Venise, pour aller s'encanailler à Paris voire même à Londres<sup>242</sup>. Ces escapades étaient connues de l'Académie car la présence de pensionnaires à Paris ne passait pas inaperçue, d'aucuns allant même jusqu'à rendre visite à leur maître ! Le progrès industriel rendant les déplacements plus faciles et plus rapides que jadis, – seulement deux jours en 1885 pour rallier Paris depuis Rome –, les artistes n'hésitaient plus à s'échapper de la Villa pour aller humer l'air de la capitale. Devant l'ampleur du phénomène, l'Académie sévit une première fois en 1880 en étoffant son règlement d'une clause supplémentaire : désormais « tout pensionnaire qui quittera les pays indiqués [Italie, Sicile et Grèce] sans l'autorisation du directeur, sera considéré comme démissionnaire<sup>243</sup> ». Las ! la menace ne fut pas efficace puisqu'en 1884 Louis Cabat, dont le caractère bonasse profitait aux fantaisies des artistes, confiait ceci aux membres de l'Académie : « Paris a sur plusieurs pensionnaires une attraction regrettable et j'ai la conviction sans en avoir la preuve que chaque année il s'en échappe de Rome sans autorisation. Je ne suppose pas que ceux-là se disent autorisés pour se couvrir aux yeux de ceux qui pourraient les rencontrer et je crains bien qu'on ne soit un jour dans la triste nécessité de faire un exemple<sup>244</sup> ». L'occasion allait se présenter deux ans plus tard avec le cas de l'infortuné Leroux, grand prix de Rome de musique de 1883. En 1886, le musicien se rend à Paris avec l'autorisation officieuse du directeur afin de régler « une affaire de famille extrêmement grave ». La situation du jeune homme s'avérant compliquée, ce dernier sollicite l'Académie afin qu'on lui accorde sa seconde année de pension à Paris. Malgré le soutien d'Ambroise Thomas, l'Académie refuse catégoriquement de déroger à la règle pour des questions de principes et surtout pour ne pas créer de précédent qui favoriserait dans le futur une situation similaire. Le pensionnaire refusant de réintégrer son poste à Rome, il ne lui reste plus qu'à démissionner ce qui, en vertu de la loi militaire, entraîne son incorporation immédiate. Ce qui retient particulièrement notre intérêt dans l'affaire Leroux c'est la façon dont l'Académie va communiquer l'information auprès de ses pensionnaires. Interprétant la situation à sa convenance, elle fait passer l'incorporation militaire de Leroux comme la conséquence de sa présence à Paris : « la présence à Paris de M. Leroux a attiré

---

Hébert, l'Académie à l'unanimité décide qu'il ne sera donné aucune autorisation aux pensionnaires de Rome pour venir visiter l'exposition de 1878 » ; 2 E 17, Séance du 4 mai 1889, p. 544-548 : « un membre demande officieusement à l'Académie si elle serait disposée à admettre qu'il convient d'accorder aux pensionnaires un congé leur permettant de visiter l'Exposition universelle. [...] les motifs pour refuser aux pensionnaires une interruption de séjour sont restés les mêmes et peut-être n'exagérerait-on rien en ajoutant qu'ils sont devenus plus impérieux que jamais [...] ». En raison d'un désaccord entre les membres, la question est mise aux voix et « une très forte majorité se prononce pour un refus dans le cas où la demande régulière serait faite d'un congé à accorder aux pensionnaires ». Cependant, l'Académie revient sur sa décision dans la séance du 15 juin 1889 où un congé d'un mois est accordé aux pensionnaires ayant satisfaits à leurs obligations réglementaires (AABA, 2 E 17, Séance du 15 juin 1889, p. 567).

<sup>242</sup> En 1876, le directeur s'interroge sur la raison de la présence d'Albert Besnard à Londres (Arch. nat. F<sup>21</sup> 613II). Théobald Chartran, quant à lui, se rendait tous les ans en Angleterre durant les mois de mai et de juin. Il existe dans les collections du musée des beaux-arts de Besançon un dessin préparatoire pour le *Portrait de Mme Waring* portant la mention « Chartran, London 1880 » (inv. D. 3419).

<sup>243</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 21 août 1880, p. 361-362. Ajout de paragraphe à l'article 15, chapitre 1<sup>er</sup> (Personnel de l'Ecole de Rome) du règlement de l'Académie de France à Rome.

<sup>244</sup> AABA, 5 E 58, Lettre de Louis Cabat au secrétaire perpétuel, Rome, le 6 février 1884.

l'attention du Ministre de la Guerre qui s'est empressé de demander à son collègue de l'Instruction publique et des beaux-arts des renseignements sur la situation du jeune homme afin, en cas d'irrégularité, de le réclamer comme soldat<sup>245</sup> ». L'infraction constatée, Leroux a été « obligé de donner sa démission » et « fait maintenant partie d'un régiment de garnison à Vincennes<sup>246</sup> ». Pour l'Académie, cet incident tombait à point nommé pour dissuader efficacement les candidats au voyage de Paris. Elle y voyait en effet la cause de la présence dans les envois de Rome des peintres de tendances artistiques contraires au but et à la raison d'être de l'Ecole de Rome. « Il est grand temps de couper court à tous ces errements étrangers qui font avant tout rêver de Paris et des succès parisiens à ceux qu'elle envoie à Rome afin d'y recevoir les enseignements que Rome fournit<sup>247</sup>. » En réalité, n'était-ce pas plutôt la conséquence d'une inquiétude de la part des artistes dans le pouvoir et la leçon de Rome face aux propositions de l'art moderne ? L'attraction suscitée par Paris sur les pensionnaires ne devait-elle pas se comprendre comme une remise en question de l'esthétique normative académique plutôt qu'un rejet pur et simple de l'Italie ? Car si l'on y regarde de plus près, ces envois de Rome de la génération des peintres de 1880 à 1890 témoignent moins de l'imitation ou du pastiche de certains courants parisiens que de la volonté d'assimiler une part de modernité à l'héritage classique.

### **Chapitre III. L'Académie des beaux-arts et le règlement des envois de Rome : doctrine et pratique**

La nature et le programme des études des pensionnaires de l'Ecole de Rome sont déterminé par un règlement rédigé par l'Académie des beaux-arts. A chaque année d'étude correspond une série d'exercices précis, appelés envois de Rome, qui sont pensés pour développer graduellement les progrès des artistes. Pour les pensionnaires peintres, la première année voit l'exécution d'une « figure peinte d'après nature et de grandeur naturelle » accompagnée de deux dessins d'après les maîtres et d'après l'antique. En deuxième année, le pensionnaire doit produire un tableau « d'au moins deux figures nues ou en partie drapées, de grandeur naturelle ». En troisième année, l'Académie réclame une copie peinte d'après les grands maîtres ainsi qu'une esquisse peinte de la composition du pensionnaire. La dernière année est réservée à l'exécution d'un grand tableau de la composition du pensionnaire. Ce programme réunit les fondements de la doctrine pédagogique académique en privilégiant l'étude d'après nature et d'après les grands maîtres. Pour répondre au but élevé de l'art et aux exigences de la formation du peintre d'histoire, les pensionnaires sont tenus de choisir leurs sujets dans un répertoire comprenant la mythologie, l'histoire ancienne sacrée et profane. Cette obligation a pour objet de les obliger à l'étude du nu et du drapé, intimement liée à ce type de sujets, ainsi qu'à en rechercher le caractère noble et moral, à viser l'idéal. Notre approche consiste à confronter la théorie

---

<sup>245</sup> AABA, 4 E 3, p. 19-20, Lettre d'Henri Delaborde à Ernest Hébert, Paris, le 28 novembre 1886.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> AABA, 5 E 59, Rapport sur les envois de Rome des pensionnaires peintres, 1887.

académique et la pratique artistique afin de mettre en valeur les points de rupture, synonymes de changement ou d'évolution dans la formation de l'artiste.

### Chapitre III. A. La figure humaine, le nu, le drapé : étude et pratique dans les envois de Rome de première, deuxième et quatrième années (1863-1914)

« Le peintre d'histoire doit se mettre en tête avant tout que le plus grand objet de l'art est l'homme.<sup>248</sup> » C'est par ces mots que le peintre décorateur Paul Baudry (1828-1886) tance Edouard Toudouze pour avoir dédaigné, dans son envoi de deuxième année *Clytemnestre, le meurtre d'Agamemnon* (cat. 65), l'étude du caractère intime de ses personnages au profit de la prolifération de détails archéologiques. Dans le système traditionnel académique de la hiérarchie des genres, – classification héritée « de la conception anthropocentrique de l'art prônée par les théoriciens de la Renaissance et de l'Antiquité<sup>249</sup> » –, la peinture d'histoire est la plus haut placée car elle prend pour objet la représentation de l'homme et de ses passions. Même si la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a vu ces catégories de genres s'émousser, il reste que l'enseignement officiel offrait à ses élèves une formation centrée sur la représentation et l'imitation de la figure humaine étudiée d'après le modèle vivant et corrigée d'après les exemples antiques. Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et la fondation de l'école de dessin par les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, l'étude d'après le modèle vivant et l'antique, soit la bosse, occupait la place centrale dans la pédagogie de l'apprentissage des arts du dessin. Aussi bien à l'école qu'à l'atelier du maître, les jeunes élèves devaient s'exercer chaque jour durant plusieurs heures à dessiner d'après un modèle vivant dont la pose variait périodiquement (en général toutes les deux semaines). Si l'étude de la figure dessinée ou peinte d'après le modèle et l'antique prenait une si grande importance dans l'enseignement académique, c'est que « le nu était le fondement et l'aboutissement de la discipline et de la pratique artistique, [...] le moyen pour le peintre et le sculpteur de démontrer leur aptitude à matérialiser la plus haute perfection formelle possible<sup>250</sup>. » L'admission même à l'Ecole des beaux-arts se faisait sur l'étude d'une académie (concours des places), exercice qui donnait également lieu à l'organisation de trois concours distincts, le concours d'émulation (dessin), le concours de la demi-figure peinte ou concours du torse et le concours de la figure peinte. Les cours de dessin se trouvaient également complétés par des cours d'anatomie afin que les jeunes élèves maîtrisent scientifiquement la connaissance du corps humain, depuis la charpente osseuse jusqu'au jeu des muscles et des rapports entretenus entre les deux. Pour bien mesurer l'importance et la prépondérance de cet exercice dans l'ordre des études académiques, il faut également rappeler que la seconde épreuve d'admission au concours de Rome de peinture portait sur

---

<sup>248</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 21 août 1875, Rapport de Paul Baudry sur les envois de Rome de peinture.

<sup>249</sup> WUHRMANN, Sylvie, « Le Tremblement de terre entre peinture de genre et peinture d'histoire : de Jean-Pierre Saint-Ours à Léopold Robert », *Kunst und Architektur* 45, 1994, n° 4, p. 330-339.

<sup>250</sup> BONNET, 2006, p. 65.

l'exécution d'une figure nue d'après le modèle vivant (toujours masculin) dans une pose déterminée par le professeur en fonction. De même, à la Villa Médicis, les pensionnaires peintres et sculpteurs étaient tenus de travailler deux heures tous les jours d'après le modèle vivant posé dans une salle de l'Académie prévue à cet effet<sup>251</sup>. Ainsi, du début à la fin de sa formation artistique, le peintre se trouvait confronté à l'étude de la figure nue, exercice journalier qui constituait, à l'instar des musiciens, les gammes obligées de la pratique de son métier. Un peintre n'était pas digne de son rang et de son art s'il ne s'était frotté au moins une fois et avec succès à l'exercice périlleux du nu. « Le nu est la pierre de touche des artistes : nul moyen d'éblouir les yeux ni de tromper le spectateur. Plus d'effets étincelants et de fracas de couleurs, plus de reliefs et de ragoûts de pâte, plus de frou-frou d'étoffes et de caprices de toilettes, plus d'à-peu-près et de coups hasardés. Le corps humain est seul dans l'austère simplicité de ses lignes et le mouvement indécis des contours. Il faut marquer les lignes et rendre les contours et non seulement l'artiste doit reproduire les formes et les rondeurs et mettre l'ossature, les chairs et le sang sous la peau, mais encore il doit choisir son type, composer ses beautés, ennoblir ses attitudes et imprimer à chaque détail un cachet idéal d'élégance et de grâce. Il doit être à la fois peintre habile, consommé dans la pratique de son art et homme de goût, n'avoir pas moins d'imagination ou de tact, que d'œil, de hardiesse ou de main<sup>252</sup>. »

#### Figure d'homme et figure de femme

C'est donc tout naturellement que l'on retrouve l'exercice de la figure nue inscrit en première ligne dans le programme des travaux des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome. Il est porté au chapitre « Etudes spéciales » du règlement de l'Académie de France que le jeune artiste est tenu d'exécuter dans la première année de sa pension « une figure peinte d'après nature et de grandeur naturelle<sup>253</sup> ». Pour répondre aux exigences élevées du grand genre auquel destine la formation de Rome, il est obligatoire que le sujet soit emprunté « à la mythologie, [ou] à l'histoire ancienne sacrée ou profane ». Si le genre et la nature de ce premier envoi le rattachait aux exercices scolaires pratiqués à l'Ecole des beaux-arts, en revanche l'obligation d'en tirer le sujet d'une iconographie définie ajoutait une difficulté supplémentaire. Aux simples mérites d'une construction anatomique correcte et d'un rendu des chairs techniquement maîtrisé, s'ajoutait une nouvelle dimension, celle de la pensée ou de l'invention de son sujet. Pour l'Académie, les seules qualités

---

<sup>251</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre II. Travaux des pensionnaires, paragraphe I<sup>er</sup>, article 25 : « Tous les jours, exceptés les dimanches et fêtes, le modèle vivant est posé pendant deux heures dans une salle de l'Académie affectée à cet usage. Cette séance a lieu en hiver de 6 à 8 heures du soir et en été de 6 à 8 heures du matin. »

<sup>252</sup> MONTIFAUD, Marc de, « Le Salon de 1874 : les peintres classiques », *L'Artiste*, août 1874, p. 83-88.

<sup>253</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1883. Paragraphe II, article 28 : « Le pensionnaire peintre devra exécuter dans la première année de sa pension. 1° Une figure peinte d'après nature et de grandeur naturelle ; cette figure représentera un sujet qui sera emprunté soit à la mythologie, soit à l'histoire ancienne sacrée ou profane ; 2° Un dessin d'après les peintures des grands maîtres de deux figures au moins ; 3° Un dessin d'après une œuvre remarquable de sculpture de l'antiquité ou de la Renaissance, soit statue, soit bas-relief. »



d'exécution n'étaient pas suffisantes à faire valoir le caractère profond d'un peintre d'histoire. La pensée devait avant tout primer sur l'habileté de la main et les moyens plastiques se mettre au service de l'intellect faute de quoi l'artiste se trouvait réduit à un simple praticien, à un faiseur de "chic". Obliger les artistes à réfléchir sur la forme la mieux adaptée à son sujet et sur le procédé matériel le plus à même de traduire les sentiments de la figure fondait ainsi le sens et le but de l'envoi de première année. Il n'en avait cependant pas toujours été ainsi. Avant 1863, l'exercice de la figure nue se déclinait non seulement sur les trois premières années de la pension<sup>254</sup> (alors d'une durée de cinq ans), mais son exigence première n'excédait pas le cadre de la simple académie scolaire soit « ordinairement une figure d'homme peinte d'après le modèle vivant, développée de manière à faire briller la science anatomique, la beauté des formes et la vigueur du coloris<sup>255</sup> ». Quelque chose avait donc changé pour que l'Académie se décide à modifier le programme de l'envoi de première année, initiative qui de manière générale signifiait une radicalisation de ses positions idéologiques en matière d'art et d'enseignement.

De fait, l'obligation du sujet imposé intervient à partir de 1872 au moment où l'Académie des beaux-arts récupère ses prérogatives sur l'Ecole de Rome. Dans son effort pour restaurer l'intégrité de son institution, l'Académie s'est avisée du fait que la « faiblesse » des derniers envois de Rome commandait un retour à l'austérité des études classiques. De l'avis de l'intransigeant Henri Lehmann, il fallait revenir à l'étude d'une figure d'homme nue et debout comme cela se pratiquait du temps de David afin de lutter contre « la mode et le goût du public pour les choses amollies et voluptueuses, jolies plutôt qu'austères et correctes, agréables et d'un placement facile qui [menaçaient] d'entraîner les jeunes artistes dans une voie fâcheuse<sup>256</sup> ». Pour appuyer ses dires, Lehmann aurait pu citer, à titre d'exemples compris sur la période de 1863 à 1872, les cas de Layraud, Maillart et Blanchard. En 1866 Layraud, alors en deuxième année sous le régime du règlement d'avant 1863, livre une *Figure de Femme nue* également intitulée *La Femme à l'aillet* (**cat. 5**). La commission des professeurs de l'Ecole des beaux-arts en charge du rapport sur les envois de Rome ne cautionne pas cette figure dont « la tête manque de style et est mal dessinée », mais reconnaît à tout le moins des qualités d'exécution dans le modelé général qui « est bon » ainsi que dans quelques « morceaux [qui] sont satisfaisants<sup>257</sup> ». Deux ans plus tard, en 1868, la *Néréide* (**cat. 29**) de Maillart n'aura pas même les honneurs d'un tel commentaire. Cette nymphe, ressouvenir par l'intention de *La Perle et la Vague* de Paul Baudry (Madrid, musée du Prado), pêche par « le goût arrondi du dessin, l'indécision de l'effet et

<sup>254</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1846. Travaux des élèves. Etudes particulières, art. 16 : « le pensionnaire peintre sera tenu : 1° Chacune des deux premières années de son séjour à Rome, d'exécuter une figure peinte d'après nature et de grandeur naturelle ; plus un dessin très-étudié d'après une peinture des grands maîtres, de deux figures au moins, plus un dessin d'après l'antique, soit statue, soit bas-relief. 2° Dans le cours de la troisième année, une figure peinte comme ci-dessus (...) »

<sup>255</sup> LANDON, 1822, p. 93 cité par BONFAIT, Olivier, « Les envois de Rome et la plastique du nu », p. 180 dans *Maesta di Roma*, 2003.

<sup>256</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 27 mars 1872, p. 27-30.

<sup>257</sup> Arch. nat., AJ<sup>52</sup> 204, Rapport sur les envois de Rome exécutés en 1865 exposés en 1866.

la mollesse du ton<sup>258</sup> ». Mais le principal reproche formulé concerne le caractère général de l'ensemble que la commission qualifie de « mondain et dépourvu d'élévation ». Il est intéressant de recouper le jugement professoral avec une critique qu'Emile Zola, le chantre du naturalisme et l'ardent défenseur de Manet, dresse de cette même figure lors de son exposition à l'Ecole des beaux-arts en 1868. « Je signalerai une seule toile, *La Néréide*, de M. Maillart [sic], élève de troisième année. [...] J'ai rarement vu une nudité plus outrageusement nue ; si encore c'était une figure d'étude, mais les chairs de cette dame sont d'un rose tendre qui se nuance des sept couleurs de l'arc-en-ciel ; le regard est violé par les tons crus de cette poupée voluptueuse qui est toute grasse d'onguents et d'huiles de toilette<sup>259</sup>. » Le ton est donné. *La Néréide* de Maillart manque de naturel et de vraisemblance, c'est une « poupée » qui ne peut pas même prétendre au titre d'étude, pourtant nature première de l'exercice, tant l'exécution se trouve entachée d'un sentiment de vulgarité par l'emploi d'une tonalité digne d'un intérieur de boudoir façon XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour Zola, ce n'est ni plus ni moins qu'une de ces sucreries à la mode issues des bonbonnières tenues par des « confiseurs artistiques<sup>260</sup> » aux noms d'Alexandre Cabanel, de William Bouguereau ou encore de Paul Baudry. Ces deux partis, bien que d'obédiences artistiques radicalement opposées, se rejoignent ici pour fustiger l'abaissement de la figure nue au rang de simple figure déshabillée exposant avec désinvolture des formes par trop voluptueuses. Pour autant, il ne faudrait pas en déduire qu'ils s'accordent sur le fond du problème. Le reproche principal de la commission des professeurs se fonde en grande partie sur l'absence d'idéalisation formelle que commandait un sujet pris dans le répertoire mythologique ainsi que sur l'effet qu'il convenait de donner à l'ensemble. Zola, dont la position était celle d'un moderne, voit dans ce type de figure l'exemple même de l'hypocrisie officielle, – on pourrait dire académique –, et bourgeoise : « ils [nos sculpteurs et nos peintres] prennent nos lorettes pour modèles et les baptisent d'un nom de déesse, ce qui leur permet de les produire sans chemise dans la bonne société. Rien de viril. Un art de pacotille, des plagiats ou des images qui frisent la polissonnerie<sup>261</sup> ». Le contre-exemple de ces « vénus second Empire », pour reprendre le terme d'Henri Focillon, est alors incarné pour l'écrivain par l'*Olympia* de Manet (Paris, musée d'Orsay) qui présente sans artifice ni fausse pudeur sa nudité de courtisane au bourgeois tout en puisant, à l'instar de toutes ces vénus contemporaines, sa légitimité dans la tradition des maîtres anciens, Titien et Giorgione en tête.

En ce qui concernait l'infortuné Maillart, la commission ne pouvait lui retirer d'avoir au moins tenté l'effort de se conformer aux traditions académiques en choisissant pour sujet une déesse marine appartenant, même de loin, au récit mythologique. En effet, certains parmi les pensionnaires ne

<sup>258</sup> Arch. nat., AJ<sup>52</sup> 204. Rapport à M. le Sénateur, Surintendant des beaux-arts, sur les envois de Rome exécutés en 1867, exposés en 1868.

<sup>259</sup> ZOLA, Emile, « Causeries », *La Tribune*, 30 août 1868 dans JACQUES, Annie, (dir.), *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 351-352.

<sup>260</sup> ZOLA, Emile, « Mon Salon – M. Manet », *L'Evènement*, 7 mai 1866 dans BOUILLON, Jean-Paul, *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, 1990, Hazan.

<sup>261</sup> ZOLA, Emile, « Causeries », *La Tribune*, 30 août 1868 dans JACQUES, Annie, (dir.), *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 351-352.

s'encombraient même plus de cautionner leur figure par une référence historique, prenant ainsi le règlement au pied de la lettre. C'est le cas notamment d'Edouard-Théophile Blanchard qui livre en 1870 une *Courtisane* (cat. 47) suivie l'année d'après par une *Odalisque* (cat. 48). Ce faisant, le pensionnaire ne commettait aucun manquement au règlement de 1867 qui commandait en première année une « figure peinte d'après nature et de grandeur naturelle<sup>262</sup> ». Si l'administration estimait alors qu'il n'était pas nécessaire de préciser dans l'intitulé réglementaire l'obligation du sujet historique, – pas plus que n'était d'ailleurs indiqué la nudité de la figure –, c'est que le sens et le but de l'exercice étaient compris comme tels par les anciens pensionnaires. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un rapide regard sur les sujets des figures d'études des pensionnaires peintres de 1843 à 1863. Dans l'espace de ces vingt années, les sujets de prédilection des artistes sont tirés soit de la mythologie greco-romaine soit de l'histoire sacrée. D'une manière générale, les préférences des artistes se portent sur les grandes figures de la légende antique, ainsi Troïlos, Othriade, Achille, Thésée, Oreste, Patrocle et Amphidamas, ou sur les figures bibliques, soient saint Jean, saint Sébastien, saint Vincent, Saül ou même le Christ<sup>263</sup>. Ces choix s'expliquent en grande partie par la prégnance de la formation et de l'éducation artistique des jeunes pensionnaires. Ils sont familiers de l'histoire ancienne et sacrée qu'ils ont étudiés durant leurs humanités à l'École des beaux-arts, principalement en vue des concours pour les grands prix de Rome, et rompus à l'exercice de la figure nue dans le sens où l'entend l'Académie. En effet, un grand sujet commande nécessairement de belles formes et c'était là l'occasion de faire valoir l'intelligence, donc la beauté, d'un corps humain habité par les tourments ou les vertus d'une grande âme. Forme et modelé s'accordaient pour exalter tantôt les valeurs de courage, d'honneur ou de bravoure du héros grec ou les sublimes abnégations des saints martyrs. Les figures de femmes restaient encore une exception dans le répertoire des peintres sauf sous le pinceau de quelques-uns cherchant à mettre en valeur la ligne pure et l'harmonie d'un modèle féminin né dans les hauteurs de l'empyrée, ainsi Biennoury en 1845 avec *Salmacis* ou *Nymphe antique*. On note encore la *Phryné* (type même de la beauté antique) de Gustave Boulanger en 1850 puis apparaît un type plus générique de la figure de femme couchée avec *La Sieste* de Maillot en 1858, suivi deux ans plus tard par celui de la femme au bain avec De Coninck et Jules Lefebvre en 1862 et 1863. L'Académie des beaux-arts n'était pas nécessairement opposée à ce que ses artistes puissent célébrer la beauté plastique féminine, – Ingres n'était-il pas sur ce point l'un de ses représentants les plus autorisés ? –, pourvu que leur idéal restât haut placé. Cependant, cet idéal avait tendance à s'aveulir, à s'abaisser pour verser dans la

<sup>262</sup> LAPAUZE, 1924, tome II, p. 387-388. Nouveau règlement rédigé par Ernest Hébert et transmis au surintendant des beaux-arts par une lettre en date du 13 novembre 1867.

<sup>263</sup> **1843**, BRISSET (2<sup>e</sup> année), *Troïle tué par Achille sur les murs de Troie* ; **1844**, LÉBOUY (2<sup>e</sup> année), *Saül* ; **1846**, DAMERY (3<sup>e</sup> année), *Le spartiate Othriade blessé* ; BÉNOUVILLE (1<sup>e</sup> année) *Soldat mourant au pied d'une palissade* ; CABANEL (1<sup>e</sup> année), *Oreste réfugié au temple d'Apollon* ; **1847**, BÉNOUVILLE (2<sup>e</sup> année), *Achille* ; **1848/1849**, CABANEL (3<sup>e</sup> année), *Saint Jean* ; **1851**, BAUDRY (1<sup>e</sup> année), *Thésée dans le labyrinthe* ; **1855**, GIACOMOTTI (1<sup>e</sup> année), *Saint Sébastien attaché à l'arbre du supplice* ; **1856**, MAILLOT (2<sup>e</sup>-3<sup>e</sup> années), *Saint Jean* ; **1857**, GIACOMOTTI (3<sup>e</sup> année), *Saint Vincent de Saragosse* ; **1860**, HENNER (2<sup>e</sup> année), *Le Christ en prison* ; **1862**, ULMANN (3<sup>e</sup> année), *Un Guerrier blessé* ; **1865**, LAYRAUD, *Soldat mourant à la bataille de Marathon*.

licence ou la polissonnerie ainsi même que le soulignait Zola. Comble du paradoxe, ceux-là même qui réclamaient aux pensionnaires de Rome des idées et des formes élevées dans le traitement du nu féminin étaient les premiers responsables de cet abaissement. Depuis le début des années 1860 et surtout de l'exposition au Salon de 1863 de *La Naissance de Vénus* de Cabanel (Paris, musée d'Orsay), les cimaises du Salon offraient chaque année son lot de vénus, de déesses ou de nymphes dans des attitudes plus ou moins convenables et d'une exécution plus ou moins élevée. Il y avait néanmoins parmi les adeptes de cette « école de la volupté<sup>264</sup> » quelques fins pinceaux encore épris des belles traditions, sachant aborder « sans péril ces sujets risqués et [sachant] même les anoblir en serrant la nature pour faire la part de l'idéal<sup>265</sup> ». Au premier rang, on comptait les deux grands prix de Rome de peinture de 1858 et de 1861, Jean-Jacques Henner et Jules Lefebvre. Le second s'impose au Salon de 1868 comme un compositeur distingué doublé d'un talent de coloriste avec une *Etude de Femme* plus connue sous le titre de *Femme au divan rouge* et le premier remporte tous les suffrages du Salon de 1869 avec une *Femme couchée*. Les deux artistes ont abandonné la fable mythologique pour donner à voir, l'un et l'autre, les formes modernes d'une féminité toute parisienne abandonnée dans le confort d'une alcôve. Pour autant, ils ne se sont pas laissés aller à la transcription littérale d'un modèle d'atelier. Henner, bien qu'ayant choisi un type de formes « plus modernes qu'antiques avec des souplesses de taille, des ondulations de hanches et des finesses d'extrémités qui sentent la parisienne<sup>266</sup> » anoblit son étude par les qualités picturales d'une exécution brillante. Quant à Jules Lefebvre, il conjugue à de beaux dons de peintre le rare talent de la composition ainsi que le souligne Marc de Montifaud : « Il [Jules Lefebvre] ne s'est pas contenté de prendre un modèle et de le placer devant lui, il a trouvé une direction dans l'air de la tête, une intention dans la pose<sup>267</sup> ». De nouvelles valeurs entraient ainsi en considération dans l'appréciation et le jugement de ces figures de femmes dont l'appartenance à une haute lignée de déesses ou de princesses antiques n'était plus forcément gage de style élevé. Une simple étude, c'est-à-dire une figure sans sujet, pouvait gagner ses lettres de noblesse par le seul fait qu'elle était remarquablement peinte ou posée avec goût. De son côté, l'Académie des beaux-arts semblait avoir intégré cette nouvelle condition et acceptait « plus facilement les sujets neutres qui, sans illustrer précisément ses préceptes, permettaient d'étudier le nu et ne dévoilaient pas une esthétique contraire<sup>268</sup> ». Cependant cette assertion, sans doute vraie avant 1863, ne se vérifie plus à compter de 1872 où l'Académie remet en vigueur l'obligation du sujet à caractère historique. Nul doute que l'orientation que prenait les peintres Layraud, Maillart ou Blanchard l'ait fait réagir sur ce point. Ce dernier inaugure justement avec ses envois une tendance que l'Académie n'aimerait pas voir se généraliser parmi ses pensionnaires et qui semble tout à fait contraire à son esthétique. En 1870, Blanchard livre *La Courtisane* (**cat. 47**), tableau qui présente une

<sup>264</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « Salon de 1872. II », *L'Artiste*, 1872, p. 242-246.

<sup>265</sup> ROY, Elie, « Salon de 1869. Pérégrinations dans les ateliers », *L'Artiste*, 1869, p. 97.

<sup>266</sup> GAUTIER, Théophile, « Le Salon de 1869. III », *L'Illustration*, n°1369, 22 mai 1869, p. 325-326.

<sup>267</sup> MONTIFAUD, Marc de, « La peinture d'histoire au Salon de 1868. V », *L'Artiste*, avril-juin 1868, p. 394-418.

<sup>268</sup> BONNET, 2006, p. 248.

jeune femme nue étendue sur un lit le buste relevé, un bras tendu autour duquel s'enroule une couleuvre. « La tête et la poitrine du modèle se détachent sur un rideau de soie jaune. L'autre partie du corps repose sur des draps blancs ». L'artiste a placé « au fond du tableau une tapisserie à grands ramages [et] il a chiffonné au pied du lit une draperie rose<sup>269</sup> ». En 1871, le deuxième envoi du pensionnaire, *Une Odalisque* (cat. 48) est une simple variation, cette fois sur fond rouge, de *La Courtisane*. Aux dires des critiques de l'époque, l'artiste semble avoir délaissé l'étude du nu, normalement sujet principal de son tableau, pour concentrer ses effets sur les accessoires et les draperies. *La Courtisane* est d'un dessin hasardeux, « les hanches et les jambes se [rattachent] maladroitement avec le torse qui est verdâtre et mal dessiné<sup>270</sup> ». L'exécution du nu laisse également à désirer sous le rapport du modelé et des demies-teintes et bien que *l'Odalisque* soit d'une exécution supérieure à *La Courtisane*, Paul Mantz n'hésite pas à formuler l'espoir que « M. Blanchard, qui sait rendre les draperies, apprendra à peindre aussi la plus douce et la plus fine des étoffes, cet épiderme féminin dont la fleur du camélia n'est qu'une contrefaçon grossière<sup>271</sup> ». Mantz assimile la démarche artistique de Blanchard à celle d'Henri Regnault<sup>272</sup> et trouve à blâmer chez l'un ce qu'il reprochait à l'autre, notamment à propos de la *Salomé* de 1870. Cette propension chez les deux artistes à faire porter tout l'effet du tableau sur un luxe d'accessoires plutôt que de s'intéresser au véritable sujet, soit la figure humaine, lui semblait procéder d'un état d'esprit nuisible. Les fantaisies de couleurs de cette école qu'il qualifie de « pittoresque » sont certes plaisantes et « piquantes dans un petit cadre, [mais] deviennent mesquines dans un grand tableau. Elles dissimulent, elles suppriment sous le luxe amusant du détail, l'importance de la personnalité humaine<sup>273</sup> ». Le critique exprime également la crainte de voir disparaître la pensée au profit de l'habileté de la main (la suprématie du métier, le “chic”), inquiétude récurrente chez nos membres de l'Académie dans les années 1880. Les jugements de la commission des professeurs sur les envois de Blanchard sont malheureusement lacunaires dans les archives, mais il y a fort à parier que l'on y trouverait un commentaire mettant l'artiste en garde contre les facilités de l'exécution au détriment de la pensée. C'est dans ce contexte que l'Académie reprend ses droits sur l'Ecole de Rome et il faut sans doute comprendre sa décision comme un repli idéologique sur les fondements classiques (ou permanents) de sa doctrine pour tenter de lutter contre les tendances nouvelles de la peinture contemporaine. Elle craint que ses artistes ne se laissent séduire par la partie matérielle de leur art et qu'ils ne deviennent, selon le mot d'Angellier à propos de

<sup>269</sup> MANTZ, Paul, « Le Salon de 1872 (1<sup>er</sup> article) », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1872, p. 449-478.

<sup>270</sup> C. DE B., « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n°35, 28 août 1870, p. 137-138.

<sup>271</sup> MANTZ, « Le Salon de 1872. 1<sup>er</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1872, p. 449-478.

<sup>272</sup> Edouard-Théophile Blanchard était un ami proche d'Henri Regnault avec lequel il avait travaillé en 1867 sur un panneau décoratif pour une salle à manger. A Rome, les deux artistes se sont peu croisés, Blanchard arrivant à la Villa Médicis au début de l'année 1869, Regnault en étant absent jusqu'au mois de mars. Regnault devait quitter définitivement la Villa Médicis au courant du mois d'août 1869.

<sup>273</sup> MANTZ, Paul, « Henri Regnault », *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1872, p. 66-83.

Regnault, des « coloristes indifférents<sup>274</sup> ». D'autre part, la contrainte du sujet historique limitait la part du naturel dans la figure nue, donc de la transcription littérale de la réalité du modèle sur la toile. Les artistes sont obligés de composer avec le caractère intime de la figure légendaire ou biblique qu'ils représentent et donc d'y contraindre la forme et le coloris. Il est intéressant à présent de voir dans quelle mesure les pensionnaires peintres de 1872 à 1914 vont assimiler, transformer ou transgresser cette exigence dans leurs envois de Rome de première et deuxième année.

### De l'académie peinte au tableau composé

A partir de 1867, une transformation s'amorce dans l'interprétation que font les pensionnaires de l'envoi de première année. A la simple figure nue de grandeur naturelle (ou académie) que commande le règlement, est substitué un tableau composé mettant en scène une ou plusieurs figures nues de grandeur naturelle dans un décor recherché. Sur la période qui nous occupe, Jules Machard est le premier, en 1867, à transformer l'exercice en livrant à la commission des professeurs de l'Ecole des beaux-arts un envoi intitulé *Le Corps du jeune Chlodowig retrouvé dans la Marne par un pêcheur* (**cat. 31**). Il sera suivi en 1868 par Henri Regnault et son *Automédon ramenant les chevaux d'Achille des bords du Scamandre* (**cat. 37**) puis par Joseph Blanc en 1869 avec *Persée* (**cat. 42**). En 1871, c'est au tour de Luc-Olivier Merson de dépasser les exigences réglementaires avec *Saint Edmond, martyr* (**cat. 52**) suivi deux ans plus tard par Edouard Toudouze avec *Eros et Aphrodite* (**cat. 64**). En 1878, Joseph Wencker envoie à Paris un tableau historique de trois figures intitulé *Sainte Elizabeth de Hongrie soignant un paralytique* (**cat. 100**) et enfin François Schommer avec *Alexandre et Bucéphale* (**cat. 116**), œuvre qui clôt la série sauf à y ajouter le triptyque de première année de Louis Roger en 1901 intitulé *Le Fils prodigue* (**cat. 259**). Cette tendance à l'ambition du tableau d'histoire est ainsi circonscrite à l'Ecole de Rome sur une petite dizaine d'années (de 1867 à 1878) qui correspondent peu ou prou à la période où les pouvoirs publics mettent l'accent sur le grand genre dans les achats et les commandes de l'Etat sous l'impulsion de Charles Blanc puis de Philippe de Chennevières<sup>275</sup>, respectivement et successivement directeurs des beaux-arts de 1870 à 1878. La perspective de l'évolution de carrière d'un grand prix de Rome étant intimement liée à la politique artistique de l'Etat, il est possible que les pensionnaires aient voulu attirer au plus tôt l'attention des pouvoirs publics sur leurs capacités (futurs) à traiter l'histoire dans les monuments publics. A titre d'exemple, le choix de Joseph Blanc appelé en 1874 par le Marquis de Chennevières à la décoration du Panthéon alors qu'il revenait à peine de Rome, est révélateur.

Un autre changement d'importance est à étudier dans l'émergence d'ambitions nouvelles de la part des pensionnaires de Rome. En 1867, ces derniers réclament le droit de ne plus exposer

---

<sup>274</sup> ANGELLIER, A., *Etude sur Henri Regnault*, Paris, 1879, p. 71 : « Regnault n'est pas un de ces artistes pour qui l'aspect des objets change selon les états d'âme, il était plus frappé par l'aspect des choses que par leur sens, il copiait sans interpréter. Son coloris ignore son sujet, il n'est pas expressif, il est purement décoratif. »

<sup>275</sup> Charles Blanc est directeur des beaux-arts de 1870 à 1873 et le Marquis de Chennevières de 1873 à 1878.

obligatoirement leurs envois au Salon annuel<sup>276</sup>. L'usage voulait en effet que les envois y soient admis d'office, sans passer par l'examen du jury, mais en contrepartie ils étaient exposés à part, dans une section spéciale estampillée « Académie de France à Rome ». Cette décision impliquait donc que les œuvres des pensionnaires seraient accrochées aux cimaises du Salon au milieu des autres envois exécutés pour l'exhibition. Ces nouvelles conditions changeaient non seulement la réception des envois, jugés désormais en fonctions de critères plus larges, mais également l'état d'esprit des artistes face à leurs devoirs académiques. Les envois exposés au Salon pouvaient contribuer à asseoir une réputation mise entre parenthèse par l'éloignement de Paris et donner une visibilité bien plus importante que ne le permettait le cadre restreint et scolaire de l'Ecole des beaux-arts. Pour se faire remarquer et se maintenir dans l'immense cohue des exposants, il fallait donc que l'œuvre corresponde aux exigences que l'on attendait d'un tableau de Salon d'autant plus que certains critiques mettaient clairement en cause l'admission de certaines études : « on ne comprend pas que l'on récompense au Salon les études d'atelier, quel que soit du reste le mérite de l'exécution. L'exposition n'est pas une succursale de l'Ecole des beaux-arts, on devrait exiger des peintres qu'ils fissent des tableaux !<sup>277</sup> ». Ainsi, de Joseph Blanc à Joseph Wencker, tous les envois de première année sont exposés au Salon, à l'exception toutefois de Jules Machard préférant être représenté au Salon de 1867 par un *Portrait de Tony Robert-Fleury* (Dole, musée des beaux-arts) et d'Henri Regnault. Pourtant son *Automédon ramenant les chevaux d'Achille des bords du Scamandre* (cat. 37) obtenait un succès éclatant à l'Ecole qui légitimait son exposition au Salon<sup>278</sup>. La raison qui avait poussé l'artiste à transformer l'académie peinte en tableau était donc à chercher ailleurs. La correspondance de l'artiste est ici d'une aide précieuse dans la compréhension d'un processus de transgression des codes de la formation académique. On se souvient qu'à son arrivée à Rome, le jeune peintre était plein d'enthousiasme à l'idée de grandir dans l'enseignement des maîtres du passé. Très rapidement pourtant, il juge impossible de poursuivre la voie indiquée par les grands maître, Michel-Ange et Raphaël en tête, tant leurs exemples lui semblait insurmontables. La réponse qu'il apporte à cette inquiétude l'amène alors à remonter le temps de l'histoire de l'art jusqu'à une époque où l'art n'était pas encore figé en des formules idéales. Ce faisant, l'artiste minait en profondeur les bases d'un système académique qui reposait précisément sur l'étude de ces maîtres accomplis et sur l'assimilation de leur exemple<sup>279</sup>. Ainsi que le souligne Marc Gotlieb, le malaise de Regnault avait pour toile de fond un cadre institutionnel dont les exigences semblaient devoir alimenter « cette pratique désastreuse en

---

<sup>276</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 613 II. Dossier Ernest Hébert. Pièces 306 à 309.

<sup>277</sup> LOSTALOT, Alfred de, « Salon de 1870. Considérations générales », *L'Illustration*, n°1425, 18 juin 1870, p. 438-439.

<sup>278</sup> Nous avons mentionné dans le chapitre II. B. 2.intitulé « Les *travaux de spéculation* ou la tentation du Salon » quelle était l'opinion de l'artiste quant à la destination de ses envois de Rome.

<sup>279</sup> Ce sujet sera détaillé dans la partie suivante consacrée à la copie d'après les grands maîtres.

cul-de-sac<sup>280</sup> ». Pire encore, le jeune homme ne ressentait que du mépris pour le système des envois de Rome, coupable à ses yeux d'enfermer les artistes dans un cercle répétitif d'œuvres similaires d'une année sur l'autre et conformes d'un artiste à l'autre. Afin de briser ce cercle, l'artiste imagine alors de transformer l'exercice académique d'une simple figure nue en tableau composé. Au demeurant, Regnault s'était déjà engagé dans ce processus en projetant d'exécuter en première année un tableau de deux figures sur le sujet de *Judith et Holopherne* (**cat. 38**). Forcé par le directeur de renoncer à ce tableau, Regnault se rabat sur l'exécution de la figure nue mais, mécontent de devoir restreindre son imagination à un genre de figure prêtant facilement à la convention et rappelant trop les académies de l'école, il envisage très rapidement de joindre à la « figure nue très étudiée<sup>281</sup> » deux chevaux, « les chevaux divins d'Achille, ces chevaux aux crinières d'or tombant jusqu'à terre<sup>282</sup> ». Et ces chevaux, il les imagine énormes, de véritables « mastodontes<sup>283</sup> », sur lesquels il investit toute la force narrative de son sujet : « J'ai cherché (...) ce qu'il y a de plus noble et de plus effrayant dans le cheval, ce qui pouvait en faire le cheval historique, le cheval qui parlait, le cheval qui prévoyait la mort de son maître Achille.<sup>284</sup> » En conséquence, Automédon est relégué au rang de sujet subalterne, il ne porte pas le drame de l'histoire et se retrouve entièrement soumis aux animaux. Cet anthropomorphisme prend l'exact contre-pied de la doctrine académique et des traditions de la grande peinture d'histoire. Citons à ce propos les conseils d'Henri Lehmann à son élève François Schommer en 1879 pour un *Alexandre et Bucéphale* (**cat. 116**) inspiré, sans la fougue romantique, de l'*Automédon* de 1868 : « Ne pas faire le cheval trop énorme relativement à l'homme qui est le personnage principal et le vrai sujet. Les bas-relief du Parthénon donnent ce conseil jusqu'à l'excès<sup>285</sup>. » Regnault évacue également de son tableau tous les éléments iconographiques qui pourraient préciser son sujet et l'ancrer dans une tradition historique précise. Automédon est « médiocrement grec<sup>286</sup> » et les chevaux n'ont « pas la coupe de crinière des chevaux thessaliens<sup>287</sup> ». Ces aspects n'ont pas échappé au critique d'art Pierre Dax qui rend compte de l'exposition des envois à l'Ecole des beaux-arts en 1868 : « Son *Etude* peut-être appelée un tableau. C'est un homme nu, une sorte d'Hercule, qui arrête vigoureusement deux chevaux fougueux dans un paysage. Mais pourquoi avoir intitulé ce tableau et cet homme *Automédon* ? Le mot donne une perruque à l'œuvre, qui est belle et forte dans sa nudité. Œuvre capitale.<sup>288</sup> »

<sup>280</sup> GOTLIEB, Marc, « De Rome à Tanger : cadre et trajectoire d'une formation à caractère subversif », p. 55-90, dans *Peut-on enseigner l'art ?*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts & Musée du Louvre, 2004, p. 191.

<sup>281</sup> DUPARC, A., *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier, 1872, p. 111-112.

<sup>282</sup> *Idem*, p. 112-113.

<sup>283</sup> Le mot est de Regnault.

<sup>284</sup> DUPARC, 1872, p. 169-170.

<sup>285</sup> Institut néerlandais, fondation Custodia, 1985-A. 304, Lettre de Henri Lehmann à François Schommer, Paris, le 22 novembre 1879.

<sup>286</sup> ROGER-MARX, *Henri Regnault*, Paris, Librairie de l'art, 1886, p. 100.

<sup>287</sup> DUPARC, 1872, p. 169-170.

<sup>288</sup> DAX, Pierre, « Les envois de Rome », *L'Artiste*, septembre 1868, p. 434-437.



En 1869, Joseph Blanc prend la suite d'Henri Regnault avec un tableau intitulé *Persée* (**cat. 42**) où l'on retrouve le thème du cheval dompté par un héros antique. A l'instar de son aîné, Blanc fait le choix de l'innovation en remplaçant l'étude simple d'une figure nue de grandeur naturelle par un tableau d'histoire. La première idée de Blanc était de représenter Persée seul dans une attitude assez classique pour le sujet, c'est-à-dire debout et brandissant la tête de Méduse. Les dessins préparatoires montrent que l'artiste avait en tête le *Persée* de Benvenuto Cellini, référence assez répandue chez les pensionnaires de Rome à cette époque<sup>289</sup>. Ces premiers projets témoignent déjà d'une volonté marquée chez le jeune pensionnaire de faire une œuvre de style et non une simple académie peinte. Persée possède tous les caractères de sa nature et Blanc cherche à trouver un arrangement de lignes qui traduisent la fierté et la détermination du héros tueur de monstre. C'est sans doute à ce moment-là que l'exemple d'Henri Regnault agit comme un catalyseur sur Blanc qui se sent autorisé à laisser libre cours à ses idées malgré la décision d'Hébert de faire respecter le règlement à la lettre. Avec *Automédon*, Regnault a démontré qu'il était possible de se ménager un espace de liberté à la Villa Médicis en conciliant obligations académiques et ambitions (ou fantaisie ?) artistiques<sup>290</sup>. Mais à l'inverse de son aîné, Blanc n'inscrit pas sa démarche dans une contestation des codes académiques. La figure nue reste le sujet principal de son tableau et la composition est pensée pour la mettre en valeur. Cette œuvre ambitieuse pour un envoi de première année, autant par les dimensions (h. 300 cm ; l. 172 cm) que par le style, pose d'emblée son auteur comme l'un des artistes préoccupés du grand genre et de l'idéal. Son envoi sera remarqué et distingué par une médaille au Salon de 1870 où l'Etat se porte acquéreur de la toile, manière d'encourager Blanc à persévérer dans cette voie. Dans un style bien différent, mais non moins élevé, Luc-Olivier Merson expose en 1871 un *Saint Edmond martyr* (**cat. 52**). Cet envoi marque la première incursion de l'artiste dans le domaine de l'histoire sacrée puisque jusqu'ici Merson n'avait représenté que des sujets empruntés à l'antiquité païenne<sup>291</sup>. La correspondance du peintre avec son père, Charles-Olivier Merson critique et historien de l'art, nous renseigne sur la genèse du *Saint Edmond*. Au départ, c'est-à-dire entre les mois de mai et de novembre 1870, Merson travaille sur un saint Sébastien attaché à l'arbre de son supplice. Mais plus l'artiste avance sur sa figure, plus l'effet qu'il en obtient lui semble décevant : « Plus j'étudie cette figure, dans son mouvement, dans sa forme, dans sa couleur ou dans ses dimensions, plus je crains qu'il n'y ait

<sup>289</sup> Trois études préparatoires pour Persée sont conservées au département des arts graphiques (cabinet des dessins) du musée du Louvre (RF 15251, 15252 et 15254). En ce qui concerne le *Persée* de Benvenuto Cellini, Regnault le cite dans sa correspondance comme une œuvre « admirable, d'une sauvagerie et en même temps d'une beauté étrange » (DUPARC, 1872, p. 49-57), et Machard en fait un petit croquis aquarellé en 1868 (reproduit dans le catalogue d'exposition *Jules Machard le culte de la ligne*, musée des beaux-arts de Dole, 4 avril – 15 juin 2003, Dijon, Edips, p. 83, ill. 10).

<sup>290</sup> A propos de son envoi, Regnault confie à son ami Henri Cazalis le 6 janvier 1868 : « Je fais cette année une figure de jeune homme d'après Lagraine. Mais ce que ne sait pas le directeur c'est que cette figure nue sera entre deux chevaux grands comme nature. Le règlement se plaindra certainement encore, mais je m'arroge le droit de représenter des mastodontes si cela me fait plaisir » (DUPARC, 1872, p. 115-117).

<sup>291</sup> Au Salon de 1867, Merson expose *Leucothé et Anaxandre*, puis une *Pénélope* au Salon de 1868, et *Apollon exterminateur* au Salon de 1869. Il est à noter que le jeune peintre remporte le premier grand prix de Rome de peinture en 1869 avec un *Soldat de Marathon*.

jamais moyen d'en tirer ce qu'au premier abord, on aurait peut-être pu en espérer. Tu sais qu'il est des choses comme cela, qui promettent beaucoup et qui une fois exécutées ne donnent plus rien. Eh bien, voilà ce dont j'ai peur<sup>292</sup>. » C'est un aveu de faiblesse ou d'impuissance face aux exigences d'un exercice qui se révèle insatisfaisant pour son auteur. Merson n'est pas à proprement parler un coloriste et n'a donc pas les moyens ou les facilités de faire reposer entièrement l'effet de son tableau sur une exécution brillante à la manière d'Edouard Blanchard. Il lui faut donc reconsidérer son œuvre afin de contourner cette difficulté et d'apporter une réponse qui soit satisfaisante à la fois plastiquement (la figure nue) et intellectuellement (l'invention). Il y parvient en adjoignant à la figure du saint martyr un groupe composé d'un putto et d'un loup, animal symbolisant dans l'antiquité païenne le passage de la vie à la mort. Sans la présence de ce groupe, le tableau de Merson rentre dans la catégorie du nu historié<sup>293</sup>, c'est-à-dire une figure nue avec un sujet et les attributs ou le décor correspondants. Devant la réussite de l'œuvre, la commission des professeurs de l'École des beaux-arts fait preuve de magnanimité ce qui sera loin d'être le cas de l'Académie deux ans plus tard à la réception d'*Eros et Aphrodite* (cat. 64) d'Edouard Toudouze. En préambule du rapport sur les envois de Rome de 1873, l'Académie adresse un blâme à celui qui n'a pas respecté ses engagements « sous prétexte d'avoir entrepris un tableau difficile » et ce d'autant plus que ce « travail démontre plus clairement de quelle utilité eût été pour [M. Toudouze] l'étude consciencieuse d'une simple figure d'étude<sup>294</sup> ». Transformer l'académie peinte en tableau (d'histoire) est toléré par l'Académie dans la mesure où le pensionnaire respecte les codes du genre auquel il prétend. Tout doit être subordonné à la compréhension et à la lisibilité du sujet et mettre en valeur la pensée du poète. Or Toudouze, dans son effort de renouvellement d'un thème classique, complique à l'envi l'iconographie par l'ajout d'accessoires à fonction symbolique tels que la guirlande de liserons et de papillons ou le bandeau vert sur les yeux du jeune dieu dont Aphrodite retient l'une des extrémités. Mais ce que n'admet pas l'Académie c'est le soin et la vigueur de coloris apportés par l'artiste à reproduire ce luxe de détails alors que les figures souffrent, selon elle, d'une faiblesse du dessin et d'une absence de modelé. Toudouze a volontairement éteint la coloration des chairs afin de se rapprocher d'un idéal antique pompéien. Ce coloris de fresque est conjugué à un faible modelé, ce qui a pour effet de rendre les figures presque plates, bien loin de ce que la nature offre dans la réalité. Pour résumer les griefs académiques, « cette toile frappe péniblement par l'obscurité de la pensée, le décousu de la composition, la pauvreté et le vide de l'exécution<sup>295</sup> ». Finalement, peu importe à la section des beaux-arts que Toudouze ait fait preuve d'originalité dans la conception de son ouvrage et qu'il livre, non pas un envoi scolaire, mais une œuvre à part entière tant *Eros et Aphrodite* lui semble en contradiction

<sup>292</sup> Archives privées Luc-Olivier Merson, Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 16 novembre 1870 (communication M<sup>lle</sup> Anne-Blanche Stévenin).

<sup>293</sup> Nous empruntons ce terme à l'article de Sylvain Bédard, « Le nu historié : les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle », p. 213-243 dans *Studiolo*, Somogy, 2006, n° 4.

<sup>294</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 5 novembre 1873, p. 205-210. Rapport d'Henri Lehmann sur les envois de Rome de peinture, 1873.

<sup>295</sup> *Idem*.

avec ses convictions. Il est possible que dans un contexte différent la qualité de l'œuvre eût pu être goûtée par un Alexandre Cabanel ou un William Bouguereau, mais dans ce cadre précis, c'est l'Académie qui s'exprime en corps au nom du respect de sa doctrine. La réception en 1878 de l'envoi de Joseph Wencker est à ce point de vue éloquente. *Sainte Elisabeth de Hongrie soignant un paralytique* (cat. 100) est sans doute l'envoi de première année le plus ambitieux de notre corpus tant au point de vue des intentions de l'auteur que de l'œuvre en elle-même. La toile fait plus de 3 mètres de hauteur sur 2 mètres 30 de large et présente trois figures de grandeur naturelle dont l'une d'entre elles est nue<sup>296</sup>. Le sujet est tiré de la *Vie de sainte Elisabeth de Hongrie* de Charles de Montalembert et Wencker a choisi l'épisode où la sainte soigne les plaies d'un infortuné vieillard. La composition met en valeur la relation spirituelle entre la sainte et le malade que l'artiste a installé sur un trône d'inspiration byzantine. Bien que le texte littéraire prêtât à une interprétation réaliste de l'épisode, – Montalembert parle d'un « aspect repoussant au plus haut degré<sup>297</sup> » pour le personnage du vieillard –, Wencker sauvegarde le droit du beau et montre un corps certes atteint par la vieillesse, mais préservé des outrages de la maladie. Le dessin reste pur et ne souligne que très peu l'affaissement des formes ou les déformations de l'âge et l'exécution s'attache à rendre ce corps acceptable aux yeux du public à un point qui choque la vraisemblance tant les teintes de cette chair sont semblables à celles délicates de la sainte. L'Académie lui en sait gré en le félicitant pour « la figure tout entière du vieillard [qui] ne mérite que des éloges<sup>298</sup> ». Devant « l'élévation des tendances » de son pensionnaire, elle ne songe pas à lui reprocher la liberté prise avec le règlement quand bien même les dessins d'après l'antique et les grands maîtres ont été négligés par manque de temps. Ainsi dans certains cas, le discours académique était capable de s'adapter en fonction de critères qui se révélaient supérieurs à l'exigence pourtant bien réelle du respect des prescriptions réglementaires. Avec ce dernier envoi, se clôt la série des tableaux composés. Nous sommes au début des années 1880 et le naturalisme qui s'impose au Salon porte un sérieux coup à ce mouvement de renouveau de la peinture d'histoire. La mythologie antique tend de plus en plus à être remplacée par les mythes modernes et le costume ou le déshabillé prennent le pas sur la nudité intemporelle et universelle des dieux et des déesses de l'Olympe. C'est l'heure du triomphe de Nana et de Marion.

### Nu historié et nu plastique

Au mois de novembre 1890, l'Académie des beaux-arts est saisie par son ministre de tutelle, Léon Bourgeois, d'un projet de réflexion visant à réformer le règlement de l'Académie de France à

---

<sup>296</sup> On pourrait penser que Wencker a anticipé sur le programme de deuxième année qui commande « un tableau d'au moins deux figures nues ou en partie drapées de grandeur naturelle » (*Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1873. Chapitre II. Des travaux des pensionnaires. Envois des peintres. Article 28).

<sup>297</sup> MONTALEMBERT, Charles de, *Vie de sainte Elisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe (1207-1231)*, Paris, 1836.

<sup>298</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 20 juillet 1878, p. 151-154. Rapport de la section de peinture sur les envois de Rome de 1878.

Rome. Après la tentative de “putsch” d’Antonin Proust<sup>299</sup> dirigée contre le pouvoir académique sur l’Ecole de Rome, il semblait impératif d’apaiser les esprits en montrant la volonté de l’Etat d’adapter certains principes anciens à la modernité. C’est ainsi que Léon Bourgeois reprend à son compte quelques unes des idées évoquées par Proust dans son rapport<sup>300</sup> présenté à la Chambre des députés en juillet 1890. Le ministre soulève ainsi des questions relatives aux voyages des pensionnaires, à l’hospitalité qu’il conviendrait de donner aux prix du Salon et autres boursiers de voyages de passage à Rome, et enfin au programme des envois de Rome. Sans remettre en cause l’intérêt et l’importance de la formation classique dispensée à l’Ecole de Rome, le ministre s’attarde sur l’obligation du sujet imposé pour les envois de première et dernière année. « L’article 25 impose aux pensionnaires peintres l’obligation de peindre dans la première année de leur pension une figure d’après nature et de grandeur naturelle, représentant un sujet emprunté soit à la mythologie, soit à l’histoire ancienne. J’estime que le choix de ce sujet pourrait être étendu à l’histoire en général, sans le restreindre aux limites de l’histoire ancienne. Bien que la mythologie offre à la création artistique la fleur de l’imagination humaine et que l’histoire ancienne reflète bien des vérités d’héroïsme et de grandeur, l’histoire moderne ne saurait être interdite aux recherches des pensionnaires sans gêner telles natures de talent qui se trouveraient plus à l’aise dans la libre étude de l’histoire universelle que dans l’observation unique de sujets où le convenu et l’imitation peuvent être des écueils dangereux<sup>301</sup>. » Mais il reste entendu que « si cette manière de voir était partagée par l’Académie des beaux-arts, l’étude du nu, plus nécessaire encore en sculpture qu’en peinture, resterait obligatoire pour les deux catégories de pensionnaires, de la manière prescrite par le règlement<sup>302</sup>. » L’argumentation du ministre reflète les opinions communément émises sur l’Ecole de Rome depuis le réquisitoire de Viollet-le-Duc et la réforme de l’Ecole des beaux-arts en 1863, soit que l’originalité et le tempérament des artistes se trouvent étouffés par l’exclusivisme d’une certaine catégorie de sujets dont l’origine ancienne et la répétitivité les entraînent sur la voie du poncif. Cette polémique réactivée dans les années 1890 est nourrie depuis une trentaine d’années par les avis de nombreux critiques exprimés dans les feuillets des revues spécialisées dans les beaux-arts. Ainsi, en 1874 Dubosc de Pesquidoux manifestait à propos des sujets mythologiques son « antipathie pour des scènes si fort en dehors de nos préoccupations et de nos besoins<sup>303</sup> ». En 1888, Paul Leprieur dénonçait l’appauvrissement d’un genre en mal de renouvellement : « En a-t-on vu des Nymphes, des Léda et des Vénus depuis Titien et Corrège jusqu’à

<sup>299</sup> Nous renvoyons au chapitre de cette partie, II. B. 3. Les voyages des pensionnaires : à la recherche de la nouvelle Rome.

<sup>300</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 4008. n° 792, Chambre des députés, 5<sup>e</sup> législature session de 1890. Annexe au procès-verbal de la séance du 5 juillet 1890. Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d’examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l’exercice 1891 (Ministère de l’Instruction publique et des beaux-arts), 2<sup>e</sup> section (Service beaux-arts), par Antonin Proust, député.

<sup>301</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 8 novembre 1890, p. 96-105. Lecture en séance de la lettre du ministre de l’Instruction Publique et des beaux-arts au sujet des modifications à introduire dans le règlement de l’Académie de France à Rome.

<sup>302</sup> *Idem*.

<sup>303</sup> Cité par Marc de MONTIFAUD dans un article intitulé « Le Salon de 1874 : les peintres classiques » publié dans *L’Artiste* en août 1874, p. 83-88.

M. Bouguereau. De nos jours cela sévit encore comme une maladie, mais quel que soit le nom de la figure, on est sûr que ce sera toujours la même étude d'atelier<sup>304</sup>. » A côté de cela, certains peintres modernes s'essayaient avec succès dans un registre moins conventionnel, le nu familial et intime, celui de la toilette ou du bain hérité des impressionnistes, Degas et Renoir en tête. « La meilleure nudité du Salon n'a rien à qui touche à la mythologie, ni même à la poésie. C'est une simple scène de cabinet de toilette, le *Tub* de M. Gervex. La peinture n'a rien d'immoral ou d'égrillard, c'est une étude de mœurs contemporaines, voilà tout<sup>305</sup>. » Dans cet ordre d'idée, le ministre essaie d'amener l'Académie à reconsidérer les limites de son champ historique. Bourgeois entend étendre sans restriction le domaine d'inspiration des pensionnaires jusque-là cantonné dans l'Antiquité gréco-romaine et dans l'histoire sacrée. Pourquoi ne pas laisser les pensionnaires s'aventurer du côté des premiers âges de l'humanité, à l'image de Fernand Cormon, ou s'emparer du Moyen-Age à la suite de Jean-Paul Laurens ? Les sujets issus de la vie moderne, tels le bain à la rivière ou la toilette, feraient également de bons motifs pour les peintres qui pourraient trouver là de beaux prétextes à peindre le nu ou la figure humaine dans des attitudes et un milieu naturel. Derrière la proposition du ministre se profilait la thématique contemporaine qui opposait les partisans de la beauté idéale aux tenants de la vérité (réalité) dans la représentation de la figure humaine. L'Académie, de son côté, voyait un rapport de causalité entre le sujet d'une figure et l'élévation de ses formes, et c'est pourquoi, rappelle-t-elle au ministre, elle a « voulu au lieu d'une figure indifférente et banale, un certain caractère ». « Elle a donc choisi comme motifs l'antiquité avec ses héros, la mythologie avec ses dieux humains et ses déesses, qui restent seules l'inépuisable mine des sujets où le nu est l'état ordinaire. Si au contraire, on laissait la possibilité de choisir dans les sujets modernes où le nu n'est jamais que déshabillé, nul doute que son étude, sans laquelle nulle éducation artistique n'est complète, ne fût abandonnée.<sup>306</sup> » L'Académie exagérait à dessein les conséquences de l'introduction de telles catégories de sujets dans son règlement car la modernité faisait aussi la part belle au nu, mais dans une finalité qui se trouvait moins dans l'exaltation de la ligne, du modelé ou du caractère de la figure que dans la recherche de la vibration et de la réverbération de l'air ambiant sur le modèle, quitte à proposer des accords de tons et des harmonies de couleurs difficilement acceptables pour un amateur de chair classique. Ainsi *Femme et taureau* d'Alfred Roll dont Charles Ponsonailhe dénigre les « rougeurs herpétiques et les blancheurs dartreuses » de l'épiderme « sous prétexte de lumière vraie et d'air ambiant<sup>307</sup> » ou les « petites femmes nues jetées dans l'herbe » de Raphaël Collin qui ne sont pas des « nymphes sorties du lit moelleux des sources » mais des « Parisiennes en rupture de rayon d'aunage venues baigner leur chlorose sous les ombrages de Meudon<sup>308</sup> ». Pour l'Académie, dont le credo esthétique distinguait le

<sup>304</sup> LEPRIEUR, Paul, « Le Salon de 1888. La peinture », *L'Artiste*, juin 1888, p. 403-422.

<sup>305</sup> *Idem*.

<sup>306</sup> Pour les deux citations, AABA, 2 E 18, Séance du 15 novembre 1890, p. 105-118.

<sup>307</sup> PONSONAILHE, Charles, « Le Salon de 1885. La peinture. III », *L'Artiste*, juin 1885, p. 425-455.

<sup>308</sup> WALLER, Max, « Les beaux-arts à l'exposition d'Anvers », *L'Artiste*, juillet 1885, p. 57-64. A propos de *l'Été* de Raphaël Collin.

nu de la nudité, la voie « plein-airiste » ou « luminariste » ne représentait pas une alternative satisfaisante au problème soulevé par le ministre. Il semble d'ailleurs qu'elle n'entrevoit nullement où se trouvait la difficulté pour ses pensionnaires à s'inspirer de « l'inépuisable mine » des sujets fournis par les répertoires mythologiques.

On imagine sans peine quel devait être l'embarras des pensionnaires peintres dans un climat aussi troublé. Il semblait manifeste que la voie traditionnelle, pour respectable quelle soit, n'avait plus l'honneur de les séduire. De William Bouguereau, maître incontesté du nu sacré et profane, Paul Leprieur fustigeait « la même élégance bien apprise, les mêmes grâces étudiées, la même propreté admirable » qui dénotaient un manque profond « d'émotion » et de « naturel<sup>309</sup> ». Les années 1890 ne possédaient plus ce souffle épique qui avait permis de faire revivre l'histoire dans les années 1870 et de tenter quelques essais novateurs dans la peinture de style. A compter des années 1880 et jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, les pensionnaires réagissent aux thématiques de leur temps en se détournant du sujet pour se concentrer sur le morceau. En 1885, Marcel Baschet, ancien élève de Jules Lefebvre, exécute une *Etude* (**cat. 154**) où dominent largement les qualités picturales. Le travail de l'artiste porte principalement sur les modulations et les accords de tons entre le nu et le sous-bois au détriment, pourrait-on dire, de la composition qui est réduite à sa plus simple expression. Le hiératisme de sa figure démontre qu'il n'attache que peu d'intérêt à ces recherches d'eurythmie que commandent traditionnellement l'exécution de la figure humaine<sup>310</sup>. Il prend l'exact contre-pied de la conception classique qui pose « le corps humain [comme] l'œuvre d'un dessinateur suprême et non d'un coloriste<sup>311</sup> ». En s'intéressant avant tout à la picturalité plutôt qu'au dessin et en évacuant de son modèle toute référence historique ou littéraire, Baschet s'émancipe ouvertement des contraintes académiques du nu historié. Mais le plus étonnant est de constater une tendance similaire chez les pensionnaires qui choisissent pourtant de rester dans les limites réglementaires. En 1877, Léon Comerre livre son premier envoi de Rome intitulé *Jézabel dévorée par ses chiens* (**cat. 93**) dont le sujet est tiré de l'Ancien testament, du premier Livre des Rois. Les textes décrivent cette reine d'Israël comme une femme rusée, dominatrice et séductrice. Après avoir fait persécuter les prophètes de l'Eternel, elle est maudite par Elie qui lui prédit une fin cruelle : elle sera dévorée par les chiens près du rempart de Jezréel. Comerre joue de la perversité morale du personnage décrit dans les textes pour donner à sa Jézabel les formes épanouies et plantureuses d'une femme de harem. Mais à trop souligner l'opulence des charmes naturels de son modèle, l'artiste en néglige la part de l'idéal. Sa Jézabel « n'a

---

<sup>309</sup> LEPRIEUR, Paul, « Le Salon de 1888. La peinture », *L'Artiste*, juin 1888, p. 403-422.

<sup>310</sup> MANTZ, Paul, « Le Salon de 1872, 1<sup>er</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1872, p. 449-478. A propos de la composition de *Narcisse et la source* (Chartres, musée des beaux-arts) de Jules Machard exposé au Salon de 1872 : « Ajoutons que M. Machard ignore la grâce. Narcisse est étendu de tout son long, dans la situation horizontale qu'on dit chère aux lézards mais que la peinture n'admet pas. Il était facile d'infléchir ce corps immobile, de faire jouer les courbes, de combiner les lignes avec celles du paysage. »

<sup>311</sup> BLANC, Charles, *La Grammaire des arts du dessin*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000 [1<sup>ère</sup> publication 1867].

rien qui rappelle les vers consacrés de Racine<sup>312</sup> » et semble avoir été conçue dans le seul but de faire valoir les qualités d'exécution de son auteur. Ses formes pleines font « songer aux colosses des foires de banlieue<sup>313</sup> », elle est « hommasse » et si l'on doit louer le mérite du métier ce n'est pas sans déplorer le sacrifice consenti en retour : « M. Comerre n'a pas su résister à la tentation d'enlever la nudité de son modèle sur les riches couleurs d'une draperie grassement peinte, tissée d'or et brodée de soie bleue. L'œuvre y perd en sérieux ce qu'elle y gagne en éclat<sup>314</sup>. » *Jézabel* est une œuvre faite d'habileté et de "chic", qui n'a pour seule ambition que d'éblouir les yeux et de flatter les sens. Peu importe le sujet qui n'est plus qu'un prétexte saisi par l'artiste pour faire valoir les contrastes de l'exécution entre les matières, ici le pelage des chiens, les finesses d'une chair féminine et les harmonies de couleurs des draperies. Autre exemple avec Alexis Axilette, grand prix de 1885, et ses deux envois de première année exécutés en 1887, *Une Baigneuse* (cat. 168) et *Diane chasseresse* (cat. 171). Le premier de ces envois, une simple baigneuse donc un nu sans sujet, n'est pas d'un caractère nécessitant l'idéalisation des formes. L'Académie peut se contenter des qualités d'une exécution fine et soignée, d'un arrangement de lignes harmonieux, et tant que l'ensemble reste irréprochable au point de vue de la moralité, elle ne voit finalement aucun inconvénient à recevoir cette étude qui témoigne « d'une sincérité attentive en face de la nature<sup>315</sup> ». En revanche, la seconde figure, *Diane chasseresse*, témoignait d'ambitions autrement plus élevées de la part de son auteur. Si cette Diane possède bien l'arc attribut de son personnage, en revanche le caractère de ses formes et le mouvement imprimé à son corps par l'action du tir à l'arc ne sont pas dignes de « la déesse de la pudeur<sup>316</sup> ». Axilette se serait-il exposé aux mêmes objections de la part de l'Académie s'il avait simplement titré son étude *Femme tirant à l'arc* ? On s'éloignait certes du domaine de l'idéal, mais au moins se trouvait justifié l'intérêt porté par l'artiste à ce mouvement incongru qui « semble défier toutes les lois de la statique » et dans lequel on ne peut voir « qu'un parti pris de bizarrerie et une évidente intention de réalisme<sup>317</sup> ». Dans ce cas précis, l'appartenance de la figure à un répertoire mythologique n'est qu'une manifestation de convention ou une survivance désincarnée des anciennes traditions classiques. Aussi, l'argument soulevé en 1891 par le ministre consistant à laisser aux pensionnaires la latitude d'exprimer dans leurs envois leur nature profonde par le libre choix des sujets trouve ici un écho justifié. Partagés entre leur désir de vérité et les exigences académiques de beauté et d'idéal, les pensionnaires ne savent plus dans quel esprit aborder cet envoi de première année. Ce malaise est d'autant plus persistant que l'opinion contemporaine appelle à se débarrasser définitivement des « vieux sujets mythologiques usés et rebattus<sup>318</sup> » pour aborder la vie réelle et le spectacle de ses

<sup>312</sup> COMTE, Jules, « Le Salon de 1878. Peinture II », *L'Illustration*, n° 1841, 8 juin 1878, p. 366-367.

<sup>313</sup> COMTE, Jules, « Les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1794, 14 juillet 1877, p. 22.

<sup>314</sup> *Idem.*

<sup>315</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 12 novembre 1887, p. 407-411. Rapport de Charles-Louis Müller sur les envois de Rome de peinture.

<sup>316</sup> *Idem.*

<sup>317</sup> ANONYME, « Chronique », *L'Artiste*, novembre 1887, p. 369-370.

<sup>318</sup> FLAT, Paul, « La Peinture au Salon des Champs-Élysées », *L'Artiste*, 1893, p. 326-341.

poésies intimes, voire à abandonner tout sujet afin de valoriser les seules qualités plastiques d'un nu. C'est précisément le sens que prennent les revendications des pensionnaires au début du XX<sup>e</sup> siècle. En 1902, l'ensemble de la colonie romaine adresse une pétition à l'Académie des beaux-arts afin de réclamer qu'une « grande liberté soit laissée à leur initiative<sup>319</sup> ». Pour les peintres, la principale réclamation porte sur l'obligation des sujets imposés dans l'étude de la figure nue. « Pour la figure nue, envoi de première année, nous pensons que les phrases ayant rapport à la mythologie et à l'histoire ancienne sacrée ou profane, sont inutiles puisqu'elles nous engagent à trouver un prétexte souvent difficile à une étude qui pourrait s'en passer, étant à elle-même sa seule raison. [...] Nous voudrions pour que toute méprise fût impossible, être astreints seulement à des études de nu, présentées dans les meilleures conditions possibles pour faire valoir la forme ou la couleur de ce nu, c'est-à-dire ses éléments plastiques<sup>320</sup>. » A la suite de Seurat et surtout de Cézanne, les pensionnaires réclamaient à leur tour le droit de représenter le nu comme un simple motif de spéculation picturale indépendamment de toute sujétion littéraire ou historique. Si l'Académie des beaux-arts réalise en 1905 le vœu des pensionnaires en libérant le répertoire des sujets, on s'aperçoit néanmoins qu'elle n'est pas prête à cautionner les tentatives formelles ou picturales de certains de ses artistes. Ainsi l'*Etude de nu* (cat. 306) de Louis Billotey, grand prix de 1907, qu'elle censura en 1909 aux motifs d'une insuffisance de l'exécution et d'une vulgarité des formes de la figure. L'*Etude de nu* est « une ébauche qui semble peinte en quelques jours à peine et sans conviction ; elle est totalement dépourvue de modelé et d'enveloppe ; le dessin du torse et des mains est des plus sommaires et s'il se trouve dans cette figure quelques qualités de ton et de lumière, ces tons restent trop des taches et l'harmonie de l'ensemble est défectueuse, le violet du fond détonne. En somme, ce tableau qui aurait pu devenir intéressant pour une étude consciencieuse, pêche surtout par la hâte avec laquelle il semble exécuté, je dirais presque bâclé<sup>321</sup>. » Pourtant, si l'on positive les termes mêmes du rapport, on peut imaginer cette étude comme une proposition picturale se rattachant aux œuvres d'un Paul Gauguin. Billotey cherche la simplification de la ligne et semble poser ses couleurs en aplats ce que l'Institut traduit par les termes de « dessin sommaire » et d'absence totale de modelé. De même, ce « violet du fond » n'est pas sans évoquer les intenses étendues de couleurs que Gauguin avait, le premier, mises à l'honneur. Ainsi, nous sommes portés à considérer cette *Etude de nu* malheureusement disparue comme l'essai, peut-être maladroit, d'un chercheur plutôt que comme le « pensum d'un écolier en exil<sup>322</sup> ». De fait, les nécessités de l'*istoria* oubliées, c'est-à-dire la « recherche des moyens de donner à voir, par les gestes et l'expression, les passions des différents personnages que la littérature eût exprimé en paroles<sup>323</sup> », les artistes peuvent se concentrer sur des recherches d'un autre ordre, soit formelles soit

<sup>319</sup> AABA, 2 E 20, Séance du 1<sup>er</sup> février 1902, p. 415-419.

<sup>320</sup> RABAUD, Henri, « La Défense du prix de Rome », *La Revue de Paris*, 15 mars 1905, p. 411.

<sup>321</sup> AABA, 5 E 75, Examen des envois de Rome 1909. Rapport de la section de peinture.

<sup>322</sup> *Idem*.

<sup>323</sup> LANERYE-DAGEN, Nadeije, « La figure humaine », p. 321 dans *La Peinture*, Paris, Larousse-Bordas, 1997 [1<sup>ère</sup> édition 1995].



picturales dont les résultats ne répondent plus forcément aux attentes de l'Académie qui aura quelques difficultés à se départir de ses réflexes traditionnels lorsqu'il s'agira de juger certains envois. En revanche le bénéfice est sans précédent pour les pensionnaires, pour Edouard Monchablon par exemple, lauréat de 1903, qui peut enfin laisser libre cours à ses dons naturels de peintre jusqu'ici tenus sous les contraintes du sujet imposé. En 1905, son envoi de première année, *Thésée retrouvant sous une pierre l'épée de son père* (**cat. 286**) est jugé défectueux par l'Académie car « ce n'est pas un héros mais un modèle de formes vulgaires affectant une pose disgracieuse » et le pensionnaire se trompe s'il croit « qu'une facture adroite et une certaine richesse de coloration puissent tenir lieu de goût dans la composition et de correction dans le dessin<sup>324</sup>. » Grâce à la réforme, l'année suivante Monchablon livre un envoi plus en accord avec son caractère. Ce petit sujet de genre, intitulé *La Ziza* (**cat. 289**) et représentant deux enfants nus jouant avec des poissons rouges dans une sorte de piscine n'est qu'une fantaisie de coloriste, mais elle est acceptée comme telle par l'Académie qui en vante, cette fois, unanimement les qualités.

Si l'Académie avait pu craindre, en libérant l'inspiration, de se retrouver envahie par les sujets de genre où que ses artistes manifestent dans leurs envois une préoccupation excessive du métier au détriment de la pensée, elle voit, avec le retour du classicisme dans les années 1910, les sujets nobles revenir sous le pinceau de ses artistes ainsi que l'affirmation d'une certaine recherche du style. La mythologie et l'Antiquité, donc le nu, deviennent à nouveau une source privilégiée à laquelle les pensionnaires font volontiers appel dans leurs envois. Cependant, il ne s'agit plus pour les artistes de s'attacher à rendre quelque épisode particulier de l'Antiquité dans le respect des codes de la peinture d'histoire, mais de s'inspirer librement et largement d'une époque de perfection plastique en cherchant à en retrouver le style au travers de thèmes généralistes. Ainsi, lorsqu'en 1910 Louis Billotey s'inspire du thème des Dioscures pour son envoi de deuxième année intitulé *Les Héros* (**cat. 308**), il cherche avant tout à évoquer l'antique par la simplification de la ligne et par le rythme de la composition et cela le conduit à évacuer tout détail historique précis. Ces deux cavaliers ne sont pas précisément les Dioscures, mais des héros antiques indéterminés si l'on peut dire et leurs montures sont les chevaux éternels des bas-reliefs du Parthénon. C'est une dynamique similaire que suit Jean Dupas avec *L'Homme aux raisins* (**cat. 326**), envoi de première année exécuté en 1912, et les *Tireurs d'arc* (**cat. 327**), envoi de deuxième année. *L'Homme aux raisins* nous évoque, d'après la description du rapport de l'Institut<sup>325</sup>, la sculpture grecque archaïque, ces statues appelées kouros même s'il semble que Dupas se soit également inspiré de *L'Homme qui marche* de Rodin. Quant au thème des Archers de 1913, il nous semble que l'artiste puise, à l'image d'Antoine Bourdelle et de *Héraklès archer* (Salon de 1910), à la même source grecque archaïque, soit l'archer du fronton est du temple d'Aphaia à Egine

<sup>324</sup> AABA, 5 E 52, Rapport sur les envois de Rome de peinture, 1905.

<sup>325</sup> AABA, 5 E 76, Rapport sur les envois de Rome de peinture, 1912. Nous renvoyons également à la partie II de cet essai, au chapitre I intitulé La mécanique des envois de Rome : de la genèse à l'exposition romaine et parisienne, sous-partie I. A. Les pensionnaires et leurs envois : vers la maîtrise du savoir.

(v. 480 av. J.-C.). Avec Billotey et Dupas, le nu revient donc à son sens premier avec la recherche d'une eurythmie plastique par l'agencement des lignes et la référence marquée à la sculpture, mais le traitement qu'ils réservent à l'anatomie les éloignent cependant de la tradition académique. Le modelé est délaissé au profit de la ligne chargée d'exprimer « les volumes par les renflements et les dépressions du contour », procédé inspiré des peintres dits primitifs où « le modelé est réduit au minimum et [où] l'expression plastique réside dans le signe géométrisé<sup>326</sup> », caractéristique que l'on retrouve dans la sculpture grecque archaïque où les muscles sont signifiés par une incision linéaire comme dans les *Jumeaux d'Argos* (1<sup>er</sup> tiers du VI<sup>e</sup> siècle, av. J.-C., musée de Delphes). En 1913, Dupas n'en est pas encore là de ses stylisations formelles et les recherches qu'il entreprend sur le nu avec ses *Tireurs d'Arc* trouveront un premier aboutissement dans les *Pigeons blancs* de 1921 (**cat. 330**).

### Le nu et le drapé

Le règlement des envois de Rome prescrit aux pensionnaires de deuxième année la composition d'un tableau « d'au moins deux figures nues ou en partie drapées de grandeur naturelle<sup>327</sup> ». Il faut tout de suite préciser que si le libellé réglementaire ne dit mot sur le domaine iconographique auquel doit être emprunté le sujet, c'est qu'il semblait naturel que le nu et le drapé ressortissent du genre le plus élevé, la peinture d'histoire. Si le programme conserve la primauté à l'étude du nu, il permet également aux artistes de s'atteler au rendu du drapé, complément naturel de la figure nue destiné à la mettre en valeur soit en tant que vêtement, soit en tant qu'accessoire. La représentation des drapés constitue un exercice majeur de la pratique des arts du dessin et son étude se fonde essentiellement sur les grands exemples de la sculpture antique, Phidias en tête, car il a su accomplir « le dernier perfectionnement de la draperie<sup>328</sup> ». Dans son acception générale, le drapé désigne une grande variété d'objets composés d'étoffes ou de tissus, et cela englobe les vêtements, les rideaux, les draps, les bannières, etc. Dans la *Grammaire des arts du dessin*, traité pratique d'esthétique, Charles Blanc marque la distinction entre la draperie et le costume : « Mais d'abord qu'est-ce que la draperie ? C'est la généralisation du vêtement. Les habits qui conviennent au climat, aux mœurs, aux goûts d'un pays plutôt qu'à ceux d'un autre, sont des *costumes*. Le vêtement qui n'a rien de spécial, et dont la forme abstraite, pour ainsi dire, peut convenir à tous les peuples et à tous les temps est une *draperie*<sup>329</sup>. » La draperie constitue donc un vêtement intemporel dont le caractère abstrait, entendu dans le sens où sa forme n'a pas été modifiée ou altérée par la coupe du tailleur, permet une grande variété d'arrangement et d'effet en fonction de la nature de l'étoffe, de sa couleur,

---

<sup>326</sup> Pour les deux citations : LHOPE, André, *Traité de la figure*, Paris, Librairie Floury, 1950, p. 41.

<sup>327</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre II, études spéciales, article 28.

<sup>328</sup> BLANC, Charles, *La grammaire des arts du dessin*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000, [1<sup>e</sup> éd. 1867], p. 390.

<sup>329</sup> *Idem*, p. 384.

de la disposition des plis et des jeux de la lumière. La règle classique impose cependant à l'artiste d'user du drapé uniquement pour suggérer les formes du corps afin de le révéler sans le compromettre, ce qui suppose que l'étoffe ne doit pas trop adhérer aux parties charnues ou intimes de l'anatomie. Ce type de vêtement est également un moyen supplémentaire donné à l'artiste d'exprimer l'essence ou les sentiments d'une figure<sup>330</sup>, notamment lorsqu'il s'agit de représenter des personnages allégoriques dont la draperie demeure le seul vêtement approprié et naturel. Par exemple, le peintre Luc-Olivier Merson dans son tableau allégorique de dernière année *Bella Matribus detestata* (**cat. 56**), confère à ses drapés une dimension presque symbolique en ce qu'ils expriment les passions intimes de ses personnages. L'allégorie de la Religion, figure grave et consolante, est drapée chastement dans une étoffe qui semble lourde et pesante et dont n'émergent que le visage et les extrémités. Les plis larges et rigides ne manifestent un peu de vie qu'au niveau de la ceinture où ils se resserrent pour souligner la taille. L'ensemble donne une impression de gravité et de solennité qui forme un contraste très affirmé avec la figure de la Renommée au drapé ronflant et agité. La figure de la mère, qui est pensée comme une allégorie moderne de la Douleur, est vêtue d'une draperie noire dont les plis serrés et nerveux accentuent la tension de son corps arc-bouté. Merson a compris et traité le drapé comme un moyen d'expression supplémentaire où ses qualités de dessinateur se trouvaient pleinement mises en valeur.

Que la fonction de la draperie soit celle de vêtement où qu'elle ne serve que d'accessoire destiné à faire valoir le nu par contraste, sa pratique est indispensable à tout peintre de figures. Dans le cadre de la formation artistique du peintre d'histoire, la maîtrise de la draperie revêt une importance encore plus fondamentale dans le sens où elle constitue l'élément principal de l'habillement des peuples des temps anciens. A compter de la réforme de 1863, l'École des beaux-arts offre aux élèves un cours pratique sur le drapé à l'antique et sur le costume confié à l'helléniste Léon Heuzey jusqu'en 1907. « Au mois de juin, deux séances sont spécialement consacrées au costume [...]. Des modèles ont été choisis, dont le type rappelle autant que possible le type du peuple qu'il s'agit de représenter ; le professeur en fait monter un sur la table à modèle, le revêt en un tour de main de la tunique ou de la toge, le drape, varie ses attitudes, et voilà Cicéron à la tribune, ou Marius sur les ruines de Carthage [...] un autre modèle, aussi prestement ajusté, entre en scène [...] et voilà Ramsès, avec la tunique étroite, les verroteries, et la tête d'ibis dans les cheveux, Vercingétorix avec ses braies retenues par des lanières, son collier d'or et son long glaive, Joinville avec son surcot, son chaperon et ses chaussures à la poulaine, Benvenuto avec son bonnet de drap, son pourpoint et sa fougueuse épée. A chaque apparition, les élèves ont quelques minutes pour prendre des croquis<sup>331</sup>. » On remarque que le drapé

<sup>330</sup> *Idem*, p. 390, « Le magnétisme invisible et mystérieux de l'âme humaine qui imprime un caractère aux formes et aux mouvements de notre corps, s'attache à tout ce qui entre dans le rayonnement de notre vie, même aux choses inertes comme le parfum au vase. A plus forte raison marque-t-il de son empreinte nos vêtements, qui deviennent ainsi une image de nos habitudes morales et de notre esprit. »

<sup>331</sup> LEMAISTRE, Alexis, *L'École des beaux-arts racontée et dessinée par un élève*, Paris, 1889, dans JACQUES, Annie (dir.), *Les beaux-arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 143.

antique, dont l'étude rigoureuse constituait la règle jusqu'en 1830-1850<sup>332</sup>, s'est enrichi de l'enseignement des costumes historiques d'époques anciennes telles que l'Égypte ou la Gaule, ainsi que du Moyen Âge, période très en vogue depuis le romantisme. La sporadicité du cours de costume indique toutefois que le nu conservait toute sa primauté dans l'enseignement officiel, bien que dans la pratique on puisse penser que l'art de revêtir ses figures prenait presque autant d'importance que le savoir et l'entente du nu. Tout concurrent au grand prix de Rome de peinture devait en effet être capable d'évoquer avec vraisemblance les mœurs et les usages des anciens, ce qui supposait qu'il maîtrisât « l'ensemble des éléments historiques permettant de déterminer d'emblée et sans anachronisme, l'époque, le lieu et les circonstances de l'action, ainsi que le rang ou le sexe des personnages représentés<sup>333</sup>. » Cela passait donc par la connaissance des types généraux des civilisations anciennes, de leurs accessoires et attributs, de l'architecture monumentale et domestique et de leur habillement. Un rapide coup d'œil sur les tableaux des grands prix de Rome de peinture de 1797 à 1914 suffit à se rendre compte de l'importance fondamentale que revêt le drapé dans la peinture d'histoire. Ces éléments, pour utiles qu'ils soient dans l'évocation d'une époque historique, devaient cependant être dosés avec parcimonie dans le tableau pour des raisons que l'Académie rappelait à Edouard Toudouze en 1875 à propos de *Clytemnestre, le meurtre d'Agamemnon* (cat. 65) : « Les éléments divers que les études archéologiques ou littéraires fournissent à un artiste ne sont certes pas à dédaigner, mais un peintre doit se rappeler que le principal objet de l'art est l'image même de l'homme et que le reste ne saurait avoir dans une oeuvre pittoresque qu'une place et une fonction accessoires. » C'est pourquoi la draperie était en général préférée au costume car elle n'enfermait pas l'expression artistique dans les limites étroites de l'exactitude historique.

La rédaction du programme de deuxième année laissait aux pensionnaires la possibilité de choisir entre le nu et le drapé, mais en précisant toutefois que son utilisation devait être restreinte à une partie seulement de la figure. Cette exigence supposait que le drapé restât soumis avant tout à la figure, et que son rôle ressortissait à l'accessoire destiné à mettre en valeur le nu qu'il ne devait ni dissimuler en le recouvrant, ni amoindrir en concentrant toutes les ressources de la palette. D'une manière générale dans le corpus des envois de Rome de 1863 à 1914, la draperie-accessoire, si l'on nous permet l'utilisation de ce terme, accompagne le plus souvent la figure de femme nue. Son recours était un moyen de faire valoir les finesses de carnation du modèle et d'apporter une note dominante dans la coloration générale de l'œuvre. Placée sous la figure ou à proximité de celle-ci, la draperie apportait aux chairs la luminosité de sa blancheur ou réchauffait de reflets incarnats l'épiderme féminin. A titre d'exemple, ce procédé est appliqué par Edouard-Théophile Blanchard dans ses deux figures de femmes nues *La Courtisane* et *l'Odalisque* (cat. 47 et 48) que nous avons présentées et

---

<sup>332</sup> SENECHAL, Philippe, « Le costume : la vérité dans les plis. Notes sur le drapé à l'antique 1750-1850 », p. 53 dans *Dieux et Mortels, les thèmes homériques dans les collections de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2004.

<sup>333</sup> *Idem.*

commentées précédemment. Dans ce registre, il faut également relever l'envoi de deuxième année de Jules Machard, *Angélique attachée au rocher* (**cat. 32**) de 1868. Du roman de l'Arioste, Machard illustre l'épisode où Angélique, entravée pour être offerte en sacrifice à un monstre marin, se lamente sur son sort. Le monstre n'a pas encore émergé des abysses et nulle silhouette chevaleresque ne se profile dans le ciel chargé que laisse apercevoir l'ouverture de la grotte. Angélique est seule, captive, implorante et l'artiste accentue cette vulnérabilité en jouant du contraste existant entre la nudité de la jeune femme et l'hostilité d'un environnement essentiellement minéral. Machard structure sa composition par une forte oblique formée par le corps d'Angélique dont la pose réussit l'improbable conciliation de la tension et de l'abandon. Ce qui retient particulièrement notre attention ici est la façon dont le peintre utilise les draperies pour mettre en valeur la plastique de son héroïne. La note dominante du tableau est tenue par une draperie d'un ton rouge sombre qui s'épanouit tout autour du corps d'Angélique, en souligne les courbes et en prolonge le mouvement, notamment celui de la tête, par l'effet aérien de la partie supérieure. Par la proximité immédiate de l'étoffe, les chairs prennent une coloration rosée dont les harmonies se répercutent sur les parties saillantes comme les genoux ou les extrémités. Autre raffinement de coloriste avec la draperie blanche qui vient illuminer de sa clarté les carnations de la cuisse gauche quand le ton fauve de la chevelure et d'un drapé orangé donnent des accents de blondeur. Les tons froids des lointains du paysage et de l'eau sont discrètement rappelés par la présence d'un drapé bleu, placé au fond de la grotte. Sans doute influencé par son récent séjour à Venise, Machard semble vouloir allier la sensualité de la couleur à la perfection du dessin. De fait, la préférence des coloristes se portait particulièrement sur les thèmes du bain ou de la toilette qui permettaient à la fois de faire valoir la maîtrise que l'on possédait du nu tout en tirant parti des richesses de tons et de texture des draperies. Dans la *Bethsabée* de 1875 (**cat. 74**), Gabriel Ferrier modernise l'épisode de l'ancien testament en plaçant la scène dans un palais vénitien et en entourant la femme d'Urie de deux servantes richement vêtues avec des draperies qui semblent provenir d'un bazar oriental. Point de sujet historique pour Adolphe Déchenaud en 1896 qui ne retient que le thème de la toilette (**cat. 223**) pour son envoi de deuxième année. Dans une alcôve fermée par un rideau cramoisi, une jeune femme, la sultane, est installée au bord du lit qu'elle vient à peine de quitter. A ses pieds, une esclave noire emmaillotée dans une étoffe de même couleur que le rideau, est occupée à achever le cérémonial de la toilette. Dans cette œuvre à l'orientalisme tempéré, tout est un jeu pour le coloriste qui s'amuse à la fois des oppositions contrastées entre les carnations de la sultane et de l'esclave, et des finesses harmoniques des accords de tons entre le corps nu et les étoffes du lit. Les qualités picturales sont seules mises en avant, le nu est un « morceau » de peinture et les drapés sont l'écrin qui le mettent en valeur. De Machard à Déchenaud, la draperie est comprise et traitée comme un accessoire dont la fonction est de servir le nu qui demeure l'élément principal du tableau. Avec Henri Regnault et son envoi de deuxième année intitulé *Judith et Holopherne* (**cat. 38**), ce rapport de valeur va se trouver inversé. La scène se déroule sous la tente du guerrier ninivite, allongé au premier plan et dormant d'un sommeil lourd des ivresses de la veille. Derrière lui se tient Judith, droite et raide,

hésitant à accomplir sa mission fatale tandis que sa servante l'exhorte à en finir. L'ensemble est noyé dans une semi-pénombre, la lumière du matin pénètre toutefois par un pan de la tente que Judith a soulevé afin que lui soit révélé l'objet de sa haine et que son geste s'en trouve assuré. Par cette action, la lumière vient d'abord frapper la main de Judith où luisent les bijoux dont elle s'est parée, puis elle illumine de mille feux les soieries qui ceignent son torse et s'épanouissent sur sa jupe sombre d'où dépasse un pied nu orné d'une bague. Poursuivant son trajet, la lumière éclaire le haut du corps d'Holopherne, son cou et son épaule, ainsi que les coussins orientaux sur lesquels il repose, puis laisse s'évanouir dans les ombres le reste du torse et les jambes. Un dernier éclat vient allumer dans l'obscurité le turban jaune de la suivante. Regnault a pensé et distribué la lumière de manière à faire valoir toute la richesse des accessoires et des draperies qui prennent, de ce fait, une importance déplacée dans le sens où les sentiments des protagonistes passent au second plan. Tout l'effet de la peinture repose sur les détails de la décoration et sur les fines draperies au détriment de la figure humaine et du nu par ailleurs « beau morceau de peinture » mais « n'ayant guère que la valeur d'un accessoire<sup>334</sup> ». Ainsi que le note justement Henri Baillièrre « c'est la Judith qui est tout le tableau<sup>335</sup> », bien que cette prédominance ne soit pas due à sa puissance expressive, – le visage semblable à un masque est tenu dans les ombres et son corps est figé comme celui d'une statue de sel –, mais à la magnificence de sa mise qui éclipse tout ce qui se trouve alentour. C'est que l'artiste attribuait à ses accessoires un rôle fondamental dans l'élaboration de sa peinture : « Rien ne s'invente, et ce n'est pas avec un manteau de flanelle grise jaune et une tunique antique de toile écrue, qu'on arrive à faire des ajustements intéressants et originaux. On arrive à faire des apôtres, l'un avec un manteau gris, l'autre avec un manteau d'un sale ton, et dans lequel le rapport de l'ombre au clair est entièrement faux. C'est en s'entourant de choses riches et harmonieuses, en les transformant, en les assemblant avec intelligence, et en les copiant d'après nature, qu'on fait des choses vraies et séduisantes. [...] un bout d'étoffe peut donner la gamme de tout un tableau, et souvent l'aspect tout entier de l'œuvre dépend d'une loque. Si mon *Hérodiade* et ma *Judith* sortent un peu de la banalité, elles le doivent avant tout à une superbe étoffe chinoise que j'ai achetée 300 francs à l'Exposition universelle [de Paris en 1867], à une écharpe indienne que j'ai eue là aussi et à trois ou quatre autres draperies que j'ai rapportées d'Espagne<sup>336</sup>. » Ce système conduit l'artiste à pratiquer un colorisme indifférent, c'est-à-dire sans rapport direct avec le sujet de son tableau et les passions qui animent les personnages, et décoratif dans le sens où la couleur existe à la fois pour elle-même et en fonction de celle qui se trouve juxtaposée. Dans le tableau *Judith et Holopherne*, l'artiste applique les prémisses de ces principes en sacrifiant le nu aux draperies.

Nous avons noté précédemment la différence existant entre la draperie, vêtement universel et intemporel, et le costume, vêtement historiquement daté, représentatif d'une époque, d'un peuple et de

<sup>334</sup> BAILLIÈRE, Henri, *Henri Regnault 1843-1871*, Paris, A. Lemerre, 1871, p. 99.

<sup>335</sup> *Idem*.

<sup>336</sup> DUPARC, 1872, p. 274-276, Lettre d'Henri Regnault à son père, Rome, sans date [1869].

ses mœurs. De fait, si la draperie permettait à l'artiste une grande liberté d'interprétation et d'expression, le costume se trouvait soumis à des exigences d'exactitude et de vérité historique. Cela impliquait l'obligation pour le peintre d'histoire de se conformer à une représentation exacte du costume d'époque surtout si son sujet empruntait un épisode précis et reconnaissable de l'histoire. Ainsi François Schommer dans son envoi de dernière année intitulé *Edith retrouvant le corps du roi Harold après la bataille d'Hastings* (1883, **cat. 122**) se voit tancé par l'Académie pour défaut de « vérité et [de] caractère des costumes de l'époque qu'il avait à représenter<sup>337</sup> », négligence d'autant plus impardonnable que le pensionnaire avait à sa disposition un document précieux en la tapisserie de Bayeux, gravée dans le recueil de Jubinal (1838) conservé à la bibliothèque de la Villa Médicis. Les artistes avaient en effet la possibilité de recourir à des recueils recensant les costumes des siècles anciens et modernes où, sous formes de gravures<sup>338</sup>, se trouvaient détaillées les pièces de l'habillement ainsi que la façon dont on les ajustait aux différentes époques. La bibliothèque médicéenne possédait ainsi dans son catalogue un exemplaire des *Costumes des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles* d'un certain Bonnard, publié à Rome en 1828. En fonction des personnalités des pensionnaires et de leur credo artistique, l'approche et le traitement qu'ils font du costume historié varie de l'observation scrupuleuse à l'interprétation libre. Joseph Wencker, issu de l'atelier de Jean-Léon Gérôme, témoigne d'un réalisme des plus documentés lorsqu'il représente le personnage de sainte Elisabeth de Hongrie vêtue de son costume médiéval (1878, **cat. 100**) alors que Luc-Olivier Merson fait le choix du costume générique, indéterminé car ne se rapportant à aucun ordre religieux en particulier, pour la sainte extatique de son envoi *La Vision, légende du XIV<sup>e</sup> siècle* (**cat. 53**). Il faut d'ailleurs noter que si Merson se trouvait à son aise dans le rendu des drapés et l'agencement des plis, il éprouvait quelques difficultés à faire vivre le corps qui se trouvait en dessous, ainsi la robe de la religieuse qui donne l'impression d'être plate et vide. En ce qui concernait la libre interprétation que Merson faisait du costume, celle-ci est rendue possible par le caractère même du sujet qui ne renvoie à aucun épisode historique précis. C'est un cas de figure similaire qui se présente avec l'envoi de dernière année d'Albert Besnard intitulé *Après la défaite, épisode d'une invasion au V<sup>e</sup> siècle* (1879, **cat. 92**) sauf que le peintre habille ses personnages de costumes arabes et chrétiens et qu'il les environne d'accessoires archéologiques, précisions qui renvoient automatiquement à un fait historiquement déterminé. L'Académie des beaux-arts ne manque pas de lui reprocher ce qu'elle considère comme un défaut de parti pris : « Il faut savoir gré à M. Besnard d'avoir choisi ce beau sujet, magnifique thème de peinture d'histoire ; mais il est fâcheux que l'artiste n'ait voulu indiquer ni la race, ni la contrée, ni la nationalité des personnages. Il est certes loisible à un peintre de traiter un tel fait dans la synthèse du symbolisme mais à la condition de la reculer dans les temps indéterminés de l'âge héroïque ou le nu et la draperie sont de précieux éléments d'expression pittoresque. La composition ne se rattachant à aucun

---

<sup>337</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 7 juillet 1883, p. 55-60. Rapport d'Emile Signol sur les envois de Rome de peinture, 1883.

<sup>338</sup> Parmi les plus fameux, il faut noter l'ouvrage de Levacher de Charnois, *Recherches sur les costumes et les théâtres de toutes les nations*, publié en France en 1790.

événement connu, reste obscure et énigmatique dans les principaux épisodes<sup>339</sup>. » Cet exemple pose le rôle et la fonction assignées par l'Académie à la draperie et au costume. Ceci formulé, il est une catégorie de costume contre laquelle l'Académie gardait des préventions qui ne fléchiront pas avec le temps en ce qu'elle s'oppose à l'ensemble de ses traditions et des préceptes de son enseignement. Nous voulons parler du costume contemporain. En 1846, Charles Baudelaire appelait de ses vœux le peintre qui saura saisir et rendre l'aspect héroïque de l'habit noir : « n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène cet habit tant victimé ? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique<sup>340</sup>. » L'habit noir révélait et mettait en valeur la beauté moderne tout comme le drapé exprimait celle de l'Antiquité. Par conséquent, on ne pouvait traiter les sujets empruntés à la vie moderne selon les mêmes modes de conception et de représentation qui prévalaient chez les anciens. La forme devait changer avec l'idée et le costume contemporain était justement l'expression des idées de la société moderne, comme le noir reflétait la couleur de l'esprit du siècle. Dans le langage pictural, cette théorie se traduit par l'avènement du réalisme qui glorifie la beauté particulière, accidentelle et de circonstance au détriment de la beauté idéale et universelle. Il était donc formellement interdit aux pensionnaires de l'École de Rome de représenter des personnages vêtus de costumes modernes, en vertu du respect des prescriptions réglementaires, elles-mêmes reflets de l'idéologie académique qui accordait la primauté au nu et n'acceptait le costume que sous les conditions que nous avons précédemment établies. Avant la réforme de 1905, les cas sont rares mais ils n'en existent pas moins et se concentrent pour la plupart autour de cette décennie mouvementée des années 1880-1890. La première incursion franche dans ce domaine est à attribuer à Lucien Doucet et à son esquisse *Bérénice* (1884, **cat. 135**), dont le sujet est tiré d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe. Cependant un an plus tôt, le jeune peintre faisait déjà parler de lui avec son envoi de deuxième année intitulé *Ave Maria* (1883, **cat. 132**) où le nu était totalement abandonné au profit des draperies, mais traitées d'une telle façon que l'on ne saisissait pas la construction des figures en dessous. Doucet avait en plus vêtu l'ange de l'Annonciation d'une robe japonaise<sup>341</sup>, vêtement exotique censé peut-être moderniser dans l'esprit de l'artiste un thème des plus anciens et des plus traditionnels. Cette robe japonaise, si elle apportait une note d'imprévu et d'originalité, pouvait encore passer aux yeux de l'Institut pour un élément pittoresque au même titre

<sup>339</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 12 juillet 1879, p. 235-239. Rapport de Paul Baudry sur les envois de Rome de peinture, 1879.

<sup>340</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1846. XVIII – De l'héroïsme et de la vie moderne » dans SIMONIN, Michel (dir.), *Charles Baudelaire, Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie générale Française, 1999, p. 238.

<sup>341</sup> En 1883 se tient à Paris une exposition rétrospective de l'art japonais organisée par Louis Gonse à la galerie Georges Petit. Doucet étant couturier des voyages à Paris pendant sa pension, il est possible que l'artiste l'ait visité. Sur le courant japoniste dans l'art français, nous renvoyons au catalogue d'exposition *Le Japonisme*, Paris / Tokyo, Paris, RMN, 1988.



que le pantalon de cuir à franges<sup>342</sup> de l'amant du *Baiser mortel, légende brésilienne* de François Schommer, envoi de deuxième année de 1881 (**cat. 119**). Quant à l'esquisse *Bérénice* qui présentait des personnages vêtus de costumes modernes, Doucet ne faisait que pousser jusqu'au bout l'idée qui l'avait amené à emprunter un sujet à la littérature contemporaine. C'est une démarche similaire que nous rencontrons chez Marcel Baschet avec son envoi de deuxième année, *Etude ou Jeune Femme à sa toilette* (1886, **cat. 157**). Le thème de la toilette de Bethsabée ou du bain de Suzanne a laissé la place à la toilette intime, familière, ancrée dans la réalité de la vie quotidienne. Une jeune femme nue, comme il convient au sortir du bain, est installée sur un fauteuil bas et confie aux soins de sa servante la mise en forme de sa chevelure. Une draperie blanche, véritable coulée lumineuse, s'épanouit sous le corps de la jeune femme et vient auréoler le nu de sa clarté. La femme de chambre, vêtue d'une robe sombre où seul le corsage forme une tache de lumière, semble se fondre dans les ombres du bord du tableau et se confondre avec la tapisserie à ramages du fond. Cette opposition très contrastée entre les zones d'ombres et de lumière, attribuées respectivement à la camériste et à la jeune femme, a pour effet de mettre "picturalement" le nu en valeur. De fait, Baschet a conçu son envoi dans un certain respect de la tradition car le nu reste l'élément principal de son tableau. A l'inverse d'un Regnault, il ne tire profit d'aucun accessoire décoratif et la robe moderne ne semble pas servir de prétexte à faire valoir des raffinements de coloris. La convention du drapé est également respectée et sa fonction reste soumise au nu. Cependant, l'artiste transgresse les règles académiques en empruntant son sujet à la modernité et en revêtant l'un des personnages d'un costume contemporain. Ce parti pris de réalisme le conduit à abandonner le nu idéalisé au profit du nu littéral, à rejeter le drapé à l'antique pour lui préférer la coupe prosaïque d'une robe de confection. L'Académie, par la voix de William Bouguereau, si elle ne condamne pas absolument la démarche de l'auteur, se désole de ce que ce choix l'ait amené à sacrifier le goût des belles formes tant en regard du nu que du drapé : « M. Baschet [...] a représenté une femme nue dont la tête est laide et le corps sans beauté. [...] La femme habillée est tenue dans une pénombre qui ne réussit pas à dissimuler la pauvreté de la forme<sup>343</sup> ». Avec Louis Roger en 1902 et son envoi intitulé *Histoire ou Terrassiers découvrant des squelettes de guerriers* (**cat. 262**) l'exigence du nu se trouve réduite à peau de chagrin et le drapé s'est transformé en vêtement de travail. Le costume est ici interprété comme une indication de l'appartenance des personnages à une certaine catégorie de classe sociale. C'est un marqueur d'identité qui installe l'œuvre dans une époque bien déterminée à l'inverse du caractère intemporel de la draperie. Pour l'Académie, cela signifie également que les formes du corps sont définies avant tout par celles des vêtements, ainsi la taille de la jeune femme n'existe que par le resserrement de la jupe. En 1905, Paul Sieffert, autorisé par la réforme du règlement à choisir librement son sujet, interprète lui aussi la convention du nu et du drapé au travers de l'image du travailleur. Son envoi *I Sbaricatori* (**cat. 282**)

<sup>342</sup> Nous renvoyons à la partie II de ce travail, chapitre I. A. Les pensionnaires et leurs envois : vers la maîtrise du savoir.

<sup>343</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 13 novembre 1886, p. 251-258. Rapport de William Bouguereau sur les envois de Rome de peinture.

montre des débardeurs aux torsos nus en train de décharger des sacs de marchandises. Mais, à la différence de Roger, le nu garde ici une place aussi importante que le vêtement d'ailleurs interprété de manière plus généraliste en ce qu'il se résume à un pantalon de toile brute. Bien que le sujet soit moderne, Sieffert n'évite pas les difficultés afférentes à l'exercice du rendu de la figure humaine en préservant notamment les pieds nus, parties du corps qui constituaient avec les mains le travail le plus délicat et le plus difficile.

La question du nu, de la figure humaine et de sa représentation idéalisée ou réaliste, est au cœur des préoccupations artistiques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les réponses que les pensionnaires apportent à ces questions par le truchement de leurs envois les positionnent dans les débats artistiques de leur époque, qu'ils se révèlent coloristes plutôt que dessinateurs, réalistes ou plein-airistes plutôt qu'idéalistes.

### Chapitre III. B. Copier les grands maîtres : étude et pratique au travers des dessins de première année et de la copie peinte de troisième année.

La fondation de l'Académie de France à Rome en 1666 par Colbert répondait à la volonté de former le goût et la manière de la jeunesse artiste par la fréquentation des « originaux et des modèles des plus grands maîtres de l'antiquité et des siècles derniers<sup>344</sup> ». Sous la conduite de leur directeur, les pensionnaires étaient astreints à un programme pédagogique constitué d'études générales (arithmétique, géométrie, perspective, anatomie) et d'études spéciales qui consistaient à dessiner d'après le modèle vivant et d'après l'antique ainsi qu'à copier les plus beaux spécimens de tableaux, monuments, statues et bas-reliefs que comptait la ville de Rome. En termes de travaux d'exécution, la copie constituait l'occupation principale des pensionnaires car elle était tenue pour développer les qualités personnelles de l'artiste en le confrontant aux secrets de fabrication d'un maître. En plus de sa valeur pédagogique, la copie était également un moyen de remercier le roi de son mécénat et d'obtenir des reproductions ou des moulages d'œuvres dont la beauté était célébrée dans toute l'Europe<sup>345</sup>. De travail unique et intensif pendant les premières décennies de l'histoire de l'Académie de France à Rome, la copie est devenue un exercice parmi d'autres sous le directorat de Vien (1775-1881). Elle a néanmoins conservé son importance au sein des envois de Rome et se trouve même en quelque sorte dédoublée par l'obligation pour les peintres d'exécuter la première année de leur pension des dessins d'après les grands maîtres et d'après « une œuvre remarquable de sculpture de l'antiquité ou de la Renaissance, soit statue, soit bas-relief<sup>346</sup> ». Qu'elle soit dessinée ou peinte, qu'elle reproduise un fragment ou la totalité d'une œuvre, la copie demeure pour l'Académie des beaux-arts le moyen

<sup>344</sup> LAPAUZE, 1924, tome I, p. 2.

<sup>345</sup> Voir HASKELL, F. ; PENNY, N., *Pour l'amour de l'antique, La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1999 [1<sup>e</sup> éd. 1981, Yale University Press, New Haven & London].

<sup>346</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre II, travaux des pensionnaires, paragraphe II, études spéciales, art. 28.

d'étude le plus instructif pour « arriver à se créer un genre de mérite personnel<sup>347</sup> ». Elle constitue la base de la formation de l'artiste, l'étape nécessaire qui lui permet ensuite d'appréhender la nature car elle développe les facultés de l'interprétation et de l'invention, à l'image des grands maîtres des écoles anciennes qui se sont formés dans l'atelier d'un peintre en s'exerçant à en imiter fidèlement la manière, tels Raphaël et Pérugin ou Michel-Ange et Ghirlandaio. La copie est également le seul envoi de Rome qui est exécuté pour l'Etat en « retour de ses sacrifices<sup>348</sup> » ainsi que l'Académie des beaux-arts a coutume de le rappeler à ses pensionnaires.

Dans l'ordre des études romaines, dont la hiérarchie est pensée pour aider l'artiste à progresser graduellement, c'est d'abord par le dessin que le pensionnaire peintre doit appréhender l'art des anciens, l'exécution intervenant dans un second temps avec la copie peinte de troisième année. Ce premier exercice permet aux artistes de s'imprégner du caractère du dessin des grands maîtres, où se trouvent réunies les qualités maîtresses de « correction, [de] pureté et [de] style<sup>349</sup> ». Le même but est poursuivi avec le dessin d'après la statuaire de l'Antiquité ou de la Renaissance dont l'étude est familière aux pensionnaires qui l'ont pratiqué à l'Ecole des beaux-arts sous l'appellation de dessin d'après la bosse. Les copies peintes ou dessinées de tableaux anciens étaient également une occupation régulière chez les élèves de l'Ecole qui fréquentaient plus ou moins assidûment le Louvre où ils étaient admis à travailler sur présentation d'un certificat signé d'un professeur. La nature scolaire des dessins de première année explique peut-être le fait que de nombreux artistes se dispensaient de les produire ou les négligeaient au profit de l'exécution de la figure peinte de première année. Entre 1867 et 1872, pas un peintre ne satisfait aux exigences des dessins, tendance qui coïncide avec la transformation de l'étude de figure nue en tableau composé chez ces mêmes artistes<sup>350</sup>. Avant 1863, les pensionnaires peintres devaient exécuter sur les deux premières années du séjour, deux dessins « très étudiés » d'après une peinture des grands maîtres et d'après l'antique. Le règlement du 28 mars 1865 conserve le même programme en première année, en supprimant toutefois le terme « très étudiés » et introduit une nouveauté la deuxième année avec un « portefeuille de dessins d'après les maîtres ainsi que des études d'après nature, figure, monument, paysages<sup>351</sup> ». Si le dessin d'après les maîtres conserve son importance, il se complète toutefois de l'étude d'après nature où peuvent s'exprimer des qualités plus spontanées dans une technique libre ainsi que le laisse penser le caractère générique du terme « études ». En 1867, Diogène Maillart sera le seul pensionnaire à produire un portefeuille de dessins (**cat. 27**), obligation supprimée par la nouvelle mouture du règlement des envois d'Ernest Hébert

---

<sup>347</sup> *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, Paris, Firmin-Didot, 1884, tome 4, p. 262-264.

<sup>348</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 13 novembre 1886, p. 251-258. Rapport de William Bouguereau sur les envois de Rome de peinture.

<sup>349</sup> *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, Paris, Firmin-Didot, 1896, tome 5, p. 111-119.

<sup>350</sup> Nous renvoyons au chapitre précédent III. A. La figure humaine, le nu, le drapé : étude et pratique dans les envois de Rome de première, deuxième et quatrième années, ainsi qu'à la partie II de ce travail, chapitre I. A. Les pensionnaires et leurs envois : vers la maîtrise du savoir.

<sup>351</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 613I. Réorganisation de l'Académie de France à Rome, copie du règlement de 1865, article 1, alinéa 3.

(1867). Au cours de la période 1872-1914, l'Académie a eu plus à se plaindre de la nonchalance avec laquelle les artistes exécutaient les dessins de première année qu'à les féliciter pour les mérites d'un travail exécuté avec conscience et surtout conformes à l'esprit de son règlement. Les termes qui reviennent le plus souvent dans les rapports sur les envois de Rome pour désigner les dessins des pensionnaires sont ceux d'insuffisance et de négligence voire de nullité, ainsi que sont qualifiés les dessins d'Albert Besnard<sup>352</sup> en 1876, ou ceux d'Alfred Bramtot en 1881 d'après Cima da Conegliano (**cat. 124**) et Michel-Ange (**cat. 125**) jugés « si défectueux à tous égards que l'Académie n'a pas à s'en occuper<sup>353</sup> ». Les dessins de Besnard d'après *Les Sibylles* de Raphaël (**cat. 87**) et une *Tête de Pontife* d'après Fra Angelico (**cat. 86**) ont-ils été jugés dignes d'un blâme en raison de la technique de l'aquarelle employée par le peintre ? Nous ne saurions l'affirmer étant donné que l'Académie n'a jamais indiqué ou proscrit un procédé plutôt qu'un autre et l'on suppose que chaque technique était justifiée par le parti pris esthétique du dessinateur et par le style de l'œuvre imitée. En 1889, Henri Danger fait un pastel d'après *La Vierge au donataire* de Léonard de Vinci (**cat. 184**), technique permettant d'estomper et de fondre les touches de couleur pour un rendu velouté propre à reproduire l'aspect des œuvres de Vinci. Néanmoins, en ce qui concernait le cas de Besnard il est probable que l'utilisation de l'aquarelle ait été jugée par l'Académie comme une preuve de méconnaissance de la part du pensionnaire du but visé par les dessins d'après les grands maîtres et l'Antiquité. Et cela lui semblait d'autant plus condamnable qu'elle avait indiqué l'année passée à propos des dessins d'Aimé Morot (**cat. 79 et 80**) dans quel esprit elle entendait voir les pensionnaires diriger leurs efforts : « Nous profitons de cette occasion pour préciser l'article du règlement qui concerne ces envois souvent trop médiocres. Cette prévoyance s'affirme encore à la troisième année par la demande d'une copie de fresque et d'un tableau de maître. L'Académie insistera sur ce point capital, le devoir strict du pensionnaire se limite, il est vrai, à l'envoi de deux dessins étudiés, mais il faut, en outre, qu'à ce point déterminé de sa carrière, le jeune artiste approfondisse, étudie et copie quelques unes des merveilles de l'Italie. Les marbres antiques, les bronzes, les fresques, les dessins des grands maîtres sont sous ses yeux, il doit pénétrer ces beautés et s'en remplir. Ces études sont nécessaires au développement d'un talent sérieux, [...] l'étude des belles œuvres du passé ne lui donnera bientôt que plus de force et de sûreté dans ses moyens d'expression personnelle, telle a été l'initiation des grands génies de la Renaissance. Le règlement n'impose donc aux pensionnaires que ce qui est la loi de leur véritable intérêt<sup>354</sup>. » Malgré ces préventions, l'Académie ne constate aucune sorte de sursaut de la part de ses artistes qui semblent de plus en plus se désintéresser de l'exemple des anciens en même temps que

<sup>352</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 27 juin 1876, p. 480-489. Rapport de Jean-Léon Gérôme sur les envois de Rome : « M. Besnard a également envoyé un dessin d'après l'antique, *Le Faune*, plus deux aquarelles l'une d'après Giovanni da Fiesole, l'autre d'après les *Sibylles* de Raphaël. Ces trois prétendues études ne sauraient être ici l'objet d'une analyse, et il est mal aisé de comprendre qu'un pensionnaire de l'Académie ait eu la pensée de faire et d'exposer des œuvres aussi nulles. L'Académie a été unanime pour infliger à M. Besnard au sujet de ces reproductions un blâme des plus énergiques. »

<sup>353</sup> AABA, 5 E 56, Rapport primitif d'Alexandre Cabanel sur les envois de Rome de peinture, 1881.

<sup>354</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 21 août 1875, p. 387-392. Rapport de Paul Baudry sur les envois de Rome de peinture.

grandit l’habileté de la main, ou le triomphe de l’exécution sur la pensée. C’est en tout cas dans ce sens qu’elle interprète les *Quatre têtes* (1882, **cat. 131**) de Lucien Doucet : « Quant aux têtes dessinées d’après Benozzo Gozzoli, non seulement elles ne remplissent pas les conditions prescrites par le règlement [...] mais il est fâcheux que dans la copie de ces quatre têtes, M. Doucet ait paru s’attacher beaucoup moins à une étude intime de son modèle qu’à un procédé d’imitation tout matériel d’une habileté toute de main<sup>355</sup>. » Rappelons que l’envoi de dernière année du peintre, *Intérieur de Harem* (1885, **cat. 136**) s’imposait avant tout par de solides qualités d’exécution qui sauvaient l’œuvre d’une certaine indigence de composition et de conception<sup>356</sup>. De fait, l’exemple des grands maîtres semblait avoir temporairement cessé de guider les pensionnaires de l’Ecole de Rome qui trouvaient leur inspiration directement dans la nature et non plus dans le rapport qui existait « entre les chefs-d’œuvre de l’art et l’immuable beauté de la nature<sup>357</sup> ». Cependant, cette mise à distance des traditions classiques dans les années 1880-1890 n’était pas clairement lisible dans la façon dont les pensionnaires exécutaient les dessins de première année car l’exercice était considéré par les artistes comme un devoir d’écolier auquel ils accordaient le moins de temps et d’attention possibles. D’ailleurs la répétition de mêmes motifs ou sujets à quelques années d’intervalle dans les dessins des pensionnaires, – comme la *Vénus de Milo* copiée par Aimé Morot en 1875 (**cat. 80**) et Joseph Wencker en 1878 (**cat. 102**), ou le *Faune* reproduit par Albert Besnard en 1876 (**cat. 88**) et par Théobald Chartran en 1879 (**cat. 109**) –, laisse penser que se perpétuait l’usage de ces « collections de calques qui se transmettent depuis vingt ou trente ans, d’une génération à l’autre dans les ateliers de la Villa Médicis et qui remplissent les portefeuilles des pensionnaires<sup>358</sup> ». Le peu d’intérêt des artistes pour le genre explique sans doute que l’Académie réceptionnait plus souvent des croquis que des études minutieuses et qu’une génération comme celles des pensionnaires des années 1870 ou des années 1910<sup>359</sup>, pourtant fécondes en vocations de peintres décorateurs nourris à l’école des grands maîtres, aient boudé les dessins. Il est en revanche plus instructif d’interroger la série de copies exécutées par les pensionnaires entre 1863 et 1914 afin de mettre à jour les rapports qui unissaient les artistes aux grands maîtres de l’art italien et la nature des liens qu’ils entretenaient avec cet exercice fondamental de l’enseignement académique.

Pour l’Académie, une bonne copie est une imitation sincère à défaut d’être une reproduction parfaite, chose jugée impossible en raison de nombreux paramètres, d’abord inhérents à l’œuvre elle-même puis conséquents à la personnalité du copiste. Dans son *Dictionnaire des beaux-arts*, à l’article

<sup>355</sup> AABA, 5 E 57, Rapport primitif d’Ernest Meissonier sur les envois de Rome de peinture de 1882.

<sup>356</sup> Voir la deuxième partie de ce travail, chapitre I. A. Les pensionnaires et leurs envois : vers la maîtrise du savoir.

<sup>357</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 21 août 1875, p. 387-392. Rapport de Paul Baudry sur les envois de Rome de peinture.

<sup>358</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Intervention de l’Etat dans l’enseignement des beaux-arts*, Paris, Morel, 1864, p. 49.

<sup>359</sup> Parmi les peintres de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle qui se dispensent d’exécuter les dessins de première année, on compte Louis Billotey, Jean Dupas, Gabriel Girodon, Jean Despujols et Robert Poughéon.

« copie », l'Académie indique que les secrets de fabrication d'une œuvre sont cachés « sous un voile d'autant plus impénétrable que les couches successives de couleurs se couvrent et se masquent les unes les autres » et qu'il faut « compter parmi les difficultés insurmontables l'effet de l'action du temps, aussi bien sur chaque couche de couleur pendant l'intervalle qui l'a séparée de la couche suivante, que sur le résultat définitif de ces couches superposées<sup>360</sup> ». Il faudrait, pour triompher de ces difficultés, « la pénétration et l'habileté de main d'un maître consommé, en même temps que cette obéissance résignée, cette patience soumise, cette foi naïve et cette ferveur enthousiaste qui ne sont que le partage d'une jeunesse exceptionnellement douée. Les maîtres les plus habiles [...] sont généralement trop habitués à exprimer leur propre manière de voir et de sentir pour pouvoir, à supposer qu'ils le voulassent, s'en dépouiller entièrement<sup>361</sup>. » C'est pourquoi la pratique de la copie était réservée à la jeunesse, qu'elle constituait un moyen unique de s'approprier la technique des anciens et de pénétrer leur caractère pour s'affermir dans son propre style. Il faut ici s'arrêter brièvement sur la technique employée par les pensionnaires dans leurs copies d'après les maîtres. D'une manière générale, les copies étaient exécutées à l'huile, même pour les reproductions de fresques. Peu d'artistes semblent s'être intéressés aux vrais procédés des maîtres en cherchant à reproduire la technique originale avec laquelle l'œuvre avait été exécutée, notamment pour les reproductions des peintures murales des maîtres des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, références à l'honneur chez les artistes à compter des années 1880-1890. La copie de Paul Sieffert en 1906 d'après *Saint Augustin à l'Ecole de Rome* de Benozzo Gozzoli (**cat. 283**) est à l'huile, de même pour la reproduction de Louis Billotey en 1911 d'après Masaccio, *La Mort de sainte Catherine d'Alexandrie* (**cat. 309**). C'est une démarche différente qui occupe Marcel Baschet et Charles-Lucien Moulin puisque tous deux utilisent la technique de la détrempe, aussi appelée peinture à la colle, pour exécuter leurs copies du *Baptême du Christ* d'après Pérugin (1887, **cat. 158**) et de *L'Adoration de l'Enfant Jésus* (1900, **cat. 245**) d'après Pinturicchio. La détrempe séchant très vite, l'artiste est tenu à une grande rapidité d'exécution qui ne permet ni les repentirs, ni les hésitations. Si Marcel Baschet semble avoir parfaitement maîtrisé les contraintes de la technique, – l'Académie parle d'une copie « excellente à tous les points de vues, le dessin, le style et la couleur du maître [y] sont reproduits avec une finesse et une intelligence remarquables<sup>362</sup> » –, en revanche la copie de Moulin est « brutale et maladroite<sup>363</sup> », défauts que l'Académie attribue précisément à la technique. Cependant, ce qui semble être une maladresse d'exécution tient sans doute au fait que l'artiste, dans un souci d'exactitude, a préparé sa toile avec un enduit de chaux additionné de sable fin, appelé *intonaco*, ce qui donne au rendu un aspect granuleux conforme à l'aspect de la fresque originale. En ce début du XX<sup>e</sup> siècle, une démarche comme celle de

<sup>360</sup> *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, Paris, Firmin-Didot, 1884, tome 4, p. 262-264.

<sup>361</sup> *Idem*.

<sup>362</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 12 novembre 1887, p. 407-411. Rapport de Charles Müller sur les envois de Rome de peinture.

<sup>363</sup> AABA, 2 E 20, Séance du 21 juillet 1900, p. 202-212. Rapport de Fernand Cormon sur les envois de Rome de peinture.

Moulin et de Marcel Baschet, quoique plus éloignée dans le temps mais contemporaine de la publication de Cros et Henry sur les procédés anciens<sup>364</sup>, s'apparente aux recherches d'un René Piot et s'inscrit dans le renouveau de la grande peinture décorative initié par Puvis de Chavannes et continué par les Nabis. Ainsi que l'exprime Rodolphe Rapetti dans un article consacré au renouveau de la fresque au XX<sup>e</sup> siècle, « la notion de peinture décorative [...] apparaît constamment sous-tendue par une référence stylistique à la fresque, à la simplification du style qu'engendre sa technique et à son Age d'or, le Trecento et le Quattrocento, siècles de Giotto et de Ghirlandajo<sup>365</sup>. » Cette thématique amorcée dans les années 1880-1890 et qui devait s'exprimer pleinement aux alentours de 1900, trouvait un écho particulier chez les pensionnaires de l'École de Rome. On le voit bien avec Marcel Baschet qui transforme radicalement sa manière après la copie de troisième année. Encore naturaliste en 1886 avec son envoi de deuxième année intitulé *Etude [Jeune Femme à sa toilette]* (cat. 157), le peintre livre en dernière année une œuvre intitulée *Tableau décoratif* (cat. 159) exécutée dans des tons atténués de fresque.

Si l'Académie estimait qu'il était nécessaire que ses artistes aient une bonne connaissance des formes d'art depuis Giotto jusqu'à Tiepolo, elle gardait néanmoins ses préférences pour les maîtres de la Renaissance et portait Raphaël au pinacle. Aussi gardait-elle quelques préventions vis-à-vis des choix de copies de quelques uns de ses pensionnaires, soit que le maître en question lui parut occuper une place secondaire dans l'histoire de l'art, soit que le modèle ne réponde pas aux besoins spécifiques de l'artiste. En ce qui concernait Marcel Baschet, dont l'excellence de la copie répondait pourtant en tous points aux critères fixés par ses soins, elle ne pouvait s'empêcher de regretter le choix « d'une œuvre plus profitable, en raison de ses mérites propres, aux études et aux progrès de ce pensionnaire<sup>366</sup> ». Avec Léon Comerre et sa copie d'après *L'Embarquement de Cléopâtre* de Tiepolo (1879, cat. 97), le ton se durcit pour rappeler à l'intéressé et à ses futurs émules quelques principes élémentaires de bon goût et de tradition : « M. Comerre aurait pu facilement trouver, même dans les œuvres de la décadence italienne, des modèles plus intéressants que les fresques de Tiepolo au palais Labbia. La copie qu'il a faite de l'une de celles-ci est fidèle, mais l'Académie désapprouve le choix auquel il s'est arrêté. Elle a le devoir de reprocher à ce pensionnaire ou à ceux qui seraient tentés de suivre son exemple que dans le livre d'or de la peinture vénitienne les noms de Paul Véronèse et de Titien figurent en première ligne et que les œuvres de ces puissants maîtres méritent bien autrement

---

<sup>364</sup> En 1884, Henry Cros et Charles Henry publient un ouvrage intitulé *L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens*. Rappelons également le traité de référence sur la technique de la fresque de Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* daté de 1437.

<sup>365</sup> Voir à ce sujet l'article de RAPETTI, Rodolphe, « René Piot et le renouveau de la fresque à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle », p. 6-32 dans *René Piot, fresquiste et décorateur*, collection Les dossiers du musée d'Orsay, Paris, RMN, 1991, p. 88.

<sup>366</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 12 novembre 1887, p. 407-411. Rapport de Charles Müller sur les envois de Rome de peinture.

d'être étudiées que les oeuvres brillantes, mais superficielles d'un peintre comme Tiepolo<sup>367</sup>. » Dans l'école vénitienne, Titien et surtout Véronèse sont des maîtres admis et reconnus par l'Académie, bien que placés bien en-dessous de Raphaël, et c'est à ces exemples de la grande tradition vénitienne de la Renaissance que l'élève doit s'adresser en priorité pour acquérir le sentiment de la couleur. La défiance académique en regard des virtuosités techniques et illusionnistes de Tiepolo s'expliquait également par le goût affirmé de l'époque pour les facilités de palette dont elle redoutait l'influence chez ses pensionnaires. Comerre fut d'ailleurs le seul à copier Tiepolo, le reste du contingent des Romains adeptes du colorisme se tournant généralement vers Titien et Véronèse, avec une exception pour Tintoret, référence qui apparaît pour la première fois en 1869 sous le pinceau de Jules Machard (**cat. 33, 34**) et dont Louis Roger (1903, **cat. 263**) et Georges-Paul Leroux (1909, **cat. 296**) feront également des copies dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle. En 1869, l'intérêt des pensionnaires de Rome pour les peintres de Venise est un fait nouveau qui signale qu'ils ont pleinement assimilé leur part de l'héritage post-romantique, ce qui les place en rupture d'avec leurs aînés dont Raphaël restait la référence absolue<sup>368</sup>.

Cette ouverture vers des références moins imposantes que Raphaël ou Michel-Ange et vers les maîtres qui les ont précédé, indique un positionnement différent de la part des pensionnaires vis-à-vis de l'art du passé. La façon dont Henri Regnault vit et ressent la confrontation d'avec les grands exemples de la Renaissance prend valeur de symbole. En 1868, l'artiste rompt avec l'Italie pour l'Espagne, se détourne de Michel-Ange, ce géant devant lequel il s'est prosterné, pour Velázquez, « le peintre par excellence<sup>369</sup> ». Regnault trouve dans la peinture de Velázquez des qualités de couleur, de charme, de nouveauté et d'originalité qui le séduisent plastiquement, mais qui lui donnent surtout l'impression d'une intimité et d'une entente immédiate avec l'art du peintre : « Les maîtres espagnols me paraissent être d'un enseignement plus utile pour nous que des géants inabornables comme Michel-Ange ou Raphaël. [...] Ils ne cherchent pas à dissimuler leurs moyens d'exécution, ne demandent pas mieux que de vous montrer comment ils ont fait et vous permettent de balbutier devant eux, sans vous écraser de leur mépris<sup>370</sup>. » En d'autres termes, leur exemple n'est pas générateur d'angoisse car ils laissent à leurs disciples la possibilité de les comprendre, de les suivre et de les dépasser dans une voie encore ouverte. A Rome, c'était précisément l'inverse que ressentait l'artiste devant ces génies qui lui semblaient avoir dit le fin mot de l'art et dont l'imitation, pour les élèves insuffisamment armés, présentait le double écueil de les mener soit à la difformité et à la caricature, soit à l'impuissance. Ce sentiment, intuitif chez l'artiste, trouvait un écho dans les débats artistiques de l'époque notamment au moment de la réforme de 1863. Paul de Saint-Victor, dans un double article

---

<sup>367</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 12 juillet 1879, p. 235-239. Rapport de Paul Baudry sur les envois de Rome de peinture.

<sup>368</sup> Sur le rayonnement des pensionnaires à Venise entre 1870 et 1880, nous renvoyons au chapitre II. B. 3. Les voyages des pensionnaires : à la recherche de la nouvelle Rome, au sous-titre « Venise et Florence plutôt que Rome ».

<sup>369</sup> DUPARC, 1872, p. 182-186. Lettre d'Henri Regnault à son père, Madrid, sans date.

<sup>370</sup> DUPARC, 1872, p. 222-225. Lettre d'Henri Regnault à Madame de Sainbris, le 27 novembre 1868.



répondant à celui d'Ernest Beulé<sup>371</sup> sur l'Ecole de Rome au XIX<sup>e</sup> siècle, affirmait le caractère délirant que pouvait provoquer un trop long séjour à Rome : « Le plus souvent les talents s'y dessèchent comme sous l'atteinte d'une malaria spirituelle. A quoi tient cette funeste influence ? Au génie même du lieu, à l'oppression des maîtres, à la servilité qu'ils inspirent lorsqu'on les contemple trop longtemps et de trop près dans leur gloire ; à ce style général et universel des chefs-d'œuvre de l'Ecole romaine, qu'on ne saurait imiter sans l'affaiblir, et qui du sublime tombe si vite sous la main des copistes dans la redite et le poncif<sup>372</sup>. » Le moyen de revivifier l'Ecole de Rome se trouvait dans l'opportunité des voyages, par opposition au séjour, et dans la liberté des artistes de consulter les maîtres de toutes les écoles afin d'y faire les choix les plus en accord avec leur sensibilité. Cette vision de l'art était une négation des principes doctrinaires académiques où les notions d'imprégnation et de hiérarchie esthétique entre les maîtres et les écoles constituaient la base de la formation des pensionnaires de l'Ecole de Rome. Dans cette optique, on peut affirmer que la démarche de Regnault était une « répudiation du modèle académique<sup>373</sup> » dont la méthode de transmission des valeurs intellectuelles et artistiques fondée sur l'imitation et l'assimilation des grands exemples du passé, lui apparaissait comme une faillite personnelle. Ne peut-on imaginer que le malaise de Regnault ait été partagé, dans une certaine mesure, par toute une génération de pensionnaires et que cela entre également pour partie dans le choix de copies d'après des maîtres de valeur et de rang intermédiaires ? Entre 1863 et 1914, les copies d'après Raphaël sont au nombre de huit sur quarante-neuf, et deux pensionnaires seulement, Aimé Morot et Alexis Axilette portent leur choix sur Michel-Ange. Dans l'œuvre de Raphaël, les pensionnaires se sont intéressés en grande majorité aux décorations des Stanzes, références sacrées chez les peintres d'histoire, avec une préférence marquée pour la *Dispute du Saint Sacrement* (Chambre de la Signature) et la *Messe de Bolsena* (Chambre d'Héliodore). Le Raphaël des madones, peintre de la grâce et de l'idéal mystique, ne retient l'attention que de François Schommer en 1882 qui copie *La Madone de Foligno* (**cat. 120**). En revanche, les maîtres du XV<sup>e</sup> siècle éveillent un intérêt sans précédent chez les pensionnaires de l'Ecole de Rome et ce dès le début des années 1870 avec Edouard-Théophile Blanchard et Gabriel Ferrier qui copient Carpaccio, le premier en 1872 avec *La Réception des Ambassadeurs* (**cat. 49**), et le second en 1876 avec *Saint Georges luttant contre le dragon* (**cat. 75**). Ces références sont assez inattendues de la part de ces deux artistes, notamment chez Blanchard dont les envois de Rome de première année sont des fantaisies de coloriste et dont le dernier envoi, *Hylas et les nymphes* (**cat. 51**), procède plutôt de la manière et de l'inspiration d'un William Bouguereau ! La génération de pensionnaires des années 1880 délaisse les maîtres de Venise pour se tourner vers les grands décorateurs toscans et ombriens du Quattrocento.

<sup>371</sup> BEULE, Ernest, « L'Ecole de Rome au XIX<sup>e</sup> siècle », *La Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1863, issu du recueil factice sur la réorganisation de l'Ecole des beaux-arts (1863-1864), bibliothèque de l'Institut.

<sup>372</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « L'Académie des beaux-arts et les réformes : l'Ecole de Rome au XIX<sup>e</sup> siècle par M. Beulé. Second article », *La Presse*, 9 janvier 1864, issu du recueil factice sur la réorganisation de l'Ecole des beaux-arts (1863-1864), bibliothèque de l'Institut.

<sup>373</sup> GOTLIEB, Marc, « De Rome à Tanger : cadre et trajectoire d'une formation à caractère subversif », p. 60 dans *Peut-on enseigner l'art ?*, Paris, musée du Louvre – Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2007.

Benozzo Gozzoli, Pérugin, Melozzo da Forlì, Masaccio ou encore Pinturicchio, très en vogue auprès des artistes de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, sont convoqués par des artistes aux tempéraments très opposés. Le dialogue que Lucien Doucet entame avec Benozzo Gozzoli dès sa première année (**cat. 131**) et qu'il poursuit en troisième année (1884, **cat. 134**) n'apparaît pas très clairement dans son œuvre romaine sauf à considérer son envoi de deuxième année *Ave Maria* (**cat. 132**) qui semble mêler à la fois archaïsme et japonisme. En l'absence de reproduction de l'œuvre, il faut se fonder sur les quelques critiques de l'époque, lesquelles semblent évoquer un parti pris de simplification des formes et des drapés peut-être inspirés du maître florentin. Chez Ernest Laurent, la filiation spirituelle avec les peintres primitifs s'impose, de Giotto et de Fra Angelico en particulier, notamment dans l'esprit et le style du *Saint François d'Assise en prières* (1893, **cat. 192**). C'est en Toscane, à Florence, et en Ombrie, à Orte, Assise et Spolete, que le peintre a le plus souvent voyagé durant sa dernière année de pension<sup>374</sup>. Chez François Roganeau, Louis Billotey, Jean Dupas et Robert Poughéon se manifeste également un vif intérêt pour les fresques décoratives des quattrocentistes. Puissance architecturale, rythme, simplifications des formes réduites à l'essentiel sont les caractéristiques plastiques qui retiennent l'attention de ces artistes dans le sillage de Maurice Denis.

Nous avons vu précédemment quels étaient les maîtres de prédilection des pensionnaires peintres de l'Ecole de Rome, mais il nous reste encore à répondre à la question de la nature des liens que les artistes entretenaient avec l'exercice académique de la copie. Il apparaît que beaucoup d'entre eux, pour ne pas dire la majorité, percevait cette obligation comme un pensum dont ils étaient pressés de se défaire. Le choix de certains modèles devait parfois moins à l'intérêt réel qu'un pensionnaire estimait pouvoir retirer de son étude qu'à des circonstances extérieures à l'art. Il fallait prendre en considération de nombreux paramètres, comme la facilité d'accès à l'œuvre choisie ou bien la dépense occasionnée par des frais de voyage et d'installation auxquels l'Etat pourvoyait à hauteur de 700 francs pour « frais de copie », et enfin obtenir des autorités compétentes l'autorisation de travailler durant plusieurs mois sur un même site. A cet effet, les relations que le directeur entretenaient avec l'administration italienne et pontificale étaient d'une importance capitale. Il importait que le directeur soigne particulièrement ce réseau d'influence et l'un des moyens pour s'attacher durablement la diligence de certains hauts fonctionnaires passait par la nomination de ceux-ci aux titres honorifiques de correspondants ou de membres libres de l'Académie des beaux-arts. En 1919, le directeur de la Villa Médicis Albert Besnard, dont les relations avec les membres de l'Institut ont été très tendues durant son directorat, s'emporte à ce sujet contre une décision de l'Académie des beaux-arts : « [...] Vous saurez qu'Apolloni, mon candidat à l'Institut, vient d'être nommé syndic de Rome. J'espère que vous comprendrez [...] l'importance de cette nomination. La différer serait presque une impolitesse envers un homme très Français et ce serait m'indiquer à moi le peu de cas que vous faites de mon autorité ici et en quelles circonstances Bon Dieu ! Je croyais m'être montré éloquent à cet égard. Je

---

<sup>374</sup> Nous renvoyons au document Itinéraire d'Ernest Laurent pendant sa pension dans le tome II du catalogue raisonné sur les envois de Rome.

vous répète que sous peu il se pourrait que nous eussions besoin du pouvoir d'Apolloni. [...] est-il besoin de vous rappeler que l'administration de tous les musées d'Italie sont dans ses mains et qu'à chaque instant nous aurons à nous adresser à lui. Il peut accorder ou refuser telle permission d'échafaudage dans les monuments ou de copie dans les musées<sup>375</sup>. » Il arrivait en effet fréquemment que les pensionnaires soient obligés de faire monter un échafaudage pour copier convenablement une œuvre. C'est ainsi que doit procéder Luc-Olivier Merson afin d'exécuter sa copie d'après *La Dispute du Saint Sacrement* de Raphaël (1873, cat. 54) et après avoir attendu un certain temps l'intervention du personnel, Merson se trouve très mécontent de la mise en place qui ne facilite pas son travail. Notons qu'au départ, le peintre avait pour projet de copier une fresque de Bernardino Luini à Milan, mais qu'il abandonne cette idée en raison de l'investissement tant au point de vue du temps que des finances. Au final, c'est sur les conseils d'Hébert que le pensionnaire s'arrête sur Raphaël, choix qui ne saurait mieux convenir aux goûts de l'Institut que le directeur avait sans doute à cœur de contenter. S'il nous était donné de connaître les raisons qui ont motivé les pensionnaires dans leurs choix de copies, nul doute que dans bien des cas apparaîtraient des motifs étrangers à l'art expliquant les reproches de l'Institut. De fait, au cours de la période qui nous intéresse, l'Académie des beaux-arts se plaint régulièrement de ne recevoir de Rome que des copies lâchées, imparfaitement exécutées et qui ne rappellent que lointainement les originaux. En 1882, elle accueille dans les termes suivants la copie de François Schommer d'après *La Madone de Foligno* de Raphaël : « L'Académie ne peut qu'approuver le choix du modèle [...], mais elle regrette que la copie ne rende qu'aussi incomplètement la beauté de l'original, et que les caractères du dessin, comme la manière de peindre de Raphaël, n'apparaissent ici qu'amoindris presque jusqu'à l'effacement<sup>376</sup>. » Cette mise à distance la contrariait d'autant plus que la destination de la copie était de rejoindre les collections du musée des Etudes de l'Ecole des beaux-arts<sup>377</sup> où elle tenait lieu d'original pour les étudiants qui n'avaient pas eu la chance de se rendre à Rome. Il est possible que « l'effacement » de la manière du maître soit la conséquence d'un travail exécuté en grande partie d'après une photographie de l'œuvre, mode de reproduction et de diffusion qui est en plein essor à compter de la fin des années 1860<sup>378</sup>. Cet usage répandu chez les pensionnaires peintres leur faisait gagner un temps considérable en leur permettant de travailler directement dans l'atelier à l'aide du support photographique. Une fois les lignes de la composition fixées dans les détails, ce que permettait la qualité des clichés, il ne leur restait plus qu'à se rendre sur place afin de commencer l'exécution. Il n'est pas interdit d'imaginer que l'exécution ait

---

<sup>375</sup> AABA, 5 E 78, Lettre d'Albert Besnard au secrétaire perpétuel, Rome, le 3 juin 1919.

<sup>376</sup> AABA, 5 E 57, Rapport primitif d'Ernest Meissonier sur les envois de Rome de 1882.

<sup>377</sup> Les copies appartiennent au gouvernement qui dispose de la faculté de les déposer dans un établissement public, tels que musée ou préfecture. Cependant, la majorité des copies sont allées rejoindre les collections de l'Ecole des beaux-arts où elles sont venues compléter le musée des Etudes dont le noyau avait été formé en 1874 par les copies du musée européen de Charles Blanc. Nous renvoyons pour plus de précisions sur les collections du musée des copies à l'article de Paul Duro, « Le musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la IIIe République. Catalogue », *BSHAF*, Paris, 1987.

<sup>378</sup> Nous renvoyons à l'article de Philippe Jarjat, « Photographier les fresques de Raphaël au Vatican en 1869 : Histoire et usages des images d'Adolphe Braun », dans le numéro 3 de la revue *Studiolo*, 2005.

pu également se faire dans l'atelier à l'aide d'une réduction peinte de la copie réalisée au préalable par le peintre d'après l'original. Dans ces conditions, il allait sans dire que le but que l'Académie assignait à l'exercice était totalement nié par les artistes et que la qualité de la copie s'en ressentait. Chez les sculpteurs, ce système était encore plus poussé à l'extrême, car ils ne se donnaient même plus la peine d'exécuter eux-mêmes leurs copies, ils en confiaient la réalisation à un praticien. Du reste, Henri Regnault lui-même a abandonné l'achèvement de sa copie à l'un de ses camarades nommé Rougeron et pourtant il ne manquait pas d'entrain à l'idée de copier Velázquez (**cat. 39**). Cette attitude de la part des pensionnaires va amener certains membres de l'Académie à considérer différemment la place et l'intérêt de la copie dans la formation artistique du séjour de Rome, mais sans pour autant réussir à modifier l'opinion du corps académique. Les sculpteurs sont les premiers à remettre en cause la légitimité de l'exercice au sein du corpus des envois de Rome et ce dès 1872, année de la refonte du règlement académique. François Jouffroy, Joseph Perraud et Jules Cavelier réclament la suppression d'un travail qu'ils considèrent comme « entièrement matériel et ne pouvant, par conséquent, être utile à l'artiste<sup>379</sup> ». S'ils ne sont pas entendus dans leurs revendications, c'est autant par l'attachement académique à l'origine historique de la copie qu'à la valeur pédagogique qu'elle prête à l'exercice, côté matériel compris. En 1894, Eugène Guillaume propose même de la transférer à la première année afin d'épurer le goût des artistes, manière de faire rempart au naturalisme en confrontant immédiatement les pensionnaires aux procédés des anciens : « Il ne me semble pas bon de laisser nos jeunes peintres, quand ils arrivent de Paris, user trop tôt de leur liberté. Ils sont trop préoccupés des succès des derniers Salons. Il me paraîtrait donc utile de placer la copie à la première année de la pension où elle figurerait avec les dessins qui sont de plus en plus négligés. A mon sens, il y aurait en cela une bonne préparation aux études d'après nature qui viendraient par la suite, et cela aussi bien du point de vue du style que de l'exécution. [...] Comme moyen de réagir contre des habitudes et des aspirations fâcheuses, je croirais bon de placer la copie au début des études<sup>380</sup>. » Si l'Académie ne s'arrête pas à la proposition du directeur de l'École de Rome, c'est avant tout parce qu'elle tient à conserver à la copie sa fonction d'entraînement préparatoire à l'exécution du grand tableau de dernière année<sup>381</sup>, et qu'elle estime nécessaire que le pensionnaire choisisse son modèle avec le discernement que procure un séjour prolongé de deux ans. Malgré le manque d'enthousiasme que mettent les pensionnaires à accomplir ce devoir, et dont témoignent régulièrement les rapports académiques<sup>382</sup>,

<sup>379</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 3 avril 1872, p. 31-33. L'Académie décide de préserver ce travail en raison de son origine historique.

<sup>380</sup> AABA, 2 E 19, Séance du 7 avril 1894, p. 28-30. Lettre d'Eugène Guillaume au secrétaire perpétuel.

<sup>381</sup> Nous renvoyons à l'article de Paul Duro, « The lure of Rome : the academic copy in the *Académie de France in the nineteenth century* » dans *French Painting between the Past and the Present : Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870*, Princeton University Press, 1973.

<sup>382</sup> En 1903, l'Académie juge dans les termes suivants la copie de Louis Roger d'après *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane* de Tintoret (**cat. 263**) : « [...] sa copie d'après le Tintoret ne satisfera pas ceux qui ont admiré au Palais Ducal de Venise le panneau décoratif représentant *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*. Cette toile qui n'est cependant pas une des plus caractéristiques de la manière du grand maître vénitien, se distingue par la force et la délicatesse des colorations, le ton argenté des lumières, la transparence des ombres chaudes et blondes. On

l'Académie va maintenir sa position sur la copie jusque dans les années 1920. Pourtant, cela faisait longtemps que le statut de la copie avait évolué et qu'elle n'était plus considérée ni comme un moyen d'étude satisfaisant ni comme un objet esthétique. Ainsi que le souligne Paul Duro, la création du musée des copies en 1871 par Charles Blanc partait d'une idée obsolète à la base, la copie ayant alors perdu sa légitimité « sous l'influence conjuguée des moyens techniques de reproduction et d'un changement dans la conception philosophique de l'imitation qui [l'excluait] de la sphère de l'art<sup>383</sup> ». Comme moyen d'étude, elle avait souffert de la désaffection des artistes qui s'étaient détournés de l'imitation des grands exemples du passé pour puiser directement dans la nature l'inspiration et les formes de l'art. « Pendant longtemps les peintres avaient déserté le Salon carré ou la salle des Sept mètres pour les guinguettes de Chatou ou de Bougival. La mode était passée d'aller au Louvre<sup>384</sup>. » Le retour en grâce des grands maîtres dans la pratique artistique et les théories des néo-traditionnistes et symbolistes n'a pas rétabli l'exercice de la copie dans le sens académique du terme. Dans ses textes critiques le peintre et théoricien Emile Bernard réhabilite dans les années 1890 l'enseignement de l'art du passé et la fréquentation des musées, mais il en exclut l'exercice de la copie qu'il voit comme « une école de singerie » car « les vrais artistes vont au musée religieusement, ils y ont leurs saints, leurs modèles ; mais ils y vont pour converser, pour voir et non pour copier<sup>385</sup> ». En 1905<sup>386</sup>, il n'était plus imaginable d'obliger les pensionnaires à s'adonner à un genre considéré comme un travail d'écolier dans le cadre d'un séjour de Rome envisagé sous le rapport de la libre création. C'était également l'opinion défendue par les directeurs de l'Ecole de Rome Albert Besnard et Denys Puech, le premier en 1919 au moment de la réouverture de la Villa Médicis après la guerre, et le second deux ans plus tard lors de son entrée en fonction<sup>387</sup> en remplacement de Besnard. Tous deux estimaient d'un intérêt médiocre l'exercice de la copie à un âge où l'artiste doit avant tout créer. En d'autres termes,

---

ne retrouve pas trace de ces rares qualités dans la copie de M. Roger ; l'exécution en est lourde, la couleur terne et plombée. C'est le travail d'un élève qui remplit à la lettre une obligation imposée et non celui d'un artiste qui, épris d'un modèle librement choisi s'efforce de le comprendre et d'en reproduire les beautés au grand profit de son instruction et de son progrès. » (AABA, 2 E 21, Séance du 11 juillet 1903, p. 94-110. Rapport de Ferdinand Humbert sur les envois de Rome de peinture).

<sup>383</sup> DURO, Paul, « Le musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la IIIe République. Catalogue », *BSHAF*, Paris, 1987, p. 283.

<sup>384</sup> BENEDITE, Léon, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, Rapports du jury international, introduction générale, deuxième partie beaux-arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1902-1906, p. 535.

<sup>385</sup> BERNARD, Emile, « Les musées », *Mercure de France*, mars 1895, p. 296-303 dans RIVIERE, Anne (dir.), *Emile Bernard, Propos sur l'art (2)*, Paris, Nouvelles éditions Séguier, 1994.

<sup>386</sup> Opinion exprimée par les députés Alfred Massé et Henry Maret dans leurs rapports sur les budgets aux beaux-arts en 1904 et 1905.

<sup>387</sup> AABA, 5 E 79. Lettre de Denys Puech au secrétaire perpétuel, Rome, le 8 juillet 1921. « [...] Il me semble que la gloire des expositions des envois des pensionnaires ne perdra rien à voir diminuer le nombre de dessins scolaires et de copies que le règlement impose aux peintres, aux sculpteur et aux graveurs. Ces travaux ne peuvent d'ailleurs être très bien, étant faits à contrecœur comme des pensums. Les remplacer par des œuvres originales serait une mesure accueillie avec enthousiasme, tout au moins pourrait t-on les laisser facultatifs. [...] Voilà la question dont je voulais entretenir l'Académie. Il serait à [ill.] à faire le programme des travaux originaux qui remplaceraient ces envois purement scolaires. Voulez-vous y penser et si vous [ill.] dans vos conversations avec nos confrères que je puisse être écouté avec quelque attention, je ferais cette proposition, sinon j'attendrai, mais c'est vraiment déplorable de voir les peintres faire leur copie avec des photographies et les sculpteurs les commander à forfait à un vulgaire praticien romain, du reste cela se faisait de mon temps et j'avoue que je l'ai fait moi-même. »

cela signifiait que l'imitation avait vécu dans la formation artistique du séjour de Rome et qu'il fallait développer et favoriser les moyens d'exécuter des œuvres originales afin de revitaliser l'Ecole de Rome, – Albert Besnard parle d'un « renouveau qui fait besoin à notre vieille Académie<sup>388</sup> » –, et l'imposer comme un foyer artistique vivant et créatif. La réforme des concours de Rome et du règlement de la Villa Médicis en 1920 conserve l'obligation de la copie, mais elle se trouve désormais placée à la dernière année qui est en séjour libre. La réduction de pension à trois années proposée par l'Académie au gouvernement en 1925 l'amène à modifier à nouveau le règlement des envois de Rome. Si l'obligation des dessins d'après l'antique et les grands maîtres a disparu, en revanche la copie peinte reste inscrite au nombre des envois de Rome, le pensionnaire ayant seulement la faculté de l'exécuter la première ou la seconde année de sa pension. Malgré les efforts d'ouverture et de modernisation désirés par des personnalités comme Albert Besnard, l'exercice académique de la copie conserve sa place et son importance au sein du corpus des envois de Rome.

Les choix de modèles de copies des pensionnaires peintres de l'Ecole de Rome de 1863 à 1914 révèlent des références inattendues sous les pinceaux des jeunes artistes. Au règne presque exclusif de Raphaël dans les années 1840-1860, se substitue tout d'abord celui des maîtres coloristes de Venise, les Titien, Véronèse et Tintoret, que les pensionnaires regardent et copient avec avidité dans les années 1870-1880. Tout se passe comme si les pensionnaires s'adressaient à présent en toute liberté à ces grands peintres coloristes dont l'exemple a toujours été tenu pour inférieur par l'Académie des beaux-arts. Cet esprit nouveau, né des conditions de la réforme de 1863, est résumé tout entier par Henri Regnault déclarant à propos de sa copie d'après *La Reddition de Breda* : « quels cris les puristes de l'art pousseront quand ils verront Velázquez mettre un pied dans le sanctuaire de l'Ecole des beaux-arts. Quelle profanation<sup>389</sup> ! » A compter de la fin des années 1880 et jusqu'en 1920, les pensionnaires balancent entre maîtres coloristes du siècle d'or vénitien et les maîtres toscans et ombriens du XV<sup>e</sup> siècle, dont la révélation tient sans aucun doute à l'influence de la peinture décorative de Puvis de Chavannes. Il est à noter que l'ouverture en 1891 de pays autres que l'Italie aux copistes n'a pas créé de mouvement remarquable vers l'Espagne ou la Hollande. Seul Gaston Thys en 1893 se rend à Anvers pour copier Rubens (**cat. 197**) et l'Espagne, à la suite de Regnault, ne va retenir l'attention que de William Laparra 1901 (**cat. 249**) et d'Edouard Monchablon en 1907 (**cat. 291**). Dans un premier temps, l'admiration des pensionnaires pour les quattrocentistes semble se borner à la copie et ce n'est qu'à partir de 1910 que cette influence commence à s'exprimer plastiquement dans les envois de Rome. Après guerre, les modèles des pensionnaires semblent réunir tout à la fois l'influence de la sculpture grecque archaïque, des peintres primitifs italiens et français, des canons maniéristes, le tout vu au travers d'un prisme cubiste décoratif. En 1925, ce courant semble s'être assagi à la grande satisfaction de l'Académie et du directeur de l'Ecole de Rome, Denys Puech : « Vous recevrez par le même courrier un rapport sur les envois en préparation. Les travaux me paraissent en très bonne voie

<sup>388</sup> AABA, 5 E 78, Lettre d'Albert Besnard au secrétaire perpétuel, Rome, le 17 novembre 1919.

<sup>389</sup> Duparc, 1872, p. 192-193. Lettre d'Henri Regnault à Arthur Duparc, Madrid, sans date.

et sauf accidents ou maladies j'espère voir l'exposition du mois de mai bien complète Elle aura de plus cette qualité d'être débarrassée à peu près complètement d'éléments archaïsants qui étaient devenus inquiétants et ça depuis quelques années, jusqu'à l'an dernier même. Un courant décoratif a remplacé le courant archaïsant. Il s'inspire de l'art florentin du XIV<sup>e</sup> siècle. Je préfère cette source<sup>390</sup>. »

### Chapitre III. C. Le “savoir composer” : l'exercice de l'esquisse peinte de troisième année

Dans l'ordre des études romaines, l'exercice de l'esquisse peinte ou dessinée trouvait sa place avant la réalisation du tableau composé de dernière année. De la même manière que la copie préparait le pensionnaire à l'exécution de son dernier envoi et lui ouvrait le chemin de l'interprétation par l'imitation, l'esquisse l'entraînait à raisonner sa pensée, à « mettre en ordre les éléments du tableau, [à] les disposer et [à] les combiner<sup>391</sup> ». La pratique de l'esquisse faisait partie intégrante de l'enseignement académique au même titre que l'étude d'après le modèle ou d'après l'antique, et sa fonction première était d'exercer les étudiants à l'art de composer, c'est-à-dire à traduire plastiquement avec les moyens de la peinture une pensée d'ordre intellectuel. C'est dans ce sens que l'esquisse est inscrite au nombre des épreuves des concours pour le grand prix de Rome de peinture et que l'Académie des beaux-arts en prescrit l'étude à ses pensionnaires peintres. Les qualités inhérentes au genre de l'esquisse, comme la liberté de la facture, la hardiesse du trait ou des couleurs, ont contribué à l'établir dans la pratique artistique comme « une œuvre d'imagination, de spontanéité, traitée avec fougue, verve, passion, chaleur, et rapidement faite<sup>392</sup> ». Bien plus qu'un travail préparatoire intimement lié au processus de la création artistique, les mérites de l'esquisse l'ont fait considérer par les modernes comme supérieure au tableau achevé en ce qu'elle contenait le sentiment de la vie par l'imprécision des formes et l'inachevé de la touche, tout ce que semblait rejeter le travail patiemment élaboré et exécuté des peintres académiques. Cette thématique ne traverse pas précisément l'exercice de l'esquisse peinte tel qu'il était pratiqué par les pensionnaires de l'Ecole de Rome. On en trouve cependant une résurgence au début du XX<sup>e</sup> siècle lorsque l'Académie accorde aux artistes la faculté d'exposer des travaux supplémentaires en 1905. Ces études libres juxtaposées aux envois réglementaires donnaient l'occasion de montrer au public toute l'étendue du talent des artistes, elles apportaient également la preuve d'un tempérament plus en rapport avec la sensibilité moderne qui

---

<sup>390</sup> AABA, 5 E 80, Lettre de Denys Puech au secrétaire perpétuel, Rome, le 14 janvier 1925.

<sup>391</sup> BLANC, Charles, La grammaire des arts du dessin, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000 [1<sup>e</sup> éd. 1867], p. 473.

<sup>392</sup> LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1870, t. VII, p. 934 cité par FOUART, Bruno, « L'exercice de l'esquisse », p. 9-18 dans GRUNCHEC, Philippe, *Les concours d'esquisses peintes 1816-1863*, catalogue d'exposition, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 8 octobre – 14 décembre 1986, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1986, t. I.

goûtait « l'esquissé, le tâtonnant et le susurré, plus que la démonstration implacable du savant qui nous force à voir comme lui<sup>393</sup> ».

Avant la réforme du 13 novembre 1863 et la réorganisation des travaux des pensionnaires de Rome, l'exercice de l'esquisse se trouvait doublement inscrit au programme des envois. En troisième année, le peintre avait le choix entre une esquisse dessinée, dont le rôle était d'arrêter la construction et les formes, et une esquisse peinte où intervenaient le clair-obscur et la couleur. La quatrième année voyait l'exécution d'une esquisse peinte dont le sujet devait être tiré ainsi qu'en troisième année « de la mythologie, de l'histoire ancienne sacrée ou profane<sup>394</sup> ». Mais cette dernière devait comprendre au moins douze figures afin de satisfaire aux exigences d'un sujet élevé comprenant un « grand développement et un grand style<sup>395</sup> » en conformité avec l'ambition finale du tableau d'histoire de cinquième année. En revanche, le rôle assigné à l'esquisse par les auteurs du décret du 13 novembre 1863 semblait davantage se rapprocher de la conception moderne de l'exercice, c'est-à-dire une œuvre autonome dont les principales qualités résidaient dans la liberté de la touche et de la composition. Le règlement du 28 mars 1865 programmat l'esquisse à la deuxième année de pension, laquelle se trouvait être également la première du voyage facultatif, et n'indiquait en aucune manière un domaine iconographique en particulier, soit que cette précision ait semblé superflue pour un pensionnaire de l'École de Rome, soit que les artistes aient été libres de choisir leurs sujets au gré de leurs promenades. La notion de voyage intégrait en effet l'idée des études libres, de la réalisation de croquis ou d'esquisses rapidement brossées et prises sur le vif afin de garder le souvenir d'une scène pittoresque, d'un motif de paysage servant à l'élaboration future d'un tableau médité et exécuté dans l'atelier. Le seul artiste ayant bénéficié des conditions transitoires du règlement de 1865 était Diogène Maillart. Ce dernier exécute en 1867 deux esquisses peintes, la première est intitulée *Pastorale* (**cat. 25**) et appartient probablement à la catégorie des petits sujets de genre sur le mode de l'idylle champêtre, et la seconde illustre un sujet aux accents romantiques, un *Dante au pont des diables* tiré de *La Divine Comédie* de Dante (**cat. 26**). Le rapport de la commission des professeurs de l'École des beaux-arts est particulièrement sévère à l'égard des esquisses de Maillart, la *Pastorale* « ne paraît pas acceptable à la commission, parce qu'elle manque entièrement d'étude et de recherche, que la coloration en est fautive et [qu'il] n'y a pas d'effort<sup>396</sup> ». Maillart est-il tancé pour avoir interprété trop librement l'exercice académique de l'esquisse ou ses travaux étaient-ils réellement insuffisants ? En l'absence des œuvres, il est difficile d'infirmier l'une ou l'autre de ces propositions. En 1867, l'esquisse retrouve définitivement sa place naturelle dans le programme des études, c'est-à-dire située un an avant l'exécution du dernier envoi, et s'allège de l'obligation du sujet imposé. L'esquisse dessinée a

---

<sup>393</sup> BLANCHE, Jacques-Emile, *La Troisième République 1870 à nos jours, Les Arts plastiques*, Paris, Les Editions de France, 1931, p. XV.

<sup>394</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1863.

<sup>395</sup> AABA, 2 E 19, Séance du 1<sup>er</sup> février 1896, p. 243-245.

<sup>396</sup> Arch. nat., AJ<sup>52</sup> 204. Rapport de la commission sur les envois de Rome des pensionnaires peintres exécutés en 1866, exposés en 1867.



également laissé sa place à l'esquisse peinte en vertu du principe évoqué par Charles Blanc dans la *Grammaire des arts du dessin* : « [...] l'art du peintre ayant aujourd'hui parcouru le cycle entier de ses développements, ne saurait plus négliger les effets de la couleur et du clair-obscur en ce qu'ils ont d'expressif. [...] On peut donc regarder comme préférable la méthode de colorier l'esquisse, surtout quand on veut obtenir l'expression qui résulte de la couleur et de la lumière, expression qui convient si bien au naturalisme et qui est si important dans le paysage<sup>397</sup>. »

Edouard-Théophile Blanchard semble avoir appliqué presque à la lettre le précepte de Charles Blanc tout en oubliant l'une des lois fondamentales de la peinture d'histoire : « si le tableau s'adresse à l'esprit ou au cœur, s'il doit remuer les passions, il faudra bien que le caractère moral de l'ordonnance passe avant la convenance pittoresque, laquelle devra être résolument sacrifiée à l'expression, si tant est qu'on puisse les obtenir l'une et l'autre, les fortifier l'une par l'autre<sup>398</sup>. ». En 1872, le pensionnaire exécute une esquisse peinte intitulée *La Fuite de Néron* (**cat. 150**) dont le sujet est tiré de la *Vie des douze Césars* de Suétone. Blanchard met en scène un groupe de cinq cavaliers qui viennent de faire halte au bord d'une rivière. Au premier plan, un des protagonistes est penché sur l'eau et se désaltère, il s'agit sans doute de Néron, tandis que ses compagnons guettent un danger qui semble sur le point de se produire, ainsi que l'indique la position du compagnon de Néron et le mouvement de la troupe à cheval. Blanchard s'est inspiré très librement du texte de Suétone dont il synthétise plusieurs passages en un épisode imaginaire<sup>399</sup>. L'importance accordée au paysage par rapport aux figures, ainsi que la disposition des groupes font penser aux scènes orientalistes d'Eugène Fromentin pour peu que l'on remplace la tunique antique par le burnous et que l'on imagine la lumière blanche du désert. Ce décalage entre le but premier de l'exercice académique et l'interprétation qu'en donne Blanchard est relevé par l'Académie : si « l'esquisse offre un aspect de vérité sous le rapport de l'effet et de la couleur », « considérée au point de vue d'un sujet historique ou de grand style, elle est absolument blâmable. A une disposition qui n'est que pittoresque, elle ajoute le tort de n'être nullement conforme à la description que Suétone fait de la fuite de Néron. Les pensionnaires devraient davantage se pénétrer de l'importance de la composition de troisième année qui a pour but de les préparer au grand travail de leur dernière année<sup>400</sup>. » En 1886, sur ce même sujet, Gustave Popelin ne sera guère plus heureux aux dires de l'Académie des beaux-arts : « Pour sujet de son esquisse M. Popelin a pris le moment où

---

<sup>397</sup> BLANC, Charles, *La grammaire des arts du dessin*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000 [1<sup>e</sup> éd. 1867], p. 491.

<sup>398</sup> *Idem.*

<sup>399</sup> Si le texte de Suétone mentionne bien l'épisode où Néron se désaltère dans une mare, cette scène se passe cependant à proximité de la villa de Phaon : « Arrivé à la traverse, il renvoya les chevaux et s'avança avec tant de peine à travers des taillis et des buissons dans un sentier planté de roseaux, que, pour parvenir derrière la maison de campagne, il fut obligé de mettre son vêtement sous ses pieds. [...] En attendant qu'on trouvât le moyen de pratiquer une entrée secrète dans cette villa, il puisa de l'eau d'une mare dans le creux de sa main et la but en disant : "Voilà donc les rafraîchissements de Néron". » (SUETONE, *Vie des douze Césars, Néron*, chapitre XLVIII).

<sup>400</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 7 décembre 1872, p. 106-107. Rapport d'Henri Lehmann sur les envois de Rome de peinture.

Néron s'apprête à s'enfuir de Rome. Il a représenté cette scène d'une manière qui rappelle le travail d'un architecte décorateur et non celui d'un peintre d'histoire car c'est à peine si en haut d'un escalier monumental et à l'ombre d'un piédestal on aperçoit la petite figure de l'empereur hors d'aplomb et dans le lointain quelques uns des cavaliers et des serviteurs qui doivent l'accompagner dans sa fuite<sup>401</sup>. » Par rapport aux envois des autres années, l'esquisse semble être interprétée par les pensionnaires comme un moment de respiration ménagé dans un corpus d'œuvres aux exigences plus strictes et figées. Blanchard et Popelin dépassent le but que l'Académie assigne à l'exercice pour laisser libre cours à leur originalité. La liberté inhérente au genre de l'esquisse permettait aux artistes de s'éloigner temporairement des codes conventionnels de la peinture d'histoire pour faire valoir d'autres dispositions de leur talent. Il est ainsi symptomatique de relever parmi les esquisses peintes de nombreux projets de décorations murales ou de plafonds. En 1869, Jules Machard exécute un projet de décoration allégorique pour le plafond de la bibliothèque de l'Académie de France à Rome (**cat. 35**). Il est probable que cette esquisse s'intègre, comme complément, dans le projet de décoration du grand salon de l'Académie de France qu'Ernest Hébert<sup>402</sup> avait envisagé de confier en 1869 à Henri Regnault. Bien que les ambitions du directeur ne se soient pas réalisées, sans doute par défaut de budget, l'esquisse de Machard a donné la preuve qu'il pouvait, à l'instar d'un Paul Baudry, décorer « les beaux hôtels qu'on bâtit à cette heure à Paris, avec le brio et la furia vénitienne<sup>403</sup>. » C'est une démarche identique que suit Gabriel Ferrier, un autre vénitien, en 1876 avec un projet de décoration pour un plafond et ses pendentifs (**cat. 76**). L'artiste montrait dans cette esquisse une entente décorative très proche de celle des maîtres vénitiens des XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, de Tintoret à Tiepolo, en retenant le principe des raccourcis audacieux et du placement de figures aériennes et plafonnantes dans un décor de ciel et de nuages. Les grands travaux décoratifs du peintre dans les années 1890 procéderont de ce même esprit, ainsi *La Glorification des arts* plafond exécuté pour l'Ambassade de France à Berlin et les compartiments de la voûte de l'escalier de la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville de Paris en 1892<sup>404</sup>. Avec Albert Besnard et Charles Lebayle, nous restons dans le domaine de la décoration, mais appliquée au mur pour le premier et au vitrail pour le second. En 1878, Besnard présente une *Arrivée de François I<sup>er</sup> à Bologne rencontrant le cardinal d'Ostie venu au devant de lui* (**cat. 91**). Cet « essai de décoration » qui se trouve inscrit au nombre des envois de Rome du pensionnaire, avait été primitivement conçu pour répondre à une commande de M. de Noailles pour la

<sup>401</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 13 novembre 1886, p. 251-258. Rapport de William Bouguereau sur les envois de Rome de peinture.

<sup>402</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 745. Lettre d'Ernest Hébert, Rome, le 20 octobre 1869 : « Mon cher Monsieur, [envoi du budget], vous trouverez aussi dans le préventif une somme de 1 500 francs pour la décoration du Salon de l'Académie. J'ai inscrit cela dans le budget pour le cas où M. Regnault voudrait bien tenir sa promesse, il demande seulement le remboursement de ses frais pour peindre toute la voûte. D'après ce que vous connaissez déjà de ce jeune artiste extraordinaire, vous pourrez comprendre que je me sois laissé tenter par le désir de lui faire faire ce beau travail qui complètera ce salon avec ses tapisseries, un des plus beaux qui puisse se voir. »

<sup>403</sup> FALETANS, Marquis de, « Les envois de Rome », *L'Artiste*, juillet 1869, p. 72-75.

<sup>404</sup> *Le Triomphe des mairies, Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, catalogue de l'exposition, Paris, musée du Petit Palais, 8 novembre 1986 – 18 janvier 1987, Paris, Les Musées de la Ville de Paris, 1986, p. 404-405.

décoration d'un couloir de vingt-deux mètres au Palais Farnèse. De l'avis des critiques de l'époque l'esquisse souffrait quelque peu de lourdeur dans les colorations et de surcharges dans les détails, mais la composition était empreinte d'un certain caractère décoratif dans le choix d'une ordonnance en frise tirant parti de la contrainte de la surface : « Le Cardinal d'Ostie, représentant le Pape Léon X, conduit le Sacré collège des vingt cardinaux à la rencontre du jeune François I<sup>er</sup>. Le cortège est devancé par la Paix, la Foi et la Charité qui s'efforcent de mettre en fuite les Furies vaincues. Un autre cortège, celui du Roi, s'avance précédé de la Force, de la Justice et de la Gloire, qui brandit vers le ciel l'épée de la victoire de Marignan. L'allégorie de l'Abondance [...] sert de trait d'union entre les deux groupes<sup>405</sup>. » Besnard retiendra l'idée très décorative de la procession dans son dernier envoi de Rome *Après la défaite, épisode d'une invasion au V<sup>e</sup> siècle* (**cat. 92**). En 1890, Charles Lebayle soumet à l'examen de l'Académie une esquisse intitulée *Pauvres et infirmes transférés de l'ancienne maison Saint Louis au nouvel hôpital de La Charité à Lyon* (**cat. 181**). Chargé en 1889 par le maître verrier Lucien Bégule de réaliser les compositions destinées aux vitraux de la nouvelle chapelle, Lebayle exécute une série d'esquisses sur le thème de la fondation et de l'histoire de l'hôpital. Le format particulier du vitrail a sans doute amené l'artiste à développer sa composition dans la hauteur tout en respectant l'exigence narrative de son sujet. De fait, à la réception de son esquisse, l'Académie y trouve des qualités pittoresques mais regrette que « M. Lebayle n'ait pas suffisamment compris le côté humain du sujet qu'il avait choisi et n'en ait pas tiré tout le parti qu'il comportait en exprimant la sollicitude charitable des gens qui transportent les malades<sup>406</sup> ». En ne précisant pas à l'Académie la destination décorative de son esquisse, Lebayle s'exposait à ce genre de commentaire. Car si la « beauté optique, celle qui répond au plaisir des yeux » est déclarée suffisante pour une composition purement décorative, en revanche la « beauté morale ou poétique, celle qui touche au sentiment » doit être privilégiée par l'artiste dès lors que le sujet traité s'adresse « à l'esprit ou au cœur<sup>407</sup> ». Ainsi, Paul Sieffert précise-t-il en 1906 que son esquisse de troisième année *Les Lucioles* (**cat. 284**) est un panneau décoratif, manière de justifier l'insignifiance d'un sujet « à l'arrangement banal et à l'effet de lumière inexplicable et quelque peu contradictoire<sup>408</sup> ». A partir de 1900, les esquisses des pensionnaires portent presque toutes la mention « panneau décoratif » ou « essai de décoration » sans toutefois qu'il soit possible de déterminer, en l'absence des œuvres ou de description de celles-ci dans les rapports, s'il s'agit de simples sujets de fantaisie, telles *Les Lucioles*, où si les artistes tendent vers la peinture décorative avec des projets composés pour un plafond ou une muraille. Dans le cas de Sieffert ou d'Edouard Monchablon en 1907 avec *Nocturne, panneau décoratif* (**cat. 292**), le terme panneau

<sup>405</sup> BEAUVALOT-HEUVRARD, Chantal, *Albert Besnard (1849-1934) : Une vocation de peintre décorateur*, doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Université de Paris X, 2001, 5 volumes.

<sup>406</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 2 novembre 1890, p. 118-131. Rapport de Léon Bonnat sur les envois de Rome de peinture.

<sup>407</sup> BLANC, Charles, *La grammaire des arts du dessin*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000 [1<sup>e</sup> éd. 1867], p. 473.

<sup>408</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 28 juillet 1906, p. 343-351. Rapport de Léon Lhermitte sur les envois de Rome de peinture.

décoratif semble se concevoir dans le sens d'un ornement mural, en revanche la seconde esquisse de Monchablon, *Vue d'Orvieto* (**cat. 293**) est décorative par la simplification des formes, notamment celles des figures, ainsi que par l'utilisation de la couleur recherchée avant tout pour ses contrastes (le bleu et l'orange) et ses harmonies à la manière du colorisme décoratif pratiqué par Henri Regnault dans les années 1870. Le cas de François-Maurice Roganeau indique une autre tendance répandue chez les pensionnaires peintres de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle et qui consistait à transcrire leurs sujets en triptyque<sup>409</sup>. Si l'Académie n'était pas opposée à cet usage, il fallait en revanche que la forme adoptée soit justifiée par le développement de la composition et du sujet. Or, chez Roganeau cette exigence ne se justifiait aucunement : « [...] pourquoi avoir fait de cette esquisse un projet de triptyque? Rien dans la composition qui nous est présentée ne réclamait cette forme spéciale, d'autant que les deux volets extrêmes ne peuvent se détacher du motif central qu'ils commencent à gauche et terminent à droite. Nous pensons donc que cette esquisse gagnerait beaucoup à ce que les meneaux qui, sans raison, la partagent en trois parties fussent supprimés ; ce serait le moyen de lui donner la grandeur et la simplicité qui lui conviennent<sup>410</sup>. » L'artiste se rangera finalement à l'avis éclairé de l'Académie en abandonnant la forme du triptyque pour développer une composition dont le rythme ternaire en conserve cependant l'esprit (**cat. 304**). Roganeau est également l'un des rares pensionnaires, avec Aimé Morot (**cat. 83**), Alfred Bramtot (**cat. 128**) et Fernand Sabatté (**cat. 273**) à avoir développé son esquisse en tableau, renouant par là avec le sens premier de l'exercice. De fait, l'esquisse de troisième année telle que la concevait l'Académie des beaux-arts n'avait que peu d'intérêt artistique, son existence dans le corpus des envois n'étant justifiée que par son but didactique. Cette circonstance était soulignée par Henri Darcel en 1874 à l'exposition des envois de Rome : « N'attachons pas à l'esquisse, envoi de troisième année, plus d'importance que les pensionnaires de Rome n'en attachent eux-mêmes, c'est toujours un projet qu'ils ne réalisent jamais<sup>411</sup>. » Certains se dispensaient même de l'exécuter, ainsi en 1870, Regnault la remplaçait par un grand tableau de son invention (**cat. 40**) dans l'espoir de relever le niveau général de son envoi, et Alexis Axilette la négligeait lui aussi au profit d'un tableau intitulé *L'Amour et la Folie* (1889, **cat. 173**). Rares sont les esquisses qui ont soulevé l'engouement du public et mérité les compliments de l'Académie des beaux-arts, celle de Luc-Olivier Merson, *Saint François et le loup de Gubbio* (**cat. 55**) en est certainement l'unique exemple.

La finalité des études graduées était d'emmener le pensionnaire vers la conception et l'exécution de son dernier envoi qui se devait de réunir et de présenter l'ensemble des qualités acquises au cours des trois dernières années. L'artiste était désormais en mesure de composer « une

<sup>409</sup> Voir FOUART, Bruno, « Le polyptyque au XIX<sup>e</sup> siècle : une sacralisation laïque », p. 130-139 dans le catalogue de l'exposition *Polyptyques, Le tableau multiple du Moyen-Age au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1990.

<sup>410</sup> AABA, 2 E 22, Séance du 16 juillet 1910, p. 367-372. Rapport de Luc-Olivier Merson sur les envois de Rome de peinture.

<sup>411</sup> DARCEL, Henri, « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 10 juillet 1874, p. 238-240.

scène comportant un grand développement et un grand style<sup>412</sup> », il maîtrisait les moyens techniques appris au contact des grands maîtres par l'exécution de la copie, et savait modeler un nu et dessiner de beaux drapés. Il ne lui restait plus qu'à faire œuvre de maître.

## **Partie II. Les pensionnaires peintres et les envois de Rome : l'École de Rome de 1863 à 1914**

### **Partie II. Chapitre I. La mécanique des envois de Rome : de la genèse à l'exposition romaine et parisienne**

#### **Chapitre I. A. Les pensionnaires et leurs envois : vers la maîtrise du savoir**

Après des années passées à étudier à l'École des beaux-arts dans l'atelier du maître et à concourir en vue de l'obtention du grand prix de Rome, le lauréat fraîchement diplômé voit enfin se concrétiser le but ultime de cette lutte acharnée : partir pour Rome et la Villa Médicis. Durant quatre ans, il va pouvoir se consacrer à son art, méditer et travailler à la réalisation de ses ambitions personnelles dans des conditions matérielles sans égales pour un jeune artiste. La plus grande partie de son temps de pension sera cependant mobilisée par l'exécution des envois de Rome, charge annuelle qui ne lui laissera que peu le loisir de se consacrer à ses propres travaux. Pour la majorité des pensionnaires, c'est par le truchement des envois de Rome qu'ils vont se faire connaître du public et de la critique parisiens et amorcer les débuts d'une carrière artistique. Soumis à un programme imposé et hiérarchisé en fonction des années d'études, les envois sont censés apporter la preuve des progrès constants de l'artiste au sein de l'institution romaine. De la simple figure nue de première année à l'exécution du tableau composé de plusieurs figures de dernière année, en passant par la copie traditionnelle d'après les grands maîtres, les envois témoignent de l'accomplissement technique de leurs auteurs, mais aussi et surtout de la somme grandissante de leur savoir. Par ce terme de savoir nous entendons ainsi que l'a exposé Jacques Thuillier « la prise de conscience de tout un héritage, qui est celui de [leur] temps et par rapport auquel (souvent contre lequel) [ils définiront leur] propre création<sup>413</sup> ». Pour les artistes, il s'agit donc de tracer leur propre voie au sein d'un système marqué par la formation dispensée à l'École des beaux-arts et continuée à Rome par l'application des préceptes académiques, à savoir l'étude approfondie des chefs-d'œuvre de la Renaissance et de l'Antiquité. Dès lors se posent les questions du positionnement et de l'évolution de l'artiste face à ses

---

<sup>412</sup> AABA, 2 E 19, Séance du 1<sup>er</sup> février 1896, p. 243-245.

<sup>413</sup> THUILLIER, Jacques, « Art et institution : l'École des beaux-arts », p. 9-19 dans GRUNCHEC, Philippe, *La peinture à l'École des beaux-arts, les concours des prix de Rome 1797-1863*, Paris, 1986, École nationale supérieure des beaux-arts, tome I, p. 235.

devoirs académiques. Dans quelle mesure sa vision est-elle libre – ou non – des principes qui ont structuré sa formation et sous lesquels il se trouve encore placé par l'exécution du programme imposé des envois de Rome ? Y a-t-il rupture dès la première année ou affirmation progressive de la personnalité de l'artiste tout au long de sa pension ? Les envois sont-ils comme autant de jalons marquant de leur empreinte l'accession des artistes à ce savoir ? Rappelons en l'espèce l'antienne académique servie périodiquement aux lauréats en partance pour Rome et dont le chantre se trouve être, pour l'occasion, le peintre Léon Bonnat : « Messieurs les lauréats, [...] je ne puis assister à notre séparation, à votre départ vers la terre promise de l'art sans vous recommander au moment où vous allez être armés chevaliers et revêtir l'armure du combat lointain, sans vous recommander l'usage que vous devez faire des armes nouvelles qui vous sont confiées. Vous allez traverser une période décisive de votre vie, celle où vous deviendrez des artistes vraiment dignes de ce nom. Vous allez voler de vos propres ailes, vous partez élèves, vous reviendrez maîtres<sup>414</sup>. » La pension de Rome est ici présentée comme un séjour initiatique durant lequel le pensionnaire va accomplir sa mue d'élève à maître et de jeune homme à homme.

#### L'envoi de première année : naviguer entre plusieurs influences

L'envoi de première année n'intervient qu'un an et demi après l'arrivée officielle du pensionnaire à la Villa Médicis. Il est en effet d'usage de laisser au lauréat un délai d'installation de six mois durant lequel il va se familiariser avec le milieu romain. Si le pensionnaire est exempté officiellement de tout travail obligatoire l'année suivant son arrivée, il peut néanmoins participer à l'exposition des envois avec un travail supplémentaire de quelque nature soumis à l'approbation du directeur. En général, l'Académie des beaux-arts accepte ce type de travaux comme un gage de bonne volonté et de zèle tout en ne perdant pas de vue son rôle de juge et conseil dans les commentaires qu'elle distille aux auteurs de ces envois<sup>415</sup>. Pour les artistes qui sacrifient à l'exercice, et nous avons vu qu'ils ne sont pas nombreux<sup>416</sup>, seuls Maillart et Lematte vont exposer au Salon avec pour heureux résultat l'achat de leurs tableaux.

D'une manière générale, les pensionnaires commencent à penser assez rapidement à leur premier envoi composé d'une figure peinte et de deux dessins d'après les grands maîtres et l'antique. Ils mettent à profit leurs pérégrinations dans les musées et les églises romaines afin d'arrêter leur choix

---

<sup>414</sup> *Discours de Léon Bonnat lu dans la séance publique annuelle du 20 octobre 1888*, Institut de France, volume 58.

<sup>415</sup> Par exemple, Alphonse-Xavier Monchablon a dû se sentir bien mal payé de ses efforts lorsque son envoi *Le Sommeil du tyran* (**cat. 10**) a été qualifié de « composition confuse et ambitieuse » (Arch. nat. F<sup>21</sup> 607II) et Maillart a dû, quant à lui, revoir sa copie afin de corriger les « grands défauts de dessin » de son tableau *Ilote tournant la meule d'un moulin* (**cat. 24**) (Arch. nat. AJ<sup>52</sup> 203) ce qui explique peut-être qu'il n'a été exposé que bien des années après.

<sup>416</sup> Pour une nomenclature des travaux supplémentaires, voir la première partie de notre étude, chapitre II. B. 2. Les « travaux de spéculation » ou la tentation du Salon.

sur les œuvres à copier en vue de l'exécution des dessins. Marcel Baschet, par exemple, s'attelle à son dessin d'après Michel-Ange (**cat. 155**) à peine un mois et demi après son arrivée à Rome. Un tel empressement s'explique peut-être par l'envie de combler utilement des journées que le pensionnaire décrit à son frère comme longues et pleines d'ennui, sensation passagère due à l'éloignement de sa famille et de ses amis. Il est par ailleurs intéressant de relever que son choix se porte sur une œuvre de Michel-Ange ce qui prouve l'intérêt toujours vivace des pensionnaires pour les pères spirituels de la grande peinture et place le Vatican et sa pinacothèque comme l'un des premiers endroits, sinon le premier, à recevoir la visite des pensionnaires. Cet intérêt ne semble pas se démentir sur l'ensemble de la période étudiée où la majorité des artistes prend pour modèle soit Michel-Ange soit Raphaël, ce dernier arrivant en tête par quatorze dessins d'après une de ses œuvres contre neuf pour Michel-Ange. Cet engouement, s'il est très marqué en première année, s'amointrit en revanche pour la copie de troisième année même si Raphaël reste largement en tête par huit copies sur quarante-neufs contre deux pour Michel-Ange<sup>417</sup>. Cela tendrait à démontrer que l'admiration et la fascination première des jeunes artistes pour ces « monstres sacrés » a tendance à se tempérer au fur et à mesure qu'ils s'affermissent dans leur art, donc dans la maîtrise de leur savoir. Certains, comme Lucien Doucet ou Henri Danger font montre, dès leur première année, d'une certitude de conviction qui ne se démentira pas tout au long de la pension. Le premier se laisse séduire en 1882 par le cycle monumental de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise (**cat. 131**), expérience qu'il renouvelle en 1884 en copiant *L'Enseignement de saint Augustin* (**cat. 134**) à San Gimignano, choix qui ne manque pas d'étonner de la part de ce brillant coloriste, familier des séjours à Venise. Danger<sup>418</sup> quant à lui recherche chez Léonard de Vinci le secret des modelés harmonieux et imprime à son esquisse des *Muses descendant du Parnasse* (**cat. 188**) quelque chose de la grâce des madones de Vinci et de leurs savants drapés. D'autres en revanche se montrent quelque peu oublieux des règlements et négligent purement et simplement l'exécution des dessins. De Jules Machard à François-Ferdinand Lematte, pas un artiste ne sacrifie à l'exercice durant la période 1867-1872, ce qui nous renvoie aux années où l'Académie n'était plus en charge de l'Ecole de Rome. Le cas de Luc-Olivier Merson est particulièrement intéressant sur ce sujet puisque le peintre avait pour ambition de démontrer avec des dessins comparatifs la filiation existant entre les maîtres. Au mois d'août 1870, alors que la figure nue est sur le métier depuis le mois de mai, Merson expose à son père ses projets : « Je compte profiter de ce voyage [d'été] pour faire les dessins demandés par le règlement, bien que depuis trois ans l'habitude en soit passée. [...] Je voudrais établir quelques parallèles frappants entre certains maîtres tout à fait primitifs et certains autres arrivés au sommet de la perfection comme Raphaël et Michel-Ange. Dans

---

<sup>417</sup> Parmi les pensionnaires qui ont choisi Raphaël à la fois pour le dessin de première année et la copie de troisième année, on note les noms de Joseph-Fortuné Layraud et Albert Besnard. Le cas ne se présente pas pour Michel-Ange.

<sup>418</sup> Grand prix de Rome de 1887 avec *La Mort de Démosthène*, Henri-Camille Danger copie en première année *La Vierge au donataire* (**cat. 183**) et en troisième année *L'Annonciation* (**cat. 186**) copie exécutée avec « une exactitude scrupuleuse et une fine intelligence des qualités propres au modèle » (AABA, 5 E 63, Rapport sur les envois de Rome de 1891).

les œuvres de ces derniers, l'on retrouve à chaque pas des réminiscences vagues et lointaines de leurs premiers maîtres, mais il est de leurs compositions où le souvenir est devenu une copie pour ainsi dire textuelle. [...] Ainsi, l'*Adam et Eve chassés du paradis* de Masaccio, à Florence et le même sujet de Raphaël dans les loges semblent être calqués l'un sur l'autre. Dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange, le geste si beau si noble du Christ qui maudit les damnés est pris à Luca Signorelli qui lui-même le tenait d'Orcagna qui avait inspiré de son côté Fra Angelico et Giovanni [sic] Paolo. [...] Voilà qui pourrait, il me semble faire un envoi intéressant et pas trop banal<sup>419</sup>. » Cette lettre pose Merson comme un artiste en possession d'un savoir déjà étendu, capable d'une finesse d'analyse et d'interprétation digne d'un historien de l'art. Il faut dire que le peintre a été à bonne école, celle de son père Charles-Olivier Merson, critique et historien de l'art, lequel va d'ailleurs le coraquer durant l'ensemble de sa pension romaine. Un mois plus tard, Merson a renoncé à son projet ayant jugé finalement sa démonstration oiseuse : « Dès à présent, je dois te dire que je renonce aux dessins comparatifs que j'avais eu l'intention de faire. En bonne conscience, les maîtres anciens se sont copiés, c'est indubitable, ils ne s'en cachaient pas et eux-mêmes dans leurs écrits ou dans les paroles qu'on leur prête le certifient. [...] Qu'il y ait une certaine ressemblance, je ne le conteste pas, mais c'est dans l'idée plutôt que dans la chose par elle-même et des dessins à l'appui de cela ne prouveraient qu'une chose, c'est que je me serai donné beaucoup de peine pour découvrir quelque chose où il n'y a peut-être rien<sup>420</sup>. » Au final, Merson ne rendra aucun dessin à l'Académie des beaux-arts, ni d'après les grands maîtres ni d'après l'antique, estimant que l'exécution de deux figures nues là où le règlement n'en demandait qu'une, l'exemptait de ce genre d'exercice purement scolaire. Pour ce qui est des dessins « d'après une œuvre remarquable de sculpture de l'Antiquité ou de la Renaissance, soit statue, soit bas-relief<sup>421</sup> », les pensionnaires prennent volontiers comme modèles les œuvres de Michel-Ange ou celles du grand sculpteur grec Phidias<sup>422</sup>. Il arrive également de trouver sous le fusain des Romains des copies d'œuvres conservées au musée du Louvre à Paris, notamment la *Vénus de Milo* choisie par Aimé Morot en 1875 (**cat. 80**) et par Joseph Wencker en 1878 (**cat. 102**). Cette curiosité est soulignée par Pierre Dax dans sa chronique sur les envois de Rome en 1875<sup>423</sup>, mais ne semble pas perturber les membres de l'Institut. Il faut dire qu'il était d'usage parmi les pensionnaires de s'aider de photographies d'œuvres pour l'exécution des dessins et parfois même pour les copies

<sup>419</sup> Archives privées Luc-Olivier Merson, Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 13 août 1870 (communication M<sup>elle</sup> Anne-Blanche Stévenin).

<sup>420</sup> Arch. privées Luc-Olivier Merson, Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 20 septembre 1870 (communication M<sup>elle</sup> Anne-Blanche Stévenin).

<sup>421</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre II, article 28.

<sup>422</sup> Les pensionnaires copient particulièrement les métopes du Parthénon dont l'Académie de France à Rome possédait probablement quelques moulages à moins que les artistes n'aient eut recours à des gravures ou des photographies.

<sup>423</sup> DAX, Pierre, « Chronique : les envois de Rome », *L'Artiste*, juillet 1875, p. 72-74. « M. Morot a également envoyé un dessin assez insignifiant d'après un des principaux groupes de la Messe de Bolsena de Raphaël et... un dessin de la Vénus de Milo qui nous avions toujours supposé faire partie du musée des Antiques au Louvre. »



d'après les grands maîtres. Ces exemples démontrent dans l'ensemble l'intérêt plutôt limité des artistes pour des exercices les renvoyant quelques années en arrière, à l'époque de leur apprentissage à l'école.

Nous avons formulé précédemment l'hypothèse d'une émancipation possible du pensionnaire au sein du système académique grâce à l'acquisition progressive d'un savoir personnel. Dans cet ordre d'idée, nous plaçons le premier envoi comme un essai de synthèse entre plusieurs influences. A son arrivée à Rome, le jeune lauréat est tout juste sorti de son milieu d'origine, celui de l'Ecole des beaux-arts et du Salon, et commence à peine à découvrir le large panorama artistique qui s'offre à lui. Il se trouve, en quelque sorte, à la croisée des chemins, c'est-à-dire enfin libre de réaliser en Italie ses expériences d'artiste et tenu, dans le même temps, à des envois que l'Académie qualifie par la voix d'Henri Lehmann en 1872 « [d']exercices destinés à compléter une éducation [...] comme un chaînon [se] rattachant aux exercices fort sommaires de l'Ecole de Paris<sup>424</sup> ». Comment le jeune lauréat va-t-il se positionner afin de ménager ses propres désirs d'artiste et ceux, plus conventionnels, de l'Institut ? Il nous semble qu'il y a, au moment du premier envoi, assimilation ou conflit entre deux tendances, l'une issue de la personnalité de l'artiste et qui marque le début d'une prise de conscience de ses aspirations profondes, et l'autre imposée de l'extérieur par le cadre et les traditions de l'institution, – c'est-à-dire l'obligation de suivre le programme des envois –, avec en arrière-plan la formation dispensée par le maître à l'Ecole des beaux-arts. Pour certains artistes comme Henri Regnault, la rupture avec le milieu originel intervient dès la première année et n'aura de cesse de se creuser tout au long de la pension. On sait que pour le peintre, le système des envois de Rome était coupable d'enfermer les artistes dans un cercle d'œuvres répétitives et conformes d'une personnalité à l'autre. Voici ce qu'il en disait à son directeur Ernest Hébert dans une lettre envoyée depuis le Maroc en juin 1870 : « J'ai mal commencé à mon entrée à l'Académie et j'ai peur de finir mal. Si j'avais à recommencer mes années de pensionnaire je m'y prendrais autrement. Voici quel serait le programme de mes envois : 1<sup>ère</sup> année – Jeune berger antique de 12 ans et demi, avec deux flûtes, se détachant en tons pains d'épice sur un fond de papier bleu. 2<sup>ème</sup> année – 2 jeunes bergers (antiques) de 13 ans et demi (les mêmes que le précédent mais un peu plus pain d'épice), avec 4 flûtes, même papier bleu. 3<sup>ème</sup> année – Copie d'après Sasso Ferrato ; esquisse ; jeunes bergers (antiques), chantant avec accompagnement de flûtes. 4<sup>ème</sup> année – De jeunes bergers (antiques) trouvent dans un champ de blé le cadavre d'un jeune chevreau (antique), même papier bleu. J'aurais d'excellents rapports et je serais proclamé bon pensionnaire à la condition de n'avoir jamais fait le moindre voyage hors de mon atelier, pas même jusqu'à la place d'Espagne<sup>425</sup>. » On ne peut imaginer programme plus convenu et moins fécond pour l'imagination d'un artiste ! Pour d'autres artistes, comme Albert Besnard, l'expérience du premier envoi (**cat. 85**, *Une Source*) est celle d'une renonciation d'une part de son originalité personnelle au profit d'un modèle de convention censé représenter ce qu'on attendait de lui. C'est en tout cas ainsi que l'artiste le présente bien des années plus tard à l'écrivain Paul Acker : « – Voici mon

<sup>424</sup> AABA, 2 E 15, Séance du mercredi 27 mars 1872, p. 27-30.

<sup>425</sup> LAPAUZE, 1924, tome II, p. 404-407.

premier envoi : une figure de source. J'avais conçu ce tableau très simplement : une femme nue s'appuyait sur une urne de terre d'où coulait un filet d'eau. Ah ! bien, oui ! il a fallu changer tout cela ! ce n'était pas académique, et pour que ce fût académique, je glissai sous la femme une étoffe de velours noir et une étoffe blanche, – l'opposition des couleurs, n'est-ce pas ? – et je mis à sa jambe un bracelet. L'urne de terre devint une urne de cuivre damasquiné, et au-dessus de l'urne je peignis ce chérubin ridicule. Maintenant, vous voyez, c'est bien "Villa Médicis", c'est très mauvais<sup>426</sup>. »

De fait, tous les pensionnaires n'abordent pas de la même manière leur premier devoir réglementaire. La majorité se situe bien souvent dans la droite ligne de ce qu'ils produisaient à Paris et les habitudes contractées à l'atelier du maître ou au Salon ne sont souvent pas étrangères à cette tendance. Léon Comerre, élève et protégé d'Alexandre Cabanel<sup>427</sup>, poursuit avec la *Jézabel* de 1877 (**cat. 93**) un genre inauguré au Salon de 1875 avec la *Cassandre* (localisation inconnue) récompensée d'une médaille de 3<sup>e</sup> classe. Sous le pinceau de Comerre, Jézabel la perfide cruelle devient sœur de Cassandre l'innocente bafouée et offre, tout comme elle et suivant la même « recette », son corps de sacrifiée aux regards du spectateur<sup>428</sup>. Seule différence entre les deux, la nature du modèle qui prête ses traits fins de parisienne à la blonde Cassandre et sa volupté de romaine à la brune Jézabel. Derrière l'une et l'autre se profile l'empreinte du maître Cabanel, de sa *Naissance de Vénus* (1863, musée d'Orsay) et de la *Thamar* de 1875 (Nice, musée des beaux-arts Jules Chéret). En 1877, Léon Comerre semble d'ores et déjà assumer sa part de l'héritage « cabanélien ». Autre exemple avec le grand prix de Rome de 1881, Louis-Edouard Fournier, fils de l'écrivain, homme de lettres et auteur dramatique Edouard Fournier (1819-1880). Le premier envoi de Rome du jeune peintre, *Oreste réfugié à l'autel d'Apollon à Delphes* (**cat. 138**) est conçu dans la même veine que son grand prix de Rome *La Colère d'Achille* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts). Ce tableau détonne particulièrement dans la série des grands prix de 1863 à 1914 par son effet singulier et décoratif. Le sujet est tiré de *Illiade* (chant I, 188-201) et représente le moment où Achille, animé de sentiments contradictoires, tire son épée de son fourreau pour en frapper Agamemnon qui lui réclamait sa part de butin, la captive Briséis. Son geste de colère est suspendu par l'intervention de Pallas-Athéna qui, visible de lui seul, lui tire les cheveux en arrière afin de le ramener à la raison. Fournier traduit plastiquement cet épisode dans un style qui s'apparente au néo-grec de la fin des années 1840. Soucieux de la vérité historique, trait hérité de son père<sup>429</sup>, le jeune peintre accumule les accessoires et détails archéologiques (hydrie antique, situle, tripode de bronze, coiffures et drapés à l'antique) afin de situer son action. Si la reconstitution du décor nous ramène au VI<sup>e</sup> siècle avant J. – C., la stylisation des figures et

<sup>426</sup> ACKER, Paul, *Petites confessions : visites et portraits*, Paris, Fontemoing, 1905, tome I, p. 137.

<sup>427</sup> Léon Comerre et Cabanel entretenaient une relation amicale presque filiale. Comerre épousera la fille de Mme Paton, amie de cœur de Cabanel dont la relation si particulière au peintre de Montpellier a inspiré à Maupassant l'un de ses plus beaux romans, *Fort comme la mort*.

<sup>428</sup> Voir Partie I. Chapitre III. A. La figure humaine, le nu, le drapé : étude et pratique dans les envois de Rome de première, deuxième et quatrième années.

<sup>429</sup> Voir à ce propos l'article d'Edouard Fournier sur *Salammô* de Gustave Flaubert dans *La Patrie* du 19 janvier 1863.

l'application de la couleur en teintes plates participent également de cet archaïsme. La figure de la déesse est particulièrement saisissante car l'artiste l'a comprise et rendue comme une apparition surnaturelle. Il invente une déesse à la peau bleue azur et découpe cette silhouette plate aux colorations volontairement attiédies avec une précision qui fait songer aux figures noires des céramiques grecques. Son premier envoi est comme un prolongement de son grand prix de Rome, comme une suite logique empruntée cette fois au drame antique. On y retrouve le même effort de reconstitution archéologique ainsi qu'une compréhension intime des textes anciens, mais rien ne distingue plastiquement cette œuvre exécutée à Rome de celle de Paris. L'observateur attentif reconnaîtra même dans l'*Oreste* quelques accessoires de *La Colère d'Achille* !

Pour les artistes dont les archives conservent quelques fragments de correspondance romaine, la relation de l'élève au maître est encore plus prononcée, le premier faisant appel à l'expérience et à la pratique de son aîné dans l'élaboration de son envoi. La relation nouée à l'atelier se poursuit à Rome où le jeune pensionnaire est guidé dans son périple et dans son apprentissage par les conseils avisés de son maître. Du bon emploi du temps à consacrer à ses études jusqu'aux artistes à consulter, l'ombre du maître plane sur les jardins de la Villa Médicis. En 1866, Jules Machard, fraîchement arrivé à Rome, recevait de son maître Emile Signol le *vade-mecum* du parfait pensionnaire : « Voici ce que j'entends par précautions : ne pas vous mettre en retard pour ce que vous devez faire et envoyer à Paris, disposer votre travail de telle sorte qu'une occupation vous repose de l'autre. On va voir un jour ou deux, [on travaille] à son atelier quelques jours suivants. Le Vatican ou autres galeries peuvent vous prendre quelques jours de diversion... Songez que vous êtes dans quatre années qui doivent être l'époque où vous plantez votre vie d'artiste, celui qui traite légèrement cette belle et utile époque en gémit toute sa vie et ne rattrapera jamais ce qu'il a perdu. Voyez beaucoup, voyagez beaucoup aussi et compter six mois de l'année à peindre et six mois à penser et voir sont une bonne distribution du temps. J'entends par voir : voir le crayon ou même le pinceau à la main ou pour bien me résumer, étudier son art six mois hors de son atelier<sup>430</sup>. »

Autre exemple de la présence rassurante du patron avec François Schommer, grand prix de Rome de 1878, et Henri Lehmann (1814-1882). Schommer entre à l'Ecole des beaux-arts en 1869 et étudie dans l'atelier d'Isidore Pils jusqu'au décès de celui-ci en 1875, année où Henri Lehmann le remplace au poste de chef d'atelier. Cet ancien élève d'Ingres, connu pour ses peintures décoratives religieuses dans la chapelle du Saint-Esprit à l'église Saint-Merri (1842-1844) ou pour ses décors de la salle des Fêtes de l'Hôtel de Ville de Paris (1852-1853) brûlés sous la Commune, incarne dans les années 1870 à 1880, à l'époque du naturalisme triomphant, l'un des plus ardents défenseurs du Style et de la Tradition. Rappelons à ce propos les termes d'un prix triennal fondé par lui à sa mort et à décerner par l'Académie à un artiste de moins de 25 ans dont « le tableau ou carton achevé sera par le

---

<sup>430</sup> Bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Département des Manuscrits, Mss 759-1 [42914], Lettre d'Emile Signol à Jules Machard, le 30 mai 1866.

choix du sujet, par la composition, le style et l'exécution le plus éloigné de, et protestera le plus éloquemment contre l'abaissement de l'art que les doctrines préconisées aujourd'hui semblent favoriser<sup>431</sup> ». C'est sans doute à l'influence de Lehmann qu'il faut attribuer la *Madeleine en prière* que Schommer expose au Salon de 1878 (achetée par l'Etat et déposée au musée des beaux-arts de Besançon). Pour son premier envoi, c'est à la légende antique que l'artiste va emprunter son sujet : *Alexandre domptant Bucéphale* (cat. 116). La composition de l'envoi à peine ébauchée, Schommer en fait parvenir un croquis à Lehmann afin de recueillir ses avis. Et les conseils de ce dernier ne seront pas inutiles à en croire la teneur de ses propos : « [...] le mouvement de votre Alexandre est faux à tous les points de vue. [...] les lignes générales, la silhouette de la composition, sa mise dans la toile ne semblent pas très satisfaisantes. Ce qui est inadmissible ce sont des contresens de statique et de mécanique dans une action aussi connue<sup>432</sup>. » Schommer semble s'être perdu dans des fautes de construction indignes du niveau d'un grand prix de Rome. Les incertitudes de dessin sur la figure d'Alexandre donnent l'impression que ce dernier est en « caoutchouc » et soumis à la force de Bucéphale, effet tout à fait contraire au sujet du tableau. Lehmann prévient son élève contre des fantaisies contraires à la logique, même si l'effet rendu vise à la beauté : « Vous auriez beau accumuler sur ce jeune homme flexible, belles formes, modèle puissant, couleur et lumière titanesques, virtuosité de facture et le reste, il n'existerait, et surtout il n'agirait pas s'il n'a pas une construction et une action [possibles] et expressives<sup>433</sup>. » Le maître conclut sa démonstration par un croquis indiquant le mouvement dans sa vérité naturelle et ajoute trois commandements suprêmes à méditer par l'élève : « 1° Quoiqu'il faille une figure héroïque et noble, il faut éviter des proportions trop efflanquées. Force et Jeunesse ! 2° Ne pas faire le cheval trop énorme relativement à l'homme qui est le personnage principal et le vrai sujet. Les bas-reliefs du Parthénon donnent ce conseil jusqu'à l'excès. 3° L'avant main, surtout le membre droit, paraît énorme et l'arrière main insuffisante. Vous savez l'avant main comporte : tête, vertèbres cervicales et membres antérieurs. L'arrière main : sacrum, vertèbres caudales, os du bassin, et membres postérieurs<sup>434</sup>. » Comme à l'atelier, le maître corrige les excentricités et les défauts de conception de la figure de son élève et s'escrime à maintenir ce dernier dans le droit chemin de la nature et de l'antique. Nul doute que la clairvoyance commandait de se conformer aux avis éclairés du vieux peintre et c'est naturellement la voie qu'a suivi Schommer. Ce dernier garde néanmoins son libre-arbitre à en juger par la taille imposante de Bucéphale et par l'aspect factice et soufflé du corps d'Alexandre qui semble une construction de mémoire plutôt qu'un travail d'après nature. Le même cas de figure se rencontre avec Gabriel Ferrier<sup>435</sup> qui multiplie les avis

<sup>431</sup> AABA, 2 E, Séance du 6 septembre 1882, p. 572-574. Extrait du testament d'Henri Lehmann accepté par l'Académie des beaux-arts.

<sup>432</sup> Institut néerlandais, fondation Custodia, 1985-A. 304, Lettre de Henri Lehmann à François Schommer, Paris, le 22 novembre 1879.

<sup>433</sup> *Idem.*

<sup>434</sup> *Idem.*

<sup>435</sup> Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, carton 88, lettres n°85890 à 85899 et n°86053 à 86057.

en sollicitant Isidore Pils ainsi que Lecoq de Boisbaudran<sup>436</sup>, son premier maître à l'École des arts décoratifs, à propos de son envoi de 1874, *L'Enlèvement de Ganymède* (**cat. 74**). Le jeune artiste va ainsi modifier la position des jambes de Ganymède ainsi que la coloration de la draperie sur les conseils de Pils et appliquer ceux de Lecoq de Boisbaudran dans la construction anatomique de l'aigle.

Cette tradition ou ce patronage se poursuit lorsque Ferrier devenu chef d'atelier à l'École des beaux-arts en février 1904 en remplacement de Gérôme, prodigue conseils et avis à ses élèves partis pour la Villa Médicis. Parmi ces derniers se trouvent les Bordelais Pierre Bodard, grand prix de 1909 et Jean Dupas, grand prix de 1910, deux personnalités positivement opposées dans leurs choix et leurs pratiques artistiques. Tous deux sont issus de l'atelier de Paul Quinsac, ancien élève de Bouguereau, à l'École des arts décoratifs de Bordeaux. D'un an plus âgé, Bodard s'en va le premier rejoindre l'atelier de Gabriel Ferrier (en 1904) muni d'une bourse municipale, largesse attribuée l'année suivante à Dupas. Les premiers envois de Rome des deux pensionnaires peintres diffèrent totalement par l'esprit et par le style, l'un restant très attaché à l'enseignement du maître quand le second va rompre avec cet héritage et s'affirmer comme un chercheur. Pierre Bodard arrive à la Villa au mois de janvier 1910 et semble mettre sur le métier son premier envoi intitulé *A la source* (**cat. 319**) vers la fin de l'année. C'est en tout cas la photographie d'un tableau bien avancé (**cat. III. 319a**) que reçoit Gabriel Ferrier au courant du mois de janvier 1911. Passées les formules d'usage, le maître s'attaque aux défaillances de l'œuvre en ne manquant pas de reprocher à son élève de ne pas lui avoir soumis au préalable son projet. Il trouve à la figure de femme nue de nombreux défauts de conception : « Je ne trouve pas le mouvement bien choisi, cette femme qui reçoit l'eau dans les mains ne me semble pas d'un intérêt bien captivant car on pourrait croire qu'elle se lave les mains, cela me serait encore égal si le mouvement et la forme des bras en étaient bons, mais vraiment la silhouette n'en est pas heureuse, du moins ce que j'ai pu en voir sur la photo. Je regrette qu'on ne voit pas la tête de la femme. La coiffure et la silhouette n'est pas heureuse, surtout avec les deux bandelettes<sup>437</sup>. » Bien que le tableau soit bien commencé et peut-être même terminé<sup>438</sup>, Bodard tient compte de tous les changements suggérés par Ferrier. Il modifie le mouvement général de la femme et montre son visage de trois-quart face, il place entre ses mains une draperie, supprime les bandelettes de la chevelure, et surtout ajoute du style<sup>439</sup> à son œuvre, conformément aux vœux du maître, en anoblissant la fontaine avec un vase antique. Au final, les choix personnels de l'artiste sont gommés au profit d'une certaine convention de représentation : le remplissage d'une amphore antique vient remplacer l'action prosaïque de se laver

---

<sup>436</sup> Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) est professeur à l'École des arts décoratifs (petite école). Il est l'auteur d'une méthode d'apprentissage des arts du dessin (*Education de la mémoire pittoresque*, 1848), fondée sur la mémoire et l'étude en plein-air.

<sup>437</sup> Archives privées Bodard, Lettre de Gabriel Ferrier à Pierre Bodard, Paris, le 1<sup>er</sup> février 1911.

<sup>438</sup> *Idem* : « Voyez mon cher Bodard ce que vous pouvez tirer de ces conseils qui malheureusement, je crois, arrivent un peu tard car il me semble que votre tableau est fait. »

<sup>439</sup> *Idem* : « Maintenant, je regrette aussi que pour un nu de style vous ne l'ayez pas accompagné d'un de ces beaux canopages [sic] qui servent de fontaine à la Villa. Il y en a plusieurs vous n'auriez qu'à [en] choisir une surtout où Minerve surmonte la fontaine. »

les mains (ou de boire à la fontaine) et confère du style à un nu qui se voulait au départ anecdotique et familial. Ferrier se montre satisfait des modifications apportées et met en garde le pensionnaire pour son second envoi : « Je vous conseille comme nous le demande le règlement deux figures simples d'un dessin stylé, et pensez beaucoup au fond. Envoyez-moi le plus tôt possible vos idées avant de rien commencer comme cela on peut compléter.<sup>440</sup> » Et de conclure : « Lisez les passages de ma lettre à l'ami Dupas et dites lui que j'attends une lettre de lui au sujet de son envoi.<sup>441</sup> » En l'absence de documents, nous ignorons si Dupas s'est rendu au désir de Ferrier, mais à en juger par son premier envoi, *L'Homme aux raisins* (cat. 326), il semblerait bien que l'artiste ait fait fi des éventuels conseils du maître. Cette toile ne nous est malheureusement connue que par l'évocation qu'en donne l'Académie des beaux-arts dans son rapport sur les envois de Rome, mais la description est suffisamment éloquente pour visualiser l'œuvre dans ses lignes générales. Le tableau représente une figure de jeune homme vu de face, tenant sur l'épaule un bâton supportant une grappe de raisin « d'une forme si bizarre » et se détachant sur un fond de paysage composé de « riches gazons et de cyprès sculptés », agrémenté de « délicates bâtisses » issues « [d'un] pays d'invention<sup>442</sup> ». L'exécution de la figure est traitée en « silhouette », impliquant peu de modelé dans les ombres, et fait ressembler l'ensemble à un « bas-relief plus qu'à un tableau ». Dupas semble avoir construit sa toile avec la méthode d'un artiste du quattrocento auquel il emprunte le principe du décor architectural. Il recherche la pureté de la ligne et n'hésite pas à y sacrifier le modelé classique en clair-obscur afin de marquer sa préférence pour la forme stylisée. L'attitude générale de sa figure « dont chaque pied semble soudé au sol<sup>443</sup> » est une référence directe à *L'Homme qui marche* de Rodin installé sous les ordres de l'artiste dans la cour du Palais Farnèse en hiver 1911, lors d'une cérémonie inaugurale à laquelle Dupas n'a pu manquer d'assister. Cet envoi se situe manifestement en rupture par rapport au tableau du grand prix de Rome de 1910, *Eros vainqueur du dieu Pan* (Paris, Ensba) où le sentiment de l'antique est soumis à un réalisme accentué par une distribution de la lumière en clair-obscur. On sent pourtant déjà l'artiste préoccupé de l'eurythmie des formes et de la ligne avec le petit personnage d'Eros. Avec *L'Homme aux raisins*, Dupas pose le premier jalon d'un style qui ne cessera de s'affirmer tout au long de sa pension et de déconcerter les membres de l'Académie.

### L'envoi de deuxième année : vers la prise de conscience d'un héritage

L'envoi de deuxième année se présente bien souvent comme une confirmation de la voie esquissée en première année ou, à l'inverse, comme une rupture fondatrice d'un renouveau artistique dans le parcours du pensionnaire de Rome. Après le temps de l'installation et de la découverte du milieu romain et italien, vient celui de l'analyse et par conséquent du retour sur soi. Plusieurs

<sup>440</sup> Archives privées Bodard, Lettre de Gabriel Ferrier à Pierre Bodard, Paris, le 5 août 1911.

<sup>441</sup> *Idem*.

<sup>442</sup> AABA, 5 E 76, Rapport sur les envois de Rome de 1912.

<sup>443</sup> *Idem*.

paramètres entrent en compte dans ce que l'on pourrait qualifier de « prémisses » d'une maturation artistique qui ne se réalisera pleinement qu'en dernière année, au moment de la conception du grand tableau de la composition du pensionnaire. En premier lieu, il faut citer l'influence du milieu dans lequel les artistes vivent depuis maintenant deux années. Ils sont à mi-chemin de leur parcours romain et posent à présent un regard plus intellectualisé sur les œuvres qui les entourent parce qu'ils ont appris à les connaître et à en comparer les styles et les genres. Ils sont riches de leurs voyages en Italie et de leurs études et sont à présent mieux armés pour se positionner par rapport aux maîtres du passé. Cette évolution est sensible dans les envois de deuxième année de Jules Machard, grand prix de 1866, et de Gabriel Ferrier, grand prix de 1872. Ainsi, Machard livre en 1868 pour sa deuxième année une *Angélique attachée au rocher* (**cat. 32**) exécutée « dans le joli ton vénitien<sup>444</sup> », influence de son récent séjour à Venise (1867 et 1868) alors même que son premier envoi *Le corps du jeune Clodovig retrouvé dans la Marne par un pêcheur* (**cat. 31**) était d'une coloration si noire « qu'on [avait] peine à croire [que cette œuvre] puisse avoir été faite sous le ciel italien<sup>445</sup> ». Gabriel Ferrier suit un parcours similaire avec la *Bethsabée* de 1875 (**cat. 74**) qui l'impose comme un « Vénitien de fine race<sup>446</sup> ». L'artiste a manifestement appris auprès des maîtres vénitiens les secrets de la lumière blonde et des carnations moelleuses et a réchauffé une palette que l'on voit plus fraîche et plus acide dans le *Ganymède* de 1874 (**cat. 71**). Mais, il arrive également que la connaissance plus approfondie des maîtres soit un facteur d'inquiétude faisant naître la confusion là où régnait jadis la confiance. C'est le cas notamment de Luc-Olivier Merson avec *La Vision, légende du XIV<sup>e</sup> siècle* (**cat. 53**). Après l'exécution de son envoi, le peintre confie ses tourments à son père : « A dire la vérité, pour le moment, je me sens très fort porté à suivre toujours la même voie que celle dans laquelle je commence à rentrer. Mes idées sont toutes tendues vers la Renaissance florentine et surtout vers les maîtres primitifs. C'est à ce point que j'arrive à tout vouloir mettre en triptyque, à tout voir sur des fonds d'or et que je perds de vue le vrai but en même temps que le vrai point de départ : la nature. Cela me désole, mais mes yeux ne semblent plus m'appartenir. Je ne sais plus lire dans ce qui devait me guider, dans le modèle. Moi qui prêchais tant l'étude des primitifs comme devant faciliter la compréhension des maîtres et de la nature, j'en suis bien revenu<sup>447</sup>. » *La Vision* porte les stigmates de ces tâtonnements dans le manque d'unité du tableau justement souligné par le rapporteur de la section de peinture, Henri Lehmann : « Les détails de formes et les valeurs de ton, trop énergiques dans le paysage, contribuent à détruire l'harmonie de l'ensemble, condition indispensable d'une composition aussi compliquée<sup>448</sup> ». Cependant, malgré les maladresses, ce tableau pour le moins original et inattendu montre « un artiste qui veut, qui cherche, qui suit, qui admire et peut-être son talent ne

<sup>444</sup> DAX, Pierre, « Les envois de Rome », *L'Artiste*, septembre 1868, p. 434-437.

<sup>445</sup> GAUTIER, Théophile, « Les Prix et les envois de Rome », *L'Illustration*, n°1279, 31 août 1867, p. 137-138.

<sup>446</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « Les promesses de l'Ecole de Rome », *L'Artiste*, août 1875, p. 92-96.

<sup>447</sup> Archives privées Luc-Olivier Merson, Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 22 septembre 1872 (communication M<sup>elle</sup> Anne-Blanche Stévenin).

<sup>448</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 7 décembre 1872, p. 106-107. Rapport d'Henri Lehmann sur les envois de Rome.

restera-t-il longtemps incertain que parce que ses admirations sont trop vives et trop diverses<sup>449</sup>. » Le peintre aura tôt fait de dépasser ces moments d'incertitude et l'assurance revenant, Merson voit apparaître avec confiance la voie à emprunter. C'est, après *La Vision*, l'esquisse de *Saint François et le loup de Gubbio* (cat. 55) d'après un épisode tiré des *Fioretti* de saint François. Les qualités de simplicité et de naïveté des maîtres primitifs sont totalement assimilées par Merson qui, cette fois, ne semble plus douter devant la nature. Cette esquisse inaugure le genre des petits tableaux religieux que l'artiste exécutera dans les années 1880-1890, de *Saint François prêchant aux poissons* (1881) en passant par *L'Angelo pittore* (1884) et *L'Arrivée à Bethléem* (1885).

Cette deuxième année porte également la marque d'une prise de conscience de l'artiste face aux attentes et aux exigences de l'Académie des beaux-arts. Après son premier envoi, le pensionnaire est confronté au jugement académique sur ses travaux<sup>450</sup> et doit, en théorie, tenir compte des conseils de ses aînés dans l'élaboration de son deuxième envoi. Ainsi que le souligne Jules Lenepveu, directeur de l'École de Rome de 1873 à 1879, il est impératif « que le rapport sur les envois [parvienne à temps] à Rome [pour que les pensionnaires puissent] profiter des conseils de l'Académie : c'est avant le commencement des nouveaux travaux que ces conseils ont un véritable intérêt<sup>451</sup>. » Il n'est pas aisé de prendre la mesure exacte de l'impact ou de l'influence de ces remarques sur les pensionnaires et leurs envois. D'une manière générale, les artistes semblent se moquer des directives académiques et même lorsqu'ils font mine d'y prêter attention afin de rassurer le directeur, ce n'est en général qu'une attitude de façade destinée. Au mois de février 1884, Louis Cabat assure à ses collègues de l'Académie que Lucien Doucet « très peiné des reproches contenus dans le rapport sur son dernier envoi se prépare par des études sérieuses à réparer ce malheureux envoi<sup>452</sup> ». Quelques mois plus tard, le même Cabat se trouve en proie à un bien grand embarras devant l'esquisse *Bérénice* (cat. 135) qui présente des personnages habillés en costume contemporain. De fait, plus on avance dans le temps, plus les pensionnaires semblent s'émanciper de toute autorité académique en matière d'art. En 1905, Henri Rabaud dans son article sur « La défense du prix de Rome par un ancien pensionnaire » révèle l'attitude des artistes à la réception du rapport : « Enfermés solennellement dans le palais Mazarin, n'ont-ils donc jamais soupçonné les éclats de rire sonores et peu respectueux qui accueillaient, chaque année, la lecture de leur rapport au salon des pensionnaires ? Croient-ils que les phrases majestueuses où "l'Académie déplore..." ou "l'Académie regrette..." puissent avoir d'autre effet que d'exciter la

<sup>449</sup> LAFENESTRE, Georges, « Les envois de Rome à l'École des beaux-arts », *L'Illustration*, n° 1551, 10 novembre 1872, p. 317-318.

<sup>450</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre III : Exposition des envois à Rome et Paris. Du rapport de l'Académie des beaux-arts, art. 39 : « le résultat de l'examen des travaux des pensionnaires fait par l'Académie est consigné dans un rapport qui est chaque année envoyé au ministre, inséré au Journal officiel, et transmis au directeur de l'Académie de France à Rome : celui-ci donne connaissance du rapport à chaque pensionnaire en ce qui le concerne. »

<sup>451</sup> AABA, 5 E 51. Lettre de Jules Lenepveu au secrétaire perpétuel de l'Académie, Rome, le 29 mai 1873.

<sup>452</sup> AABA, 5 E 58. Lettre de Louis Cabat au secrétaire perpétuel de l'Académie, Rome, le 6 février 1884.



bonne humeur railleuse des jeunes artistes<sup>453</sup> ? » Pour corroborer les dires du musicien, nous produisons deux caricatures issues des albums humoristiques conservés à la bibliothèque de l'Académie de France à Rome. Les deux caricatures sont dues au crayon alerte de Georges-Paul Leroux, deuxième grand prix de Rome de peinture de 1906. La première d'entre elles (**Annexe 1**) montre le sculpteur Brasseur occupé à se « ressaisir » sous l'œil étonné du directeur Carolus-Duran. Cette petite charge visait à illustrer les déboires du sculpteur avec l'Institut en 1907 où il s'était vu refusé son haut-relief en plâtre *Pastorale* au motif qu'il avait vêtu les deux figures nues<sup>454</sup>. L'Académie retire en conséquence son envoi de l'exposition parisienne et l'engage à « recommencer un autre envoi qui satisfasse aux exigences du règlement<sup>455</sup> ». Le pauvre Brasseur ne devait pas avoir plus de chance en 1909 lorsque l'Académie censura une bonne partie de la production des envois de Rome et que ses deux envois *La Cigale et la Fourmi* et l'esquisse *Le Repos en Egypte* passèrent à la trappe. La seconde caricature (**Annexe 2**) montre justement l'état d'abattement des pensionnaires après la sanction académique de 1909. Elle est intitulée « L'année des envois refusés ou les effets du bon rapport » et montre, non sans humour, les pensionnaires découragés et avachis derrière une haie des jardins de l'Académie. D'après ces exemples, on peut donc supposer que l'influence de l'Académie et du directeur n'interfère pas, ou peu, dans le processus de création des pensionnaires de l'Ecole de Rome, en tout cas chez les artistes les plus déterminés et les plus assurés dans leur art. Dans un cas comme celui de Louis-Edouard Fournier, tout juste âgé de 24 ans lorsqu'il remporte le grand prix, il n'est pas impossible que les avis de l'Institut aient été l'élément déclencheur dans le virage artistique opéré en deuxième année. Nous avons laissé le pensionnaire à Rome après l'exécution de son premier envoi *Oreste réfugié à l'autel d'Apollon à Delphes*. L'avis prononcé par la section de peinture à la réception de l'œuvre le met en garde contre « la prédominance des intentions archaïques [...] les recherches et les préoccupations forcément érudites » qui ne peuvent en aucun cas « remplacer l'étude directe de la nature<sup>456</sup> ». Est-ce sur les conseils de l'Académie que le jeune artiste va abandonner l'antiquité gréco-romaine et freiner son goût si prononcé pour les accessoires et les détails archéologiques ? Son deuxième envoi, intitulé *Le Fils du Gaulois* (**cat. 142**) et emprunté à un épisode généraliste de l'histoire de la Gaule, est en rupture totale avec ses productions antérieures. Les accessoires ont perdu leur fonction décorative pour revêtir une dimension symbolique, ainsi le coutelas brisé au premier plan et l'épée du guerrier gaulois, symbole de la relève dans la lutte. La composition est entièrement au service du sujet représenté, puissante et simple à la fois, et confère au groupe une dignité et une force conformes au caractère du peuple gaulois. L'artiste n'a pas pour autant négligé l'exactitude historique, ainsi que l'on peut le constater dans le soin apporté aux détails de l'armement, de la cuirasse et du bouclier du Gaulois tombé au combat, mais les accessoires ne prennent plus le pas

<sup>453</sup> RABAUD, Henri, « La défense du prix de Rome par un ancien pensionnaire », *La Revue de Paris*, 15 mars 1905, p. 374-418.

<sup>454</sup> AABA, 2 E 22, Séance du 29 juin 1907, p. 58-61.

<sup>455</sup> *Idem*.

<sup>456</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 7 juillet 1883, p. 55-60. Rapport d'Emile Signol sur les envois de Rome.

sur la narration. Avec *Le Fils du Gaulois*, Fournier inaugure une nouvelle manière, plus sombre et plus tragique, dont son dernier envoi, *La Dernière prophétie de Velléda* (**cat. 146**), portera la marque. L'Académie se montre d'ailleurs satisfaite de l'évolution de son pensionnaire et l'encourage dans cette voie : « La composition de M. Fournier est heureusement inspirée et fortement sentie. La figure de l'enfant en particulier a une expression remarquablement énergique et la figure de la mère est bien comprise. [...] Il n'y a que justice à constater l'effet dramatique de la scène. Considéré dans son ensemble, le tableau de M. Fournier atteste un progrès considérable accompli par ce pensionnaire depuis l'époque de son premier envoi<sup>457</sup>. »

Pour ceux des pensionnaires qui se trouvent en relation épistolaire avec leurs maîtres de l'École des beaux-arts, il y a parfois tout avantage à suivre les conseils de celui qui siège également à l'Académie des beaux-arts. Ce dernier peut se révéler un allié de choix dans l'appréciation des productions de son élève par les membres de l'Académie. En 1880, William Bouguereau est ainsi tenu de réécrire son rapport sur les envois et de le soumettre à « l'approbation de l'Académie<sup>458</sup> » après que plusieurs membres aient désapprouvé certains passages. Les remarques de Bouguereau visaient en effet les envois de deux élèves de Cabanel, Léon Comerre et Théobald Chartran, d'un élève de Gérôme, Joseph Wencker et de l'élève de Lehmann, François Schommer ! Peut-être que la susceptibilité de certains se trouvait atteinte lorsqu'une œuvre dûment suivie et dirigée par eux n'obtenait pas les suffrages de l'Académie. Pourtant, il arrivait parfois que le soutien du maître soit insuffisant à défendre un envoi. On retrouve à ce propos François Schommer et son envoi de deuxième année, *Le Baiser mortel, légende brésilienne* (**cat. 119**). De la même manière que lors de son précédent travail, Schommer soumet à son professeur le croquis préparatoire du tableau avant d'en commencer l'exécution. Les observations d'Henri Lehmann portent principalement sur l'ordonnancement général de la composition, la construction anatomique des figures et leur sens dans l'action représentée. Des quatre figures initiales, Lehmann suggère de n'en garder que trois (la Mort, la jeune femme et son amant), la figure de la vieille femme étant « nuisible à l'effet moral » d'autant plus qu'elle n'existe « que pour remplir le vide de gauche<sup>459</sup> ». Ainsi, « [...] il serait cent fois préférable de pousser un peu [le] groupe à gauche, il y gagnerait pour lui même et pour l'équilibre de la composition – et amoindrir un peu la longueur de la toile sans faire carré<sup>460</sup>. » Le peintre suggère également à son élève de consulter plus sévèrement la nature afin de remédier à quelques défauts anatomiques et, en dernier lieu, lui conseille la sobriété dans les accessoires tout en jugeant nécessaire d'indiquer par quelques détails « ethnographiques » le côté « archaïsme brésilien<sup>461</sup> » du sujet. A la réception du tableau, l'Académie manifeste sa désapprobation par la voix d'Alexandre Cabanel pour

---

<sup>457</sup> AABA, 5 E 58. Rapport d'Elie Delaunay sur les envois de Rome de peinture, 1884.

<sup>458</sup> AABA, 5 E 55. Procès-verbal primitif de la séance du 3 juin 1880.

<sup>459</sup> Institut néerlandais, fondation Custodia, LAS 1985 – A. 306, Lettre d'Henri Lehmann à François Schommer, Paris, le 4 novembre 1880.

<sup>460</sup> *Idem.*

<sup>461</sup> *Idem.*

cette œuvre « qui s'éloigne beaucoup trop des saines traditions de l'Ecole de Rome et des entreprises que l'Académie a pour mission d'encourager » et « même en admettant qu'un pareil sujet eût pu être traité par un pensionnaire on est forcé de reconnaître que M. Schommer n'a nullement réussi à atteindre le but qu'il s'était proposé<sup>462</sup> ». La mésaventure de François Schommer est édifiante sous différents rapports, d'abord dans la relation du maître et de l'élève et ensuite dans l'évolution personnelle du pensionnaire. A la lecture de la correspondance, on voit qu'Henri Lehmann n'interfère en aucune manière dans le choix artistique de son élève. Tout juste se contente-t-il de lui faire remarquer qu'avec sa légende brésilienne, il est bien loin des réminiscences d'Hyppolite Flandrin que le pensionnaire évoque comme modèle artistique possible. « Tant vaut le tableau, tant vaut le titre ! quelqu'en [sic] soit l'origine ou la valeur [l'important est de savoir en] tirer un bon parti, une inspiration assez dramatique [et] une mise en œuvre pittoresquement heureuse<sup>463</sup>. » Le rôle que s'assigne Lehmann semble donc se cantonner à la transmission de son savoir technique. Peut-être l'âge avancé de l'artiste est-il en cause, nous sommes en 1880 et Lehmann devait mourir deux ans plus tard. Schommer, quant à lui, semble vouloir s'affranchir avec ce deuxième envoi de ses inspirations d'écolier en cherchant l'originalité à tout prix dans le folklore brésilien. Pour faire exotique, le pensionnaire habille la figure de l'amant d'un improbable pantalon frangé en cuir<sup>464</sup>. La grande disparité existant entre les deux envois du pensionnaire laisse entrevoir un artiste en pleine réflexion artistique. Entre tradition classique (*Alexandre domptant Bucéphale*) et tentative d'innovation dans le choix d'un sujet très original (*Le Baiser mortel*), Schommer est à la recherche de sa personnalité et de son style. Il faudra attendre l'envoi de dernière année pour voir se dessiner une autre facette de son talent.

Pour d'autres artistes, le facteur de changement est à rechercher du côté de l'influence exercée par certains de leurs camarades plus affirmés dans leurs convictions artistiques. C'est notamment le cas pour Louis Lavalley qui transforme sa manière au contact du grand prix de 1889, Ernest Laurent. Lavalley est âgé de 29 ans lorsqu'il remporte le grand prix en 1891 avec *Philémon et Baucis* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts). Cet élève de Cabanel monté huit fois en loge avant l'obtention de son prix, fait preuve dans son tableau de concours d'un goût certain pour le réalisme et le modelé en clair-obscur. Son premier envoi, *La Mère du genre humain* (1893, **cat. 208**), se ressent manifestement de cette tendance à en croire le rapport de l'Institut qui juge l'aspect de l'ensemble

---

<sup>462</sup> AABA, 5 E 56. Rapport d'Alexandre Cabanel sur les envois de Rome de peinture, 1881.

<sup>463</sup> Institut néerlandais, fondation Custodia, LAS 1985 – A. 306.

<sup>464</sup> A. B., « L'exposition des envois de Rome à l'Ecole des beaux-arts », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n°25, 9 juillet 1881, p. 198-199 : « M. Schommer rompt avec le classicisme, son tableau s'appelle *Le Baiser mortel* et il emprunte le sujet à une légende brésilienne. Il n'avait pas besoin de chercher ainsi midi à quatorze heures et la couleur locale dans un coin de son atelier. Qu'est-ce qu'a de brésilien cette jeune fille nue avec une lumière violente sur les jambes et le reste du corps dans la demi-teinte ? La tête fade du jeune homme qui s'éteint entre ses bras, le suaire gris de la mort qui tourne le dos, rien de tout cela ne me transporte dans un Rio quelconque. Mais pardon, je n'avais pas vu ce qui caractérise le Samson du Brésil, il a un pantalon de cuir orné de franges de même étoffe, puis les coussins sur lesquels il s'étend sentent leur Amérique du Sud. »

« bitumeux » et d'une facture « lourde<sup>465</sup> ». *Au Parnasse* (**cat. 212**), le deuxième envoi daté de 1894, accuse un changement radical dans l'écriture picturale de l'artiste. Le rapport de la section des beaux-arts parle « d'ombres violettes du paysage » et de « partis pris empruntés à des peintres contemporains qui, à la vérité, ne réussissent pas davantage pour simuler par la multiplicité à l'infini des taches et par la crudité des tons partiels les effets de lumière que le soleil répand sur le corps ou les objets en plein-air<sup>466</sup>. » Il semble probable que ce revirement total soit dû à l'exemple du seul peintre impressionniste alors à la Villa Médicis, Ernest Laurent. Issu de l'atelier de Lehmann, Laurent remporte en 1885 une bourse de voyage en Italie avec son tableau de *L'Annonciation* (Nérac, musée des beaux-arts). Quatre ans plus tard, il décrochait le deuxième grand prix de Rome avec *Jésus guérit le paralytique* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts) dont le style si particulier lui vaudra par William Bouguereau la réflexion suivante : « Je n'aime pas votre tapisserie<sup>467</sup> ». A Rome, Laurent poursuit dans la voie inaugurée par *L'Annonciation*<sup>468</sup> et applique à des sujets poétiques ou religieux un procédé pictural destiné à faire vibrer les couleurs par la fragmentation des tons au moyen de hachures et de taches. L'artiste exécute dans cette facture si particulière son deuxième envoi, *Le Poète regardant passer la Jeunesse qui s'éloigne* en 1891 (**cat. 190**), ainsi que l'esquisse peinte de 1892 intitulée *Domine quo vadis* (**cat. 192**) et le monumental *Saint François d'Assise en prières* (**cat. 193**) de 1893. Lavalley arrive à la Villa au moment où Laurent commence à s'atteler à son dernier envoi et l'on peut déceler dès 1893 dans le *Mercur* (**cat. 210**) du premier une tentative d'assimilation du procédé impressionniste de Laurent, mais appliqué dans un premier temps au seul paysage du fond : « [...] son étude peinte d'après le *Mercur* de Jean de Bologne, quoiqu'un peu creuse de ton, est d'une exécution assez satisfaisante, mais le fond avec sa facture mécanique et conventionnelle est d'une fâcheuse faiblesse de coloration et ne rappelle en rien les végétations sombres et puissantes du jardin de la Villa Médicis<sup>469</sup>. » Avec son deuxième envoi, Lavalley se positionne nettement dans la lignée de Laurent et marque une rupture avec l'enseignement traditionnel reçu à l'Ecole des beaux-arts. Tout se passe comme si l'artiste était à présent en possession d'éléments nouveaux lui permettant d'évoluer différemment et indépendamment de sa formation initiale. Pourtant, comme bon nombre des artistes de son époque, Lavalley connaissait l'art des impressionnistes mais, c'est à Rome au contact de Laurent et de sa vision toute personnelle qu'il entrevoit un nouveau champ des possibles. De ces expériences naîtra l'étrange envoi de dernière année, *Les Nocces de Flore et Zéphyr* (1896, **cat. 215**).

<sup>465</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 8 juillet 1893, p. 433-441. Rapport de Gustave Moreau sur les envois de Rome au nom de la section de peinture.

<sup>466</sup> AABA, 5 E 65. Rapport de Benjamin-Constant sur les envois de Rome de peinture, 1894.

<sup>467</sup> JAMOT, Paul, *Ernest Laurent*, Paris, Ed. Frazier-Soye, 1911, p. 10.

<sup>468</sup> *Idem*, p. 7 : « M. Ernest Laurent ne se contentera pas longtemps des recettes scolaires. Deux ans plus tard, le clair tableau de *L'Annonciation* (Salon de 1885) le montre en possession de la technique à laquelle il restera désormais fidèle. D'un large ciel que blanchissent les mille feux du matin, l'ange, vêtu de blancheurs irradiées, descend vers Marie, craintive, recueillie et heureuse, debout dans ses voiles blancs sur une terrasse qui domine la campagne. L'harmonie colorée, l'exécution, la touche elle-même sont employées avec bonheur comme un moyen d'expression sentimentale : cette toile, pleine de tendresse juvénile, a pour nous la valeur d'une promesse charmante, qui sera tenue. »

<sup>469</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 8 juillet 1893, p. 433-441.

A la lumière des exemples convoqués, la deuxième année apparaît dans le temps de la pension romaine comme celle de toutes les tentatives ou de toutes les audaces. Les artistes commencent à entrevoir clairement leur but et s'affirment dans des œuvres plus matures qui marquent souvent une étape symbolique dans leur carrière artistique.

#### L'envoi de quatrième année : se connaître soi-même

Il est d'usage et de tradition de considérer la copie d'après les maîtres comme une pièce maîtresse dans l'acquisition du savoir d'un pensionnaire<sup>470</sup>. Placée avant le grand tableau de dernière année, la copie revêt une valeur formatrice en ce qu'elle permet à l'artiste de pénétrer intimement les secrets des procédés des maîtres et qu'elle le prépare à l'exécution de son grand tableau de dernière année. Nous avons suffisamment développé la question dans un chapitre précédent pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir ici dans les détails. Il faut cependant préciser que si l'étude des maîtres entre pour une grande partie dans la maturation artistique d'un pensionnaire, la façon dont les artistes abordent l'exercice de troisième année tient souvent plus du pensum que de la conviction. De la même manière, le bénéfice que font les artistes de la copie dans la conception ou l'exécution de leur envoi de dernière année n'est pas clairement lisible. Par exemple, si Diogène Maillart se souvient très nettement dans son dernier envoi *Moïse et le Serpent d'airain* (**cat. 30**) de la leçon de Raphaël dans la composition et de Michel-Ange pour les types et les attitudes des personnages, en revanche la contribution du Corrège (copie de *La Vierge de saint Jérôme*, **cat. 28**) reste pour le moins discrète ! Il ne sera pas non plus question ici de l'esquisse peinte de troisième année dont l'intérêt reste le plus souvent limité à l'exercice de composition et de développement d'un sujet. En revanche, le tableau de dernière année va retenir toute notre attention parce qu'il représente symboliquement la somme du savoir acquis durant ces quatre années de pension.

Ce dernier opus occupe une place à part dans le cortège des envois en ce qu'il doit apporter la preuve de la maîtrise d'un savoir à la fois technique et intellectuel et porter tout à la fois l'empreinte de la personnalité de l'artiste et d'une certaine romanité, entendu comme le caractère du milieu dans lequel il a été conçu. Pour l'Académie il s'agit de prouver, par la réussite et le succès de ces envois ambitieux, le bien-fondé des études classiques à une époque où se répandait la théorie selon laquelle « les longues et fortes études retardent l'éclosion du talent et arrêtent l'essor du génie<sup>471</sup> ». Pour le pensionnaire, ce grand tableau revêtait encore d'autres enjeux que le maître se chargeait de rappeler à la conscience de son élève, ainsi Gabriel Ferrier à Pierre Bodard en 1914 : « votre dernier envoi doit

---

<sup>470</sup> Nous renvoyons à la première partie de ce travail, au chapitre III. B. Copier les grands maîtres : étude et pratique au travers des dessins de première année et de la copie peinte de troisième année.

<sup>471</sup> *Discours de M. Ambroise Thomas lu dans la séance publique annuelle du 18 novembre 1890*, Institut de France, volume 60.

décider de tant de choses dans votre vie, c'est-à-dire qu'à votre retour à Paris, il doit vous classer<sup>472</sup> ». Autant le tableau du grand prix de Rome était perçu généralement comme les promesses d'un talent, autant le dernier envoi devait concrétiser ces espoirs et témoigner de l'épanouissement de ce talent dans le genre bien particulier de la peinture d'histoire et par extension de la peinture décorative. La formation dispensée pendant quatre ans à l'École de Rome mettait les pensionnaires à même de décorer avec intelligence et savoir-faire les murailles des monuments publics où de réaliser les tableaux d'autels des églises de Paris et de province. Même le plus indépendant des pensionnaires, en l'espèce Henri Regnault, investissait dans ce dernier envoi toutes ses ambitions de carrière ainsi qu'il s'ouvrait à son père : « Je ne sais pas si je vais avoir le temps de faire une toile intéressante pour le Salon prochain car je vais me livrer tout entier à mon dernier envoi. Il doit être une œuvre capitale, la seule peut-être que je ferais dans ces proportions-là, à moins que, pour un monument public, on ne me commande de grands tableaux ou de grandes décorations<sup>473</sup>. » Le ton était donné et les enjeux clairement circonscrits : c'est avec ce tableau que se déciderait l'orientation de carrière d'un grand prix de Rome. Restait à savoir ce que chacun y projetait comme ambitions personnelles...

L'ouvrage de quatrième année étant le plus important et le plus long à réaliser, en termes de réflexion, de conception et d'exécution, les artistes s'y attèlent en général dès la troisième année de leur séjour. Pour Luc-Olivier Merson, le processus est lancé précocement puisque la correspondance de l'artiste<sup>474</sup> indique qu'il est prêt à mettre en chantier le carton du *Sacrifice à la Patrie* (**cat. 56**) dès le mois de décembre 1872. Néanmoins, cela n'ira pas sans mal puisque le carton préparatoire ne sera commencé que cinq mois plus tard, au mois de mai 1873<sup>475</sup>. Les lettres du peintre permettent de suivre presque pas à pas la genèse de l'œuvre et illustrent les difficultés du jeune homme dans la réalisation de ce grand tableau composé de plusieurs personnages. En effet, un travail d'une telle envergure constituait souvent une première dans la pratique de ces jeunes artistes et certains n'étaient pas à l'abri des maladresses dues à l'inexpérience. Au fur et à mesure que le jeune homme avance dans son travail, il se heurte à une autre difficulté dans la mise en place des colonnades du temple et de l'escalier à degrés placés derrière l'autel du martyr. Un peintre n'est pas un architecte et l'on se souvient de l'aide précieuse apportée à Ingres par l'archéologue Raoul Rochette pour les inscriptions

<sup>472</sup> Archives privées Pierre Bodard, Lettre de Gabriel Ferrier à Bodard, Paris, janvier 1914.

<sup>473</sup> DUPARC, 1872, p. 374-378. Lettre d'Henri Regnault à son père, Tanger, le 5 juin 1870.

<sup>474</sup> Archives privées Merson. Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 7 décembre 1872 : « J'ai encore quelques dispositions à prendre avant de mettre le carton en chantier. Il me faut absolument des draperies, soit de flanelle, soit de drap fin, probablement des deux sortes, et pour l'instant, je ne puis faire cette dépense un peu forte. » (Communication M<sup>elle</sup> Anne-Blanche Stévenin).

<sup>475</sup> Arch. privées Merson. Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 12 mai 1873. « C'est devant mon carton commencé depuis vendredi que je t'écris. Je n'ai encore qu'une grossière mise en place mais déjà je puis me rendre compte de bien des choses. Diable, comme cela change ! Je dois avouer pourtant que ce ne me paraît pas perdre à être grandi, même certaines parties qui me semblaient vides, comme par exemple l'espace entre la mère et le laurier, sont un peu restreintes et demandent à être élargies, autrement je retomberais dans le défaut de la première idée, c'est-à-dire que je n'aurai ni pleins, ni vides, mais un tas. En attendant, je continuerai avec la donnée du dernier croquis, mettant au moment où je transporterai mon carton sur toile pour exécuter ce transport du groupe de la Religion et de la mère de dix bons centimètres à gauche, si cela est nécessaire. C'est alors que les pieds du cadavre se trouveront dégagés. »

grecques et latines du temple de *L'Apothéose d'Homère* (1827, Paris, musée du Louvre). De fait, Merson aura recours aux conseils de ses camarades pensionnaires, le sculpteur Antonin Mercié et l'architecte Bénard. Le premier réalise une esquisse en ronde-bosse de la composition afin que le peintre puisse se « rendre compte de l'effet dans toute sa vérité<sup>476</sup> » et étudier les ombres portées des personnages sur les éléments du décor. Quant au second, il met à la disposition du peintre le relevé du tombeau de Scipion dont Merson se servira pour calquer l'autel où repose le martyr<sup>477</sup>. Le jeune homme bénéficie également des avis éclairés de son aîné Joseph Blanc de retour à Rome pour les besoins d'une commande décorative. Merson démarre l'exécution de son envoi vers le mois d'octobre 1873, ce qui lui laissait six mois environ pour achever sa toile en fonction de l'ouverture de l'exposition à Rome. Peu confiant dans ses aptitudes de peintre, Merson appréhende l'exécution de certains morceaux : « Il y a une chose dont je ne sais comment je me tirerai, c'est mon escalier. Voilà qui ne sera pas drôle et la coloration du moutard que je fais très brun de peau. Je n'ai jamais peint de ces sortes de carnations faciles à copier en tant qu'impression grossière, mais très difficile à rendre fraîches et délicates, mais je n'en suis pas encore à mettre les finesses et les délicatesses<sup>478</sup>. » Malgré tous les efforts de l'auteur, c'est un *Sacrifice à la Patrie* inachevé qui est présenté à Rome au mois d'avril 1874 puis à l'École des beaux-arts de Paris au mois de juin. Au Salon de 1875, l'envoi remporte tous les suffrages pour l'élévation de la pensée et la qualité du style. Avec son dernier envoi de Rome, Merson s'imposait comme un peintre doué des plus rares qualités dans le domaine du grand art.

La correspondance du peintre illustre les difficultés et les doutes auxquels sont confrontés les artistes dans l'élaboration et l'exécution de ce grand tableau composé. L'envoi de dernière année y apparaît bien comme l'ultime épreuve à franchir dans ce parcours initiatique que représente la pension de Rome. C'est finalement à l'aune de ce dernier travail que se mesurent les progrès accomplis et que s'esquisse la perspective d'une carrière. L'enjeu est de taille et la majorité des pensionnaires font montre dans leurs envois d'ambitions à la hauteur de leurs espoirs et de leur titre de grand prix de Rome de peinture, quitte à ne pas être dans les temps pour les expositions romaines et parisiennes. C'est notamment le cas de Diogène Maillart dont l'achèvement du *Moïse et le Serpent d'airain* (1869, **cat. 30**) lui demandera de nombreux sacrifices<sup>479</sup>, de Joseph Blanc dont *L'Invasion* (1872, **cat. 46**)

<sup>476</sup> Arch. privées Merson. Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 17 novembre 1873.

<sup>477</sup> Melle Anne-Blanche Stévenin prépare actuellement un thèse de doctorat sur Luc-Olivier Merson à Paris IV – Sorbonne sous la direction de M. Bruno Foucart. Nous la remercions pour la communication de l'ensemble des informations concernant le séjour romain de Merson.

<sup>478</sup> Arch. privées Merson. Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 20 octobre 1873.

<sup>479</sup> Durant l'exécution de son envoi de dernière année, Diogène Maillart est cruellement atteint dans ses affections les plus tendres. Marié et père de trois enfants, le peintre perd deux de ses petites filles en deux jours et veille la troisième, entre la vie et la mort, pendant plus de trois semaines. Suite à ces tragédies, Maillart prend un retard considérable sur l'achèvement de son œuvre et se retrouve contraint d'emprunter de fortes sommes d'argent, par suite de la fin de sa pension, pour terminer son envoi. Bien que l'artiste ait la satisfaction de voir le tableau acquit par l'administration par l'entremise d'Ernest Hébert, la somme offerte ne couvrait pas même la moitié des frais engagés (Arch. nat., F<sup>21</sup> 609).

sera exposée inachevée à Rome et Paris, de même pour *Sainte Agnès emmenée dans un lieu de débauche* de Gabriel Ferrier (1877, **cat. 77**), pour Joseph Wencker et *Saint Jean Chrysostome prêchant devant l'Impératrice Eudoxie* (1881, **cat. 106**) dont la composition comptait plus de 80 personnages, ou encore pour Louis-Edouard Fournier et *La Dernière prophétie de Velléda* (1886, **cat. 146**). L'histoire qui entoure l'exécution de cet envoi est intéressante en ce qu'elle éclaire les motivations des pensionnaires et les ambitions projetées dans la réussite de cette œuvre capitale. Au cours de ce chapitre, nous avons suivi le parcours artistique de Fournier depuis l'obtention du grand prix de Rome jusqu'à l'exécution de l'envoi de deuxième année qui révèle une transformation dans sa manière. A présent que le jeune peintre s'est ouvert une voie plus personnelle, il lui reste à confirmer par un ouvrage éloquent la valeur supérieure de ses choix. Le succès remporté au Salon de 1885 par *Le Fils du Gaulois* l'encourage sans doute à puiser à nouveau dans l'histoire de la Gaule un sujet pour son dernier envoi. Ce sera l'histoire de Velléda, prophétesse des Gaules, retenue en captivité à Rome avec ses compagnons pour s'être soulevée contre Vespasien. L'artiste s'attèle à la conception de son tableau au courant de l'année 1885, mais après plusieurs mois d'un labeur acharné, il renonce entièrement à sa première idée « pour en prendre une autre beaucoup meilleure en ce qu'elle est plus concentrée et plus dramatique mais qui l'a obligé à recommencer tout son travail<sup>480</sup> ». Est-ce la certitude d'être passé à côté de la charge émotionnelle et dramatique de son sujet ou le désir de perfection qui entraîne ainsi le peintre à démanteler entièrement son œuvre à moins de quatre mois de l'exposition romaine ? Car ce faisant, Fournier prenait le risque de ne pas être prêt à temps pour l'époque réglementaire des expositions et donc de manquer son entrée sur la scène parisienne en présentant à l'Académie, au public et à la critique un ouvrage inachevé. Et de fait, c'est précisément ainsi que cela va se passer puisque le pensionnaire, dépassé par l'ampleur du travail, n'aura à montrer à Rome puis Paris qu'un envoi à l'état d'ébauche. C'est avec une impression très défavorable que l'Académie va juger le tableau de l'artiste au mois de novembre 1886 : « Pour son travail de quatrième année, M. Fournier a envoyé une toile représentant : *La Dernière prophétie de Velléda*. Des prisonniers gaulois sont entassés et croupissent dans d'obscurs cachots, au milieu d'eux la femme inspirée prédit des temps glorieux réservés à la Gaule. Ce thème prêtait à un tableau remarquable, mais pourquoi faut-il que l'Académie ne puisse approuver que le choix du sujet, et qu'elle soit dans l'impossibilité d'apprécier l'œuvre d'art ? Cette toile, ainsi que l'a dit M. le directeur de Rome et ainsi qu'on pu le constater les membres de l'Académie, témoigne d'un travail acharné et d'une bonne grande volonté. Malheureusement de changements en changements, elle nous arrive dans un état qui rend impossible de pressentir et à plus forte raison de voir ce qu'elle deviendra. Devant ce résultat, l'Académie ne peut que reprocher à M. Fournier de n'avoir pas su produire dans le temps prescrit une œuvre suffisamment avancée<sup>481</sup>. » Au final, peu importe à l'Académie que l'envoi soit – ou non – un

<sup>480</sup> AABA, 5 E 59. Lettre d'Ernest Hébert au secrétaire perpétuel, Rome, le 18 mars 1886.

<sup>481</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 13 novembre 1886, p. 251-258. Rapport de William Bouguereau sur les envois de Rome.



chef-d'œuvre en devenir puisque le pensionnaire n'a pas su apporter la preuve de ses talents d'invention et d'exécution dans les délais impartis. Quant à Fournier, si le dernier envoi porte symboliquement la marque d'un accomplissement technique et personnel dans la pratique de son art, quelle image véhicule celle d'une œuvre à peine ébauchée si ce n'est l'idée d'un artiste en manque de moyens ? A trop vouloir créer le chef-d'œuvre absolu, Fournier s'est laissé dépasser par les contraintes du temps.

Nous avons posé en préambule de ce chapitre l'idée que les envois de Rome étaient comme les degrés d'une pyramide dont le socle était constitué par la formation initiale reçue à l'Ecole des beaux-arts et le sommet par l'acquisition d'un savoir personnel. Au fur et à mesure que l'artiste grandit, il s'élève vers la connaissance et se révèle à lui-même, processus que l'Académie envisage comme la transformation de l'état d'élève à celui de maître. Au cours de cette métamorphose, le pensionnaire va soit assimiler sa part de l'héritage classique, soit se situer en marge de celui-ci. C'est ce second cas de figure qui se présente avec Lucien Doucet et Alexis Axilette. Le parcours du premier à la Villa Médicis a été résumé par Henri Lapauze comme celui d'un dissident coupable d'avoir mis en péril le règlement « et derrière le règlement, l'institution elle-même<sup>482</sup> ». Après l'incident de l'esquisse de troisième année qui n'a manqué d'attirer l'attention de la critique sur l'indépendance de ce pensionnaire, Doucet va clore définitivement ses années romaines sur une note pour le moins provocante. Bien loin du credo artistique d'un François Schommer avec *l'Edith* de 1883 ou d'un Alfred Bramtot avec *Le Départ de Tobie* en 1884 (**cat. 129**), Lucien Doucet exécute en 1885 pour son envoi de dernière année un *Intérieur de Harem* (**cat. 136**). Ce sujet aux consonances orientales s'éloigne non seulement des classiques sujets bibliques ou mythologiques de dernière année recommandés par le règlement, mais encore des précédents choix artistiques du peintre, de *l'Agar perdue dans le désert* de 1882 (**cat. 130**) à *l'Ave Maria* de 1883 (**cat. 132**). La toile ayant malheureusement disparue, il faut se fonder sur le rapport de l'Académie et sur les articles critiques afin de se figurer mentalement cet *Intérieur de Harem*. « Le tableau représente un lieu problématique, au sol jonché de lambeaux indéfinissables qui servent en quelque sorte de litière à quatre femmes<sup>483</sup> » ; « [...] des quatre odalisques que présente le tableau, trois sont noyées dans la pénombre et d'une exécution très sommaire ; la quatrième est couchée au premier plan, en pleine lumière, étalant aux yeux du spectateur sa face postérieure dans toute sa splendeur charnue<sup>484</sup>. » L'Académie n'est pas tant choquée par le choix du sujet qui pouvait se prêter à de belles études de nu, que par l'interprétation qu'en donne l'artiste. L'ensemble de l'œuvre semble une négation des principes académiques, une mise à distance délibérée de la rhétorique classique. L'artiste néglige de situer son action en exploitant les ressources pittoresques auxquelles un tel sujet pouvait prêter et surtout

---

<sup>482</sup> LAPAUZE, 1924, tome II, p. 455-457.

<sup>483</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 18 juillet 1885, p. 179-181. Rapport d'Eugène Lenepveu sur les envois de Rome de peinture.

<sup>484</sup> ANONYME, « Chronique de l'Art », *L'Artiste*, juillet 1885, p. 70-73.

privilégie le morceau au détriment de la pensée : « A ne juger M. Doucet que par son *Intérieur de harem*, on pourrait croire que ce jeune artiste est dans la plus absolue ignorance de ce qu'on appelle une composition<sup>485</sup>. » La pratique du métier prend le pas sur le savoir intellectuel, mais paradoxalement, c'est la supériorité de l'exécution qui sauve l'envoi aux yeux de l'Institut : « [...] les qualités de quelques unes des parties, notamment la figure de dos dont le style et la forme si vulgaires sont relevés par une grande vigueur de modelé et de coloration expliquent l'extrême indulgence de l'Académie et lui permet d'accepter comme dernier envoi un tableau dont la conception et la réalisation sont si complètement opposés à la lettre et à l'esprit du règlement<sup>486</sup>. » En réalisant cet envoi, Doucet tente sans aucun doute de s'émanciper de l'image conventionnelle d'un grand prix de Rome que véhiculait l'époque, et de s'imposer comme un indépendant dont le goût et l'originalité n'avaient souffert ni d'un séjour prolongé en Italie ni de la tutelle académique. Louis Cabat résume ainsi l'esprit du séjour médicéen de l'artiste : « Rome n'a inspiré à M. Doucet aucune composition sérieuse, et pendant son séjour en Italie son imagination a paru stérile. Les maîtres de toutes les écoles qu'il a été à même de voir l'ont en vain sollicité. Il s'est borné à faire beaucoup de têtes d'après nature [...]»<sup>487</sup>. » Cet *Intérieur de Harem* nous apparaît comme un choix stratégique de la part de Doucet pour se débarrasser de ses habits de romain et s'imposer à 29 ans comme le peintre de nu habile et coruscant qu'il sera. En 1890, une *Etude de nu* du même artiste exposée au Salon inspirait les réflexions suivantes au critique Jules Buisson : « Ah ! Que M. Doucet a du talent, quel éclat, quelle solidité, quelle aisance ! quelle savoureuse qualité de couleur et de pâte servie à point ! [...] La toile de M. Doucet pourrait être signée P.P. Pudeur Perdue. C'est un vilain monogramme. Les artistes ayant seuls aujourd'hui la responsabilité des Salons, leur jury devrait les avertir que ce qu'ils peuvent regarder entre eux avec intérêt et même avec profit, n'est pas toujours fait pour être exposé. En dehors et au-dessus du jury, chaque artiste, en ce point, est à lui-même son propre juge. Son droit au nu est un privilège, privilège incontestable et indestructible dans les arts plastiques, dont l'objet est la beauté parce qu'il n'y a rien de plus beau que l'homme dans la nature. Mais rien ne demande plus que le nu à être porté avec honneur, et ce privilège oblige rigoureusement les sculpteurs et les peintres à une plus haute surveillance d'eux-mêmes dans l'emploi qu'ils en font<sup>488</sup>. » N'est-ce pas précisément les mêmes défauts et qualités visés par l'Académie quelque cinq ans plus tôt ?

Un cas de figure similaire, bien que d'une portée différente, se présente en 1890 avec Alexis Axilette et son envoi de quatrième année intitulé *L'Eté* (cat. 175). Le titre de l'œuvre renvoie par tradition à la peinture décorative et au thème de l'allégorie des saisons plutôt qu'au répertoire de la peinture d'histoire dans lequel les pensionnaires doivent puiser leurs sujets<sup>489</sup>. Par ce simple fait,

---

<sup>485</sup> *Idem*.

<sup>486</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 18 juillet 1885. Rapport d'Eugène Lenepveu sur les envois de Rome de peinture.

<sup>487</sup> LAPAUZE, 1924, tome II, p. 458-459.

<sup>488</sup> BUISSON, Jules, « Remarques d'un passant sur les Salons de Paris : II. », *L'Artiste*, 1890, p. 402-423.

<sup>489</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre II. Travaux des pensionnaires, paragraphe II. Etudes spéciales, art. 28 : « dans la 4<sup>e</sup> année : un tableau de la composition du

Axilette se situe déjà en marge des traditions de l'École de Rome ainsi que le lui rappelle l'Académie : « le règlement exigeant un sujet soit mythologique, soit historique, l'Académie regrette que M. Axilette ne se soit pas conformé exactement au texte et à l'esprit du règlement. L'Académie en demandant la traduction d'un sujet a eu un but, celui d'exercer leur imagination et de cultiver leur esprit, de les habituer à entreprendre des scènes, des actions, des sentiments. C'est donc éluder le règlement que de faire un envoi ne traduisant pas un sujet puisé aux sources qu'il indique<sup>490</sup>. » Mais, c'est surtout l'occasion pour l'artiste de s'émanciper des codes académiques de la peinture d'histoire et de s'affirmer à Paris avec une œuvre pour le moins originale bien qu'estampillée « École de Rome », car bien avisé serait celui qui décèlerait dans *L'Été* les moindres traces de romanité. Ce parti-pris singulier n'a pas manqué d'être relevé par la critique à l'exposition de l'envoi : « Comment M. Axilette espère-t-il nous faire croire que son *Été*, grand paysage avec trois figures nues, comporte la moindre parcelle d'observation, puisque étant à Rome, il nous présente un bord de rivière à Chatou ou à Bougival, avec des baigneuses empruntées à MM. Mercié, Raphaël Collin ou même au regretté Bastien-Lepage<sup>491</sup> ? » Et de fait, il faut bien admettre que *L'Été* semble avoir été conçu et exécuté sous un autre ciel que celui de l'Italie et dans une lumière qui ne rappelle aucunement celle de la terre classique. Parti de Paris avec des tendances réalistes, c'est en naturaliste convaincu qu'Axilette rentre de Rome, comme si ce long séjour romain n'avait été qu'une parenthèse sans conséquence dans son évolution artistique.

Pour d'autres artistes en revanche, le dernier envoi de Rome témoigne de l'assimilation d'une part de l'héritage classique, mais vu à travers le prisme de leur personnalité. Comme Merson en son temps, la sensibilité d'Ernest Laurent le pousse vers la région ombrienne, vers les villes d'Orte, Spoleto et surtout Assise, la patrie de Saint François. Le charme mystique de cette petite ville médiévale et surtout les fresques de la basilique San Francesco nourrissent sa vision poétique. Le dernier envoi de Rome de l'artiste, *Saint François d'Assise en prières* (1893, cat. 193) porte l'empreinte du milieu dans lequel il a été conçu. C'est d'abord le paysage si particulier de la région qui inspire Laurent. Le ravin du Tescio sert d'écrin naturel aux prières de saint François et la majesté de ce décor imprime un caractère sacré à l'ensemble de l'œuvre. La marque des primitifs se reconnaît dans l'extrême simplicité des formes et des drapés ainsi que dans l'emploi d'un coloris de fresque. La facture si particulière de l'artiste ajoute encore au sentiment de spiritualité et de sérénité qui se dégage du tableau. Au lendemain de sa mort, l'ami de jeunesse et successeur à l'Institut, Henri Le Sidaner, revenait sur l'importance du séjour italien dans la carrière du peintre : « Ces années laisseront une empreinte profonde en son esprit. Passionné des maîtres anciens et de culture intellectuelle, il trouvera en ces études une force qui va alimenter son art et le pénétrer de qualités dont son œuvre sera vivifiée

---

pensionnaire, de plusieurs figures de grandeur naturelle : le sujet sera tiré soit de la mythologie, soit des littératures, soit de l'histoire ancienne sacrée ou profane. »

<sup>490</sup> AABA, 5 E 62. Rapport de Léon Bonnat sur les envois de Rome de peinture, 1890.

<sup>491</sup> JAVEL, Firmin, « Les envois de Rome », *L'Art Français*, n°184, 1<sup>er</sup> novembre 1890, sans pagination.

jusqu'à la fin<sup>492</sup>. » Ainsi, les bénéficiaires de la pension de Rome ne se mesurent souvent qu'à l'aune d'une carrière accomplie.

Le mot de la fin qui résume les idées développées dans ce chapitre peut être laissé au peintre décorateur Albert Besnard qui s'adressait ainsi, avec toute la sagesse de son expérience, aux lauréats des grands prix de 1929 : « Sans rien mépriser de ce que vous avez acquis d'expérience et de savoir par vos études précédentes, demandez-vous quelles en sont les lacunes, demandez-vous ce qu'il faut acquérir de ce qu'enseignent la réflexion, l'expérience et par-dessus tout la culture de la *sensibilité*, ce que vous enseigneront aussi les admirables œuvres que vous verrez en Italie. » Mais « vous contenter de montrer dans vos travaux le savoir que vous croyez avoir acquis à l'École, ce n'est pas assez pour faire de vous des artistes. D'un autre côté mépriser ce que vous savez pour suivre aveuglément, ou non, des modes décadentes et certainement passagères, c'est reculer dans la nuit. » Durant ces années de travail et d'apprentissage, il faut « prendre le temps de mûrir [sa] pensée et chercher avant tout à [se] connaître [soi]-même<sup>493</sup>. »

#### Chapitre I. B. Les expositions des envois de Rome 1863-1914

Chaque année à une période déterminée par le règlement, se tient à Rome et à Paris l'exposition annuelle des envois de Rome. Succédant à une phase intense de création qui se déroule dans la solitude de l'atelier, l'exposition livre enfin les résultats d'une année de travail et ceux-ci doivent être à la hauteur des attentes du public et de l'Institut. A Rome, depuis l'installation de l'Académie sur les hauteurs du Pincio, l'exposition se tient généralement sous la loggia de la Villa et se prolonge jusque dans la bibliothèque où se déroule l'audition de la cantate du lauréat du grand prix de Rome de musique de l'année. Bien plus qu'un événement artistique, l'exposition est une véritable cérémonie mondaine et diplomatique à laquelle sont conviées tout ce que Rome compte de hautes personnalités politiques, artistiques et intellectuelles. Des buffets somptueux sont dressés, la Villa se pavise aux couleurs de la reine d'Italie<sup>494</sup>, les pensionnaires revêtent l'habit noir et se campent auprès de leurs envois afin de les présenter à la haute société. Ils se sont chargés eux-mêmes de l'organisation de l'exposition, parfois en dépit du bon goût ainsi que le laisse entendre Albert Besnard : « On devinerait difficilement combien mes jeunes pensionnaires ont peu le sens de l'arrangement favorable à leurs œuvres. Ils les disposent comme pour ces loteries organisées par les orphelinats de Paris en

---

<sup>492</sup> *Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Laurent par M. Le Sidaner, le 14 juin 1930*, Institut de France, tome 100, notice 11.

<sup>493</sup> BESNARD, Albert, « Aux jeunes pensionnaires de Rome », *L'Art*, n° 4, septembre-octobre 1929, p. 131-133.

<sup>494</sup> D'UCKERMANN, René Patris, *Ernest Hébert 1817 - 1908*, Paris, RMN, 1982, p. 182 : « Pour donner plus de lustre à l'exposition des œuvres des pensionnaires et susciter l'émulation des exposants, Hébert eut l'idée de solliciter le patronage de la reine d'Italie. [...] Sous de tels auspices, l'ouverture de l'exposition à la Villa Médicis en 1887 fut un événement dans la vie romaine. Pour honorer gracieusement la reine, Gabrielle Hébert avait recueilli chez les fleuristes et dans les jardins de Rome tout ce qu'on put trouver de marguerites dont on fit des guirlandes et des festons. »

faveur de la Sainte Enfance. Il y a des cartons trop blancs où se trouvent inscrits les titres des tableaux. On y voit aux encoignures des massifs de bambous maintenus droits par un ruban de laine rouge. [...]. Sous cette Loggia d'une si belle ordonnance, on a tendu une étoffe rouge, le plancher est recouvert d'un tapis rouge, et c'est l'avis général que rien n'y fait bien. Le Titien ou Véronèse eux-mêmes, exposés ainsi, seraient anéantis [...]. » C'est du reste une opinion communément répandue que les locaux de la Villa Médicis ne sont pas adaptés aux expositions d'art<sup>495</sup>. Le lendemain de l'inauguration officielle où la presse<sup>496</sup> se trouve également conviée, l'exposition est ouverte au public pour une durée de quinze jours. L'exposition terminée, vient le temps de l'emballage puis de l'expédition des œuvres à Paris<sup>497</sup>. Ce délai est en général mis à profit par les pensionnaires pour achever leurs envois, si l'œuvre n'est pas terminée pour l'expédition, les artistes disposent encore de la latitude de faire parvenir leurs œuvres, mais à leurs frais, pour l'ouverture de l'exposition parisienne. A Paris, les envois sont réceptionnés à l'Ecole des beaux-arts puis mis en place par le personnel de l'Ecole sous le contrôle du directeur, dans la salle Melpomène où se tient l'exposition. Les membres de l'Académie se déplacent alors pour prendre connaissance des œuvres, exprimer leurs opinions qui sont recueillies pour être mises en forme par le rapporteur chargé de la rédaction du rapport sur les envois de Rome. L'exposition peut alors s'ouvrir pour une semaine au public et à la presse. Une gravure publiée dans le *Journal Illustré*<sup>498</sup> de 1868 montre une vue de la salle d'exposition à l'Ecole des beaux-arts (**Annexe 3**). Les conditions d'accrochage ne semblaient pas mieux convenir aux envois si l'on en croit le peintre William Laparra<sup>499</sup> qui se plaint en 1901 de la crudité de la lumière naturelle dont l'effet nuit aux peintures.

Les enjeux de l'exposition parisienne dépassaient de loin le simple cadre d'une présentation d'œuvres de jeunes artistes distingués par un concours d'Etat. De l'avis de l'Institut, les envois devaient représenter dignement l'Ecole de Rome, voire même la défendre contre les attaques dirigées contre son organisation, ils étaient comme autant de symboles visibles de la valeur de son

---

<sup>495</sup> MEREU, H., « L'exposition de l'Académie de France à Rome », *L'Art*, 1880, p. 234-236 : « Je viens de parcourir les Salons, - je les appelle ainsi par euphémisme, - où sont exposés les œuvres des pensionnaires de l'Académie française. L'aménagement est fort peu favorable aux visiteurs, les tableaux et les statues sont entassées péniblement, comme dans un magasin de bric-à-brac, et il est vraiment étonnant que dans ce magnifique palais des Médicis, on n'ait encore su trouver un endroit plus propice à une exposition que ces compartiments étroits et tortueux, où l'on se glisse avec peine et où le jour ne pénètre que par renvoi et ne peut éclairer que faiblement les chefs-d'œuvre qu'on y exhibe aux amateurs. »

<sup>496</sup> Lors de notre séjour à Rome, nous avons effectué un petit sondage dans des revues artistiques italiennes conservées à l'Institut Nazionale d'Archeologica et Storia dell'Arte (INASA), afin de déterminer l'intérêt des Italiens pour l'exposition des pensionnaires. Sur les titres compulsés (*Il Cracas* ; *Il Giornale arcadico di scienze lettere ed arti* ; *Archivio storico dell'Arte* ; *L'Italia*), nous n'avons trouvé que peu de comptes-rendus des envois de Rome. Par exemple, pour l'*Archivio storico dell'Arte*, dont nous avons exploité les années 1888 à 1897, il n'y a que deux articles sur l'exposition des envois, en 1889 et 1891. Ceci n'est qu'une estimation réalisée à partir de quelques périodiques sur une période déterminée.

<sup>497</sup> Pour les détails de l'expédition des caisses à Paris, voir Arch. nat., AJ<sup>52</sup> 201-205 (1863-1871), AJ<sup>52</sup> 495 (1872-1895) et AJ<sup>52</sup> 1137 (1901 à 1939).

<sup>498</sup> JAVER, « Dessin de l'ouverture de l'exposition de l'Ecole des beaux-arts : envois de Rome et concours des grands prix », *Le Journal Illustré*, n°236, 16-23 août 1868, p. 264.

<sup>499</sup> AABA, 2 E 20, Séance du 11 mai 1901, p. 306-309.

enseignement. A ce titre, l'Académie attendait de ses pensionnaires des envois achevés et en adéquation totale avec ses prescriptions réglementaires, c'est-à-dire conformes à la nature et au genre exigés par le programme. Cependant, à Rome les pensionnaires prenaient des libertés avec le règlement, livraient leurs envois en retard ou ne les présentaient pas du tout, exécutaient des œuvres dont le genre et le style, choquaient le goût des académiciens. Pour réfréner ces élans d'indépendance, l'Académie assistée du directeur de l'Ecole de Rome, va réglementer de plus en plus strictement les conditions d'exécution des envois de manière à laisser le moins de latitude possible aux artistes. Mais était-il encore du domaine du possible de diriger la création à une époque où l'artiste revendiquait la liberté de son art ?

#### Les droits du directeur sur les envois ou la volonté de contrôler et de diriger la création artistique

Si la direction de l'Ecole de Rome a été confiée, depuis la fondation de l'institution, aux bons soins d'un artiste, c'est pour assurer à la jeunesse un guide et conseil capable de les diriger et de les seconder dans leurs travaux. A l'époque où la seule activité des pensionnaires consistait en des copies d'antiques et de toiles de grands maîtres, c'est au directeur que revenait le choix des modèles ainsi que la tâche d'en superviser l'exécution. C'est avec Poërsen (1704-1725) que la charge directoriale commence à se structurer dans ses formes définitives et que la fonction s'enrichit d'une mission de représentation de l'art français à l'étranger. En plus des obligations ayant trait aux artistes et à l'exécution de leurs envois, le rôle du directeur trouvait également à s'appliquer dans l'administration et la gestion de l'Académie où le secondait un secrétaire général. Nommé pour six ans par le chef de l'Etat sur présentation du ministre compétent, le directeur est cependant choisi par l'Académie des beaux-arts en son sein<sup>500</sup>. Il correspond avec elle « pour tout ce qui concerne les travaux des pensionnaires et intéresse l'art et les études<sup>501</sup> » (sauf durant la période d'application du décret du 13 novembre 1863) et avec l'administration pour les questions relatives au budget et aux dépenses de l'institution. Jadis brigué comme une charge honorifique couronnant l'ensemble d'une carrière, le poste de directeur de l'Ecole de Rome vient à souffrir à la fin des années 1870 d'une crise de popularité auprès des membres de l'Institut. A l'occasion du départ de Jules-Eugène Lenepveu à la fin de l'année 1878, l'Académie déclare la vacance du poste dès le mois d'août et ouvre la succession à tous ceux qui désirent se présenter. La procédure commence par la nomination d'une commission chargée de recueillir puis de classer les candidatures. A l'issue de cette première étape, trois noms seront soumis au vote de l'Académie des beaux-arts qui placera sur une liste définitive et par ordre préférentiel les candidats à proposer au ministre. Au début du mois d'octobre, la commission alerte l'Académie de ce qu'aucun « des membres de l'Académie des beaux-arts ne s'est présenté et, parmi

---

<sup>500</sup> A part Ernest Hébert nommé en 1867, tous les directeurs appartiennent à la quatrième classe de l'Institut.

<sup>501</sup> *Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre premier, Personnel de l'Ecole de Rome, paragraphe 1, articles 1 à 4.

les artistes étrangers à l'Académie, aucun n'est venu solliciter [les] suffrages<sup>502</sup>. » Tout se passe comme si la perspective de s'isoler durant six ans sur les hauteurs du Pincio entouré d'une jeunesse parfois turbulente et de plus en plus difficile à diriger faisait « hésiter, reculer même les meilleurs esprits » et renoncer à une fonction qui « était jadis la suprême ambition des maîtres<sup>503</sup> ». La commission attribue également cette désaffection aux difficultés accrues de la vie à Rome : « [Autrefois], les conditions matérielles de la vie étaient relativement faciles et pour les directeurs de l'Académie de Rome il n'y avait guère rien au-delà du sacrifice moral de l'expatriation. Aujourd'hui ces conditions sont complètement changées. La vie matérielle est aussi lourde à porter à Rome qu'à Paris, et elle s'aggrave à la Villa Médicis de tout le poids de la représentation à laquelle le directeur de l'Académie de France est astreint, pour faire convenable figure vis-à-vis des étrangers et pour tenir son rang vis-à-vis des pensionnaires<sup>504</sup> ». Afin de trouver rapidement une sortie à cet état de crise, la commission propose de réduire la durée du directorat de six à quatre années bien que cette solution soit absolument contraire au credo académique de conserver l'Ecole de Rome dans les formes et dans l'esprit de sa fondation. Cette position s'explique cependant par le spectre toujours vivace du décret de 1863 et par la hantise de se voir à nouveau brusquement privée de sa principale raison d'être : « Il serait en effet regrettable au plus haut point que l'Académie ne trouvât pas maintenant parmi ses membres un directeur de l'Académie de France à Rome. [...] N'oublions pas que l'Académie des beaux-arts a été dépossédée pendant neuf années. Durant ces années douloureuses elle n'a cessé de revendiquer comme un droit cette haute prérogative qui lui a été enfin rendue grâce à l'intervention d'un de ses membres libres, M. Charles Blanc. Maintenant qu'elle a été remise en possession ne pas trouver parmi ses membres un directeur ne serait-ce pas comme une abdication ? Ne faut-il pas tout faire et tout essayer pour n'en point arriver là<sup>505</sup> ? » De fait, l'Académie évitera la douleur de porter elle-même atteinte à l'intégrité de l'institution romaine par le dévouement de Louis Cabat à la fonction de directeur. Mais, les événements qui suivront montreront à l'Académie qu'il s'agissait d'un bien pour un mal, Cabat se révélant incapable de gérer ses pensionnaires.

La personnalité du directeur est un facteur important dans l'organisation de la vie et des travaux des artistes à la Villa Médicis. Ce « bon monsieur Schnetz » ainsi que le surnommait les pensionnaires, était d'un caractère plutôt bonhomme et laissait, à en croire Henri Lapauze, beaucoup de liberté et de libre-arbitre à ses ouailles. Si Joseph-Nicolas Robert-Fleury n'a pas eu réellement le temps de s'imposer à l'Ecole de Rome au cours de l'année 1866-1867, en revanche Ernest Hébert va imprimer sa marque à la génération de romains présents à la Villa de 1867 à 1873. Agé de cinquante ans au moment de sa nomination, ce qui fait de lui le plus jeune directeur en poste pour la période qui nous occupe, Hébert est le premier directeur qui ne soit pas membre de l'Institut. Nommé sur

---

<sup>502</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 12 octobre 1878, p. 172-173.

<sup>503</sup> *Idem.*

<sup>504</sup> *Idem.*

<sup>505</sup> *Idem.*

intervention de la princesse Mathilde auprès du comte de Nieuwerkerke, Hébert est certes plus un peintre de genre que d'histoire, mais dont la vision est empreinte d'un idéal poétique et élevé. Hébert influence sans aucun doute et dans une large majorité les pensionnaires des années de la réforme, en les dirigeant notamment vers l'étude du plein-air : « faites du plein air, du plein air, de l'enveloppe, du ton simple<sup>506</sup> ». *La Dryade* (cat. 57) de François-Ferdinand Lematte semble avoir été exécutée sous la dictée du peintre. Ernest Hébert est également un homme de représentation et il va transformer l'Académie de France à Rome en lieu de toutes les mondanités et de toutes les réceptions<sup>507</sup>. Le salon du directeur devient en effet un lieu de rencontres entre pensionnaires et membres de la haute société romaine, parfois au grand dam des artistes qui n'apprécient pas toujours ces corvées de représentation<sup>508</sup>. Grâce à ses relations mondaines, Hébert place également quelques commandes privées de portraits auprès de ses pensionnaires les plus en vue. Se voulant très proches de ses artistes, il va développer avec certains d'entre eux des relations presque filiales, avec Jules Machard et Henri Regnault en particulier, et travailler à fédérer la Villa autour de sa personne. Son second directorat, de 1885 à 1890, sera en revanche celui de toutes les désillusions tant au point de vue des rapports avec les pensionnaires qu'au point de vue des tendances artistiques de ces derniers<sup>509</sup>. S'il fallait qualifier l'esprit du directorat de Jules-Eugène Lenepveu (1873-1878) ce serait sans doute celui du règne du règlement et de l'avènement de l'autorité. D'un caractère assez rigide et renfermé, Lenepveu n'entretenait que peu de relations avec ses artistes et toujours sur le mode du rappel aux prescriptions réglementaires. Voici ce qu'en disait Luc-Olivier Merson à Henri Maréchal, grand prix de Rome de musique de 1870 et pensionnaire de 1871 à 1874 : « Une chose que nous ne connaissons pas, dont nous avons certainement entendu parler, mais dont nous n'avons jamais ressenti les effets, s'oppose aujourd'hui à tous ces rêves que j'ai la chance de ne pas former : Le Règlement !!![...] Te rends-tu bien compte de ce qu'est le règlement ? Non, n'est-ce pas ? Eh bien, je prendrai quelques exemples : -

<sup>506</sup> PELADAN, Joséphin, « Ernest Hébert et l'Académie de France à Rome », *Le Correspondant*, 10 avril 1911.

<sup>507</sup> Pour une description circonstanciée des habitudes et des relations mondaines d'Hébert nous renvoyons à Henri Lapauze et à son *Histoire de l'Académie de France à Rome* citée maintes fois dans ce travail ainsi qu'au travail de François Fossier dont la correspondance des directeurs annotée par ses soins est consultable en ligne sur le site de l'Académie des beaux-arts.

<sup>508</sup> Luc-Olivier Merson décrit dans sa correspondance ces soirées mondaines et assure que le directeur n'était pas toujours un hôte agréable pour ses pensionnaires : « On dirait presque qu'on nous subit, qu'on nous tolère. A table, jamais de place marquée. Les invités étant assis, maintenant messieurs les pensionnaires, placez-vous où vous voudrez et l'on se place à côté de dames ou de messieurs auxquels on parle peu et qui vous répondent encore moins jusqu'au moment où le dîner tirant sur la fin, le directeur songe enfin à nous présenter comme les nouveaux arrivants. Si quelqu'un arrivait ici, se croyant quelque chose, il aurait à en rabattre joliment et il s'apercevrait bien vite qu'il n'est rien, mais rien. La meilleure preuve est que dans un milieu où l'on pourrait avoir de charmantes distractions, donner des soirées fort gaies, où les éléments ne manquent certes pas, tout le monde s'ennuie. Les pensionnaires, tous vêtus de noir, entrent les uns après les autres, vont saluer le maître de maison et sa mère puis chacun son tour va s'asseoir le long du mur et augmenter la ligne sombre de lambris formée par les élèves de l'Académie le long des tapisseries. Comme un reptile la ligne ondule quelques fois lorsque passe devant elle les rafraîchissements et les gâteaux. Les gâteaux mangés, les rafraîchissements bus, le lambris reprend son immobilité. Le reptile digère. On nous a surnommés le serpent noir. » (Arch. privées Merson, Lettre de Luc-Olivier Merson à son père, Rome, le 1<sup>er</sup> février 1870 [communication Melle A.-B. Stévenin]).

<sup>509</sup> Nous renvoyons à la première partie de ce travail, chapitre II. B. 1. La vie en communauté : un principe fondateur du séjour de Rome.



Monsieur le directeur, j'ai l'intention de peindre une bordure autour de ma toile. - Monsieur, cela n'est pas dans le règlement - Monsieur le directeur, je désirerais tourner un peu à gauche une figure de la galerie des plâtres, car elle est un peu trop à droite et je ne puis dessiner d'après...- Monsieur, etc., comme ci-dessus. [...] Désormais, on ne pourra rien faire, rien dire, rien projeter, sans que le maudit règlement apparaisse<sup>510</sup> ! » Quant à Louis Cabat (1879-1884), surnommé "Gaga" par les Romains, directeur « tranquille, sans esprit réformateur [se contentant] de constater la bonne marche de la Villa sans jamais rien trouver à redire », il fut certainement la victime de sa naïveté, de « sa gentillesse et de sa confiance aveugle<sup>511</sup> » dans les événements qui l'opposeront à Lucien Doucet et aux pensionnaires. Après le second mandat d'Hébert, c'est Eugène Guillaume, ancien grand prix de Rome de sculpture de 1845, directeur de l'École des beaux-arts de 1865 à 1877, qui prend en main les destinées de la vieille maison. C'est une Villa pacifiée et en ordre que l'administrateur aura à gérer sous ses deux mandats successifs (de 1891 à 1897 puis de 1897 à 1904), sauf à prendre en compte la fameuse pétition des pensionnaires en 1902. L'année 1905 voit arriver le portraitiste Carolus-Duran (1905-1913), nommé directeur de l'Académie de France à Rome en décembre 1904, quelques mois à peine après avoir été élu membre de l'Académie des beaux-arts en remplacement de Jean-Léon Gérôme (mars 1904). C'est une ère de renouveau qui s'ouvre avec la prise de fonction de Carolus-Duran puisqu'il est chargé d'appliquer les nouvelles directives réglementaires de la réforme libérale de 1905. Malgré cela, ou peut-être justement à cause de cela, l'artiste ne se sentira jamais en phase avec ses pensionnaires ainsi que l'exprime le peintre Roger Bissière de passage à la Villa en 1911 : « [...] Il eût alors aimé trouver chez les jeunes gens qu'il était chargé de diriger une approbation et une justification, mais il les sentait déjà loin de lui et peut-être sévères dans leurs jugements [...]. Certains prix de Rome, plus émancipés que d'autres et attirés invinciblement vers les formules nouvelles lui causèrent un réel chagrin et il ne pouvait comprendre qu'un jeune homme allât, pour sa copie de seconde année [sic], choisir une fresque de Giotto<sup>512</sup>. » Après la démission du vieux peintre, c'est Albert Besnard qui va lui succéder et retrouver ainsi une maison qu'il a connue dans les années 1870 au moment de son pensionnat. Envoyé à Rome avec la mission de redresser l'institution tant au point de vue de la moralité que du respect du règlement, Besnard n'aura pas la tâche facile avec des pensionnaires dont la mentalité a considérablement évolué en quarante ans et le manque de soutien de la part de l'Académie lui causera de nombreuses déceptions. Néanmoins, Besnard était un de ces représentants de l'art moderne dont la vision décorative et personnelle était goûtée et respectée des artistes et cet atout lui vaudra de rester proche de la création artistique à la Villa et de défendre les partis-pris de certains auprès de ses collègues de l'Institut. Perturbé par la guerre de 1914-1918, le directorat de Besnard s'achèvera en 1921 lorsqu'il donne sa démission à l'Académie ainsi qu'il l'évoque lui-même dans ses souvenirs : « Les pensionnaires étaient revenus et l'Académie des beaux-arts m'ayant fait l'honneur de me

---

<sup>510</sup> MARECHAL, Henri, *Lettres et souvenirs*, Paris, 1920, p. 205-206.

<sup>511</sup> LAPAUZE, 1924, tome II, p. 439 (pour les deux citations).

<sup>512</sup> BISSIERE, Roger, « Carolus-Duran », *L'Opinion*, n° 8, 24 février 1917, p. 176.

renommer pour une nouvelle période de six ans à la direction de la Villa Médicis, j'avais accepté avec plaisir de rester à mon poste. Mais je m'aperçus bientôt que les conditions de la vie avaient changé et que, ne pouvant compter sur un appui suffisant pour maintenir en ordre une maison en d'autres temps si difficile à diriger, mes efforts seraient vains. Puisqu'il me serait impossible de réprimer chez mes jeunes pensionnaires, d'ailleurs aimables et déferents à mon égard, une indépendance que je juge incompatible avec le bon ordre nécessaire à leur travail, il me parut que mon devoir était de donner ma démission<sup>513</sup>. » Notre étude s'achève avec les premières années du directorat de Denys Puech, ancien grand prix de Rome de sculpture de 1884, nommé au mois de janvier 1921. C'est une Villa Médicis transformée et modernisée que le sculpteur va diriger jusqu'en 1933, de la réduction du temps de pension à trois ans avec dernière année en séjour libre<sup>514</sup> au décret du 1<sup>er</sup> octobre 1926 conférant la personnalité civile et l'autonomie financière à la vénérable institution.

Ainsi que nous l'avons indiqué en préambule, la principale mission du directeur était de s'assurer de l'exécution en temps et en heure des envois de Rome et de leur conformité aux normes réglementaires. Les pensionnaires étaient censés le tenir au courant de leurs projets et de l'avancement de leurs travaux, mais dans la réalité, ceux-ci se dérobaient à ces obligations laissant notamment close la porte de l'atelier lors du passage du directeur. Ainsi Luc-Olivier Merson, pour éviter toute critique de la part d'Hébert sur le nombre de figures dépassant les exigences réglementaires de l'envoi de deuxième année (**cat. 53**, *La Vision, légende du XIV<sup>e</sup> siècle*), ne lui permet pas d'accéder à l'atelier et reste volontairement dans un flou artistique concernant son travail. Pour bien des artistes en effet les directives réglementaires sont perçues comme une entrave à leur liberté créatrice et la ruse est le meilleur moyen d'arriver à ses fins en mettant le directeur et l'Académie devant le fait accompli. C'est, par exemple, Henri Regnault s'arrogeant le droit et le plaisir de mettre « deux mastodontes<sup>515</sup> » dans son *Automédon* (**cat. 37**) sans se soucier des conséquences, manière de regagner son indépendance après qu'Hébert l'eut forcé à abandonner son premier projet d'envoi non conforme au règlement (**cat. 38**). Ou encore Louis Roger trompant la vigilance de son directeur Eugène Guillaume afin de mener à bien son envoi de deuxième année *Histoire* (**cat. 262**) dont le sujet emprunté à la vie moderne s'éloignait des directives réglementaires : « De temps en temps, Guillaume passait dans les ateliers pour voir où en étaient les envois. Moi, je n'ouvrais jamais la porte de mon atelier. Je ne voulais lui montrer mon tableau que complètement achevé. Enfin, quand il fut prêt, j'ouvris à mon directeur. Ce fut une belle séance. Arrêté devant ma toile, cloué par la surprise et comme frappé de la foudre, il leva les bras au ciel en s'écriant : “Mais mon pauvre enfant, je ne puis envoyer ça. Vous

---

<sup>513</sup> BESNARD, Albert, *Sous le ciel de Rome, souvenirs*, Paris, Les Editions de France, 1925, p. 308.

<sup>514</sup> AABA, 2 E 24, Séance du 28 février 1925, p. 546-556. Arch. nat., F<sup>21</sup> 3983, la réduction de la pension est due à l'augmentation du coût de la vie à Rome. L'Etat ne pouvant augmenter le traitement des pensionnaires, il a été décidé de réduire à trois ans le temps de séjour afin de redistribuer l'économie réalisée aux intéressés. Le montant de la pension passe de 9 500 francs à 11 500 francs.

<sup>515</sup> DUPARC, 1872, p. 115-117. Lettre d'Henri Regnault à Duparc, Rome, le 6 janvier 1868.

n'êtes pas dans le règlement"<sup>516</sup>. » Dans ces cas-là, mieux valait pour le pensionnaire que la réussite et le succès soient au rendez-vous afin de pas s'exposer publiquement aux foudres du directeur et de l'Institut ainsi que le faisait remarquer perfidement Charles-Olivier Merson : « Il faut que [Luc-Olivier] gagne [son pari sur la Vision], autrement notre aimable directeur se réjouirait d'avoir une raison de s'opposer à un tel projet et il faut au contraire lui démontrer qu'il a eu tort et l'obliger à reconnaître qu'il n'est qu'un bête – en fait de direction tout au moins<sup>517</sup>. » De par sa position intermédiaire entre l'Académie et les pensionnaires, la tâche du directeur était loin d'être aisée et il lui fallait manier avec subtilité la caresse ou le bâton pour obtenir satisfaction de la part d'artistes dont la moindre des préoccupations était sans aucun doute le respect du règlement. Aussi devait-il faire preuve de qualités diplomatiques pour décourager ceux qui s'embarquaient dans des projets de trop grande envergure, intenable dans les délais impartis, et pour défendre auprès de l'Académie ceux qui s'étaient laissés dépasser par le temps, et dans ces cas-là, Hébert était un soutien indéfectible pour les artistes. En 1874, il intervient (sans succès) auprès de ses collègues pour faire reculer d'une quinzaine de jours l'exposition parisienne afin de permettre l'arrivée des envois en retard. En 1877, il plaide la cause de Gabriel Ferrier dont le dernier envoi, *Sainte Agnès emmenée dans un lieu de débauche* (**cat. 77**) n'est pas encore terminé<sup>518</sup> et en 1886, il tente par tous les moyens d'ajourner l'exposition de l'École des beaux-arts pour que Fournier ait suffisamment de temps pour rendre sa toile présentable (**cat. 146**, *La Dernière prophétie de Velléda*). Mais si Hébert était d'un naturel arrangeant d'autres, comme Lenepveu, se montraient au contraire d'une fermeté exemplaire, presque bornée, et ce trait de caractère peu amène aura pour conséquence de l'isoler totalement de la production des envois ce qui justifiera, à terme, une mesure que l'on pourrait qualifier de coercitive.

A l'époque, selon le point de vue adopté, – soit avancé, soit traditionaliste –, le règlement des envois de Rome est tenu pour étouffer l'originalité et le tempérament sous des contraintes de délais et de programme imposé, ou tout à l'opposé pour permettre le développement des talents dans un cadre certes déterminé, mais qui met les artistes à même de produire des œuvres élevées dans des conditions qui ne diffèrent pas des réalités de l'exécution d'une commande ou d'un tableau pour le Salon. « La vie est la vie, il faut la prendre telle qu'elle est, et la vie actuelle est faite d'entraînement ; il faut que chacun arrive à l'heure et remplisse ses engagements. Au surplus tout n'est-il pas pour ainsi dire imposé comme limites : et l'ouverture des Salons annuels, et les concours de Rome, et les concours publics, et la livraison des monuments ? Tel, qui ne saurait se plier à ces circonstances, ne trouvera

<sup>516</sup> KERVAREC, « Histoire de Portraits. IX. Louis Roger, portraits de famille », *La Société Amicale des peintres et des sculpteurs français*, 15 janvier 1936, p. 7-8.

<sup>517</sup> Archives privées Merson. Lettre de Charles-Olivier Merson à sa femme, Rome, le 4 mars 1872.

<sup>518</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 16 juin 1877, p. 42-44 : « M. Guillaume informe la compagnie que les envois de Rome sont exposés à l'École des beaux-arts et qu'ils peuvent dès maintenant être examinés par les membres des diverses sections. [...] A ce sujet, M. Hébert demande à l'Académie de vouloir bien retarder de huit jours l'époque des opérations des sections afin de permettre à Ferrier, pensionnaire de 4<sup>e</sup> année, de terminer son envoi. Le secrétaire perpétuel fait remarquer que le retard apporté par Ferrier à l'achèvement de son œuvre a été tout volontaire et qu'éloigner en sa faveur l'époque de l'examen des envois serait établir un précédent fâcheux et d'ailleurs complètement irrégulier. »

donc par la suite que déboires et désillusions. Il faut donc, dès le principe, stimuler l'énergie des artistes, leur faire comprendre que l'existence est faite de difficultés et leur apprendre, dès le début de leur carrière à tenir leur promesse et à faire honneur au contrat consenti<sup>519</sup>. » Le sujet n'étant pas ici de débattre de l'opportunité du règlement, la question qui reste en suspens est celle de la part de liberté des artistes à l'intérieur de ce système hiérarchisé et codifié des envois de Rome placé sous le contrôle du directeur. Nous avons vu précédemment la désinvolture avec laquelle certains s'acquittaient des dessins obligatoires de première année sans que cela ne cause plus de conséquences qu'un blâme de la part de l'Académie. En l'espèce, le directeur n'avait aucun moyen de s'assurer de l'exécution effective des dessins et s'il constatait leur absence au moment de l'exposition, il ne lui restait guère d'autre choix que d'exhorter les pensionnaires à les fournir pour l'année suivante. Edouard Toudouze mettra ainsi plus de quatre ans à rendre ces fameux dessins (**cat. 69** et **70**) et Merson, bien que sollicité inlassablement sur le sujet par Hébert, ne les rendra pas du tout. En cause également, la propension des artistes à négliger les indications réglementaires tant au point de vue du nombre des figures que des dimensions des envois. En 1877, Aimé Morot, grand prix de 1874, n'exécute pour sa copie de troisième année qu'une seule figure (**cat. 82**) alors que le règlement en réclamait au moins trois et Joseph Wencker prend ses aises en 1880 avec un ouvrage aux dimensions monumentales, soit plus de 4 mètres sur 6, là où le règlement lui intimait de se restreindre à quatre mètres tout au plus. Bien que le pensionnaire ait fait preuve de grande ambitions artistiques en proposant une vaste composition, l'Académie tenait au respect des dimensions réglementaires pour le simple fait du coût de transport. Ces petits arrangements avec la lettre du règlement étaient monnaie courante à la Villa Médicis, mais Jules-Eugène Lenepveu n'était pas homme à les tolérer sans mot dire. A peine était-il entré en fonction qu'il saisissait déjà l'Académie du problème et l'engageait à réfléchir sur les moyens à mettre en œuvre pour qu'il soit informé « de l'époque à laquelle les pensionnaires commencent leurs travaux » et « de la nature de [leurs] ouvrages<sup>520</sup> ». Deux ans plus tard, la question était à nouveau soulevée en séance par Hector Lefuel, fraîchement rentré de Rome. Ce dernier rapportait à ses collègues les « conversations qu'il a eu avec le directeur [et où] il a entendu celui-ci se plaindre de n'avoir avec les pensionnaires que des relations indépendantes des travaux auxquels ils se livrent ou qu'ils se proposent d'exécuter<sup>521</sup>. » Ce qui chagrinait Lenepveu n'était pas tant l'absence de ces conversations d'art auxquelles tout artiste dans sa position peut désirer prétendre, mais bien l'impuissance dans laquelle il se trouvait d'exercer le moindre contrôle sur les travaux. Pour preuve, ajoute Lefuel, « cette année, l'exposition des envois sera très faible, plusieurs parmi les peintres, les sculpteurs, les architectes n'ont pas encore, ou ont à peine commencé leurs envois et un pensionnaire peintre a pris pour sujet de son tableau de dernière année un épisode de la vie de sainte Agnès qui blesse au moins le goût. M. Lenepveu n'ayant pas été prévenu à temps n'a pu engager ce pensionnaire à choisir un autre

---

<sup>519</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 21 juillet 1888, p. 426-433.

<sup>520</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 16 mai 1874, p. 261-263. Communication de Lenepveu à l'Académie des beaux-arts.

<sup>521</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 9 décembre 1876, p. 521-522.

thème<sup>522</sup>. » Si les réclamations du directeur sont légitimes quant à l'avancement des envois de manière à garantir des expositions complètes, en revanche l'idée d'exercer un droit de regard sur le choix des sujets semble dangereuse dans le sens où, ainsi que le fait remarquer Ernest Meissonier, le directeur « aura par ce fait le droit d'approuver ou de désapprouver et qu'il pourra par la suite être conduit à indiquer et même imposer un sujet<sup>523</sup>. » Dans le cas de Gabriel Ferrier, l'auteur de la *Sainte Agnès emmenée dans un lieu de débauche* (**cat. 77**) visée par Lefuel, les craintes de l'Institut s'exprimaient avant tout sur la capacité du pensionnaire à traiter convenablement un sujet pouvant prêter au scabreux : « A la pensée d'un pareil sujet traité par un artiste jeune, on pouvait craindre que celui-ci ne pût se tenir assez haut pour en éviter le côté vulgaire, ou qu'il ne se laissât entraîner à la recherche du succès par d'autres voies que celles de l'art<sup>524</sup>. » N'avait-elle pas déjà remarqué des tendances similaires<sup>525</sup> en 1873 dans l'envoi d'Edouard-Théophile Blanchard, *Hylas et les nymphes* (**cat. 51**) pour s'inquiéter de la bienséance de certains sujets ? Cependant, le choix du sujet ressortissait du plein droit de l'artiste à compter du moment où celui-ci se cantonnait au répertoire mythologique et biblique spécifié dans le programme. L'intervention du directeur dans ce cas présent pouvait donc être assimilée à une sorte d'ingérence de mauvais aloi dans les choix artistiques du pensionnaire. De fait, la difficulté se trouvait précisément dans le juste dosage entre le respect de la part de liberté auquel tout artiste avait droit et le contrôle légitime de l'Académie sur des œuvres exécutées dans le cadre déterminé de son règlement. Luc-Olivier Merson, par exemple, avait pour projet d'installer une bordure autour de son *Sacrifice à la Patrie* (**cat. 56**) afin d'en souligner le parti-pris décoratif. Mais Jules-Eugène Lenepveu juge l'entreprise non réglementaire et engage l'artiste à abandonner son idée au grand regret d'Alfred Darcel qui ne manque pas de le souligner dans son compte-rendu sur le *Sacrifice* : « Il y a malgré tout un certain sentiment de grandeur décorative dans cette composition, et en la voyant s'étaler avec son effet diffus, nous pensions qu'il y avait là comme un carton de tapisserie, c'est notre métier d'en chercher, il n'y manquerait qu'une bordure appropriée au sujet. Or, M. Luc-Olivier Merson y avait songé, dit-on. Il l'avait composé même. Il avait pensé qu'après Raphaël qui avait peint ou imaginé les décorations des Stanze et de loggia du Vatican, ainsi que les cartons dont les tapisseries y existent également, il pouvait, lui, pauvre élève envoyé dans Rome pour y étudier ces beaux décors, il pouvait bien essayer de s'en inspirer. Mais lorsqu'il voulut mettre son projet à exécution, on s'y serait opposé par ces mémorables paroles : “On vous envoie à Rome pour peintre et non tapissier” Est-ce assez.....Institut<sup>526</sup> ! » Finalement, la faute en revenait peut-être à

---

<sup>522</sup> *Idem.*

<sup>523</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 13 janvier 1877, p. 3-5.

<sup>524</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 27 juin 1877, p. 47-49. Rapport d'Ernest Hébert sur les envois de Rome de peinture.

<sup>525</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 5 novembre 1873, p. 205-210. Rapport d'Henri Lehmann sur les envois de Rome de peinture : « L'Académie croit ne pas devoir quitter cet ouvrage plein de mérite sans faire une réserve au sujet de la tendance quelque peu voluptueuse que trahit aussi bien la composition que l'exécution de la scène, tendance qu'elle souligne surtout pour ne point encourir le reproche de paraître la favoriser. »

<sup>526</sup> DARCEL, Alfred, « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n°25, 10 juillet 1874, p. 238-240.

Merson lui-même, coupable de s'être laissé imposer des vues qu'il ne partageait pas sous le prétexte du respect au règlement, mais dans ce cas il semble plus vraisemblable qu'il se soit laissé dominer par la raison de son père sans doute opposé à ce projet par trop décoratif.

L'Académie elle-même est à ce moment partagée sur la suite à donner à la question des droits du directeur sur les envois. Lorsque la proposition visant à demander « tous les six mois à M. le directeur de l'Académie de France à Rome un état des travaux des pensionnaires » est soumise au vote des académiciens, 18 d'entre eux se prononcent négativement contre 17 par l'affirmative<sup>527</sup>. Pourtant la teneur des séances entre les mois de décembre 1876 et de janvier 1877 indiquait une majorité favorable à l'extension des droits du directeur sur les envois, mais au final le règlement a été jugé suffisant pour garantir la bonne exécution des travaux réglementaires. Peut-être l'Académie hésitait-elle alors à prendre une mesure pouvant apparaître comme attentatoire à la liberté des artistes si peu de temps après avoir récupéré sa tutelle sur l'École de Rome<sup>528</sup> ? Ces hésitations seront néanmoins de courte durée, car c'est une Académie déterminée qui vote en 1881 des mesures rejetées quatre ans plus tôt. Au mois de septembre 1881, l'Académie nomme une commission<sup>529</sup> chargée de réfléchir sur les modifications à apporter au règlement de l'École de Rome. Au terme des propositions de celle-ci, l'Académie adopte les conclusions suivantes : « Article 4 : le directeur, indépendamment de ses fonctions administratives, exerce un contrôle sur les travaux obligatoires des pensionnaires. Il correspond avec l'Académie pour tout ce qui concerne ces travaux et intéresse l'art et les études. Il tient un registre spécial sur lequel sont inscrits chaque année les sujets des envois avec l'indication des dimensions de ceux-ci. Article 17 : les pensionnaires peintres ou sculpteurs sont tenus de soumettre les esquisses de leurs envois au directeur de l'Académie. L'examen de ces esquisses porte sur le choix des sujets et sur les dimensions des ouvrages. [...] L'acceptation de ces sujets, de leur développement et de leurs dimensions sera inscrite sur un registre spécial. Elle sera contresignée par chaque pensionnaire en ce qui le concerne. Si dans le courant de l'année, un pensionnaire est amené à changer le sujet de son envoi, il doit en faire la déclaration au directeur [...]. Tous les ans au 15 janvier, le directeur sera invité par l'Académie à lui adresser un rapport indiquant l'état d'avancement des travaux de tous les pensionnaires. A cet effet, ceux-ci devront faciliter au directeur les constatations qui lui seront nécessaires<sup>530</sup>. » Le caractère définitif de ces mesures ne laisse aucun doute quant à leur interprétation future. Désormais, l'Académie entend permettre au directeur, et donc à elle-même, de

---

<sup>527</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 13 janvier 1877, p. 3-5.

<sup>528</sup> En 1872, l'Académie délibérait en séance sur le programme des envois de Rome. A la proposition d'Henri Lehmann d'obliger les artistes à exécuter en première année une figure d'homme nu et debout, la commission du règlement oppose que « les pensionnaires de Rome ne sont plus des élèves mais des artistes auxquels il faut laisser le plus de latitude possible » et que « l'Académie a été appelée à faire un règlement plus libéral que l'ancien et que par conséquent il faut s'attacher à ne prescrire aucune mesure qui pourrait paraître oppressive. » (AABA, 2 E 15, Séance du 27 mars 1872, p. 27-30).

<sup>529</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 24 septembre 1881, p. 467-469. La commission est composée de 12 membres élus soit Lehmann, Müller, Guillaume, Cavelier, Garnier, Ballu, Henriquel, Chaplain, A. Thomas, Gounod, Gruyer et Emile Perrin, et de deux anciens directeurs de l'École de Rome Ernest Hébert et Jules-Eugène Lenepveu.

<sup>530</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 3 décembre 1881, p. 486-490.

contrôler d'un bout à l'autre la création artistique à la Villa. En obtenant un droit de regard sur le choix des sujets et sur leur développement, le directeur peut en théorie obliger un pensionnaire à renoncer à un projet qui lui semble en contradiction « avec les traditions de l'École de Rome et des entreprises que l'Académie a pour mission d'encourager<sup>531</sup>. » Cette décision implique une radicalisation des positions de l'Académie qui, semble-t-il, a tiré les leçons des années précédentes. En effet, depuis 1874 l'École de Rome n'a quasiment pas produit une seule exposition complète et les cas d'irrégularités, c'est-à-dire d'envois non conformes au règlement, se sont multipliés justifiant les interventions de Lenepveu auprès de l'Académie. Ainsi en 1874 l'exposition à l'Académie de France présentait des lacunes dues à l'inachèvement des envois de quatrième année des sculpteurs Allar (*La Tentation*) et Lafrance (*Achille*), de Merson (**cat. 56**, *Le Sacrifice à la Patrie*) et de Toudouze (**cat. 65**, *Clytemnestre, le meurtre d'Agamemnon*). Si les résultats de 1875 font oublier ceux de l'année précédente, en revanche l'exposition de 1876 souffre à nouveau de faiblesse par l'inachèvement du dernier envoi de Toudouze (**cat. 68**, *La Femme de Loth*) et du marbre de Marqueste (*Velléda*), mais c'est sans conteste 1877 qui représente l'année la plus difficile du directorat de Lenepveu. Dans une lettre adressée à l'Académie le 25 avril, le directeur expose les causes du problème : « L'exposition des ouvrages des pensionnaires de l'Académie de France à Rome a eu lieu du 1<sup>er</sup> au 15 avril. J'ai le triste regret de faire savoir à l'Académie qu'elle était fort incomplète. Tous les ouvrages de 4<sup>e</sup> année y manquaient. [...] Le tableau de M. Ferrier, pensionnaire de 4<sup>e</sup> année, commencé fort tard n'était qu'à moitié couvert. [...] Il manquait encore à l'exposition de Rome les dessins de M. Comerre, peintre de 1<sup>ère</sup> année, la tête d'étude de M. Idrac, sculpteur de 3<sup>e</sup> année, ainsi que son esquisse de l'année dernière et l'esquisse de 2<sup>e</sup> année de M. Injalbert, sculpteur. [...] Je crois devoir appeler d'autant plus l'attention de l'Académie sur une irrégularité qui s'est produite cette année dans l'envoi de M. Morot. [II] a cru pouvoir amoindrir ce travail en ne donnant qu'une figure bien qu'il eût été convenu précédemment avec lui que s'il faisait ce morceau de Michel-Ange, l'Adam de la création, il donnerait quelque autre fragment. Je n'ai pu lui renouveler mes observations à ce sujet n'ayant vu sa copie que la veille de l'exposition. [...] Je donne tous ces détails à l'Académie pour qu'elle se rende compte de la négligence qu'un certain nombre des pensionnaires met à remplir ses obligations dans le temps et les diverses conditions imposées par le règlement<sup>532</sup>. » Ces circonstances ne décident pourtant pas l'Académie à intervenir sur son règlement pour garantir au directeur un contrôle plus direct sur l'exécution des envois. Il faut donc en déduire qu'un ou plusieurs événements entrent en corrélation avec la décision de 1881, et nous pensons que la nomination de Louis Cabat à la direction de l'École de Rome n'y est pas étrangère, ni la création en novembre 1881 d'un ministère des arts avec Antonin Proust à sa tête que l'on sait « animé de peu de sympathie pour l'Académie des beaux-arts<sup>533</sup> ». Le

<sup>531</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 2 juillet 1881, p. 337-340. Rapport d'Alexandre Cabanel sur l'envoi de Rome de François Schommer, *Le Baiser mortel, légende brésilienne* (**cat. 119**).

<sup>532</sup> AABA, 5 E 53. Lettre d'Eugène Lenepveu au secrétaire perpétuel, Rome, le 25 avril 1877.

<sup>533</sup> BALUFFE, Auguste, « La liberté dans l'art : les ateliers officiels – l'École de Rome », *L'Artiste*, décembre 1881, p. 753-796.

caractère et la personnalité de Louis Cabat le rendaient particulièrement vulnérable aux ruses d'une jeunesse prête à tout pour contourner un règlement jugé par elle trop restrictif sur de nombreux points<sup>534</sup>. La bonne foi du directeur était régulièrement trompée par les artistes notamment en ce qui concernait les voyages, tant et si bien qu'un an à peine après sa prise de fonction, Cabat se voyait rappelé à l'ordre par l'Académie sur ce sujet. Ce défaut d'autorité et surtout de clairvoyance quant aux intentions des pensionnaires faisaient craindre au quai Conti les pires écueils pour les expositions futures. A cela venaient s'ajouter les réformes projetées par le ministre des arts, – on parlait alors de supprimer les ateliers officiels de l'Ecole des beaux-arts au nom de la liberté dans l'art<sup>535</sup> –, et nul doute que l'Ecole de Rome serait la prochaine sur la liste surtout si ses résultats justifiaient une telle démarche. Aussi, l'Académie n'hésite-t-elle pas à retreindre la liberté de ses pensionnaires afin d'assurer des expositions complètes où figurent des envois terminés, signes de vitalité et de travail à Rome, et conformes à sa doctrine, ce qui se résumait alors peu ou prou à ne pas tomber dans l'imitation de ce qui se faisait aux Salons de Paris. Malgré toutes ces précautions, un pensionnaire va pourtant réussir à faire vaciller l'Ecole de Rome.

Nous retrouvons Lucien Doucet et la polémique soulevée à l'occasion de son envoi de dernière année, *Intérieur de Harem* (**cat. 136**). On se souvient de l'émoi provoqué en 1884 par l'esquisse *Bérénice* (**cat. 135**) que Cabat avait imprudemment accepté sous prétexte que le règlement se trouvait muet sur l'obligation de soumettre le projet de l'esquisse peinte de troisième année à l'approbation du directeur<sup>536</sup>. Cette fois, Cabat observe la procédure à la lettre et après avoir refusé une composition sur un sujet moderne, il accepte l'esquisse du *Harem* « faute de mieux, comme un thème à faire de belles et sérieuses études de nu, dans un style élevé et pudique<sup>537</sup> ». Mais lorsque le tableau est présenté au directeur, celui-ci s'alarme du genre peu conventionnel et quelque peu outré de la composition et de l'exécution : « Si j'en juge par moi-même, l'Académie sera, je le crains bien,

---

<sup>534</sup> Voir également la première partie de cette thèse, chapitre II. L'Académie des beaux-arts et l'Académie de France à Rome : la lettre et l'esprit du règlement.

<sup>535</sup> Pierre Vaisse a montré dans son ouvrage *La Troisième République et les peintres* que le terme de la « liberté dans l'art » est à interpréter à cette époque dans un sens économique : « C'est au nom de la libre entreprise [...] qu'Antonin Proust projetait de supprimer les ateliers introduits à l'Ecole des beaux-arts par la réforme de 1863, sous le prétexte qu'ils faisaient, par leur gratuité, une concurrence déloyale aux ateliers privés. » (p. 59).

<sup>536</sup> Bibliothèque de l'Institut, Manuscrits et autographes, Ms 2156, f°120, Lettre de Louis Cabat à Henri Delaborde, Rome, le 20 mai 1884 : « M. le secrétaire perpétuel et cher confrère, vous voulez bien me faire connaître par votre lettre du 18 mai que l'Académie désire quelques explications sur l'esquisse de M. Doucet. Je vais les lui donner en toute sincérité. Le règlement exige que les pensionnaires soumettent à l'approbation du directeur les esquisses des œuvres qu'ils doivent exécuter pour les envois, mais je n'ai trouvé nulle part dans le règlement que les esquisses demandées dans la 3<sup>e</sup> année et qui ne sont pas destinées à faire des tableaux d'envoi, fussent être soumises à la déclaration du sujet avant leur exécution. Je n'ai vu cette recommandation que pour les musiciens qui, ne pouvant pas faire d'esquisses, doivent faire connaître le sujet qu'ils ont l'intention de traiter. Un sujet, ce me semble, ne peut être vraiment compris que par l'interprétation que lui donne l'artiste et ne peut se manifester que par l'esquisse qui est sa pensée. M. Doucet, je me hâte de le dire, ne s'est pas rendu coupable de désobéissance à mon égard et je ne lui ai fait une admonestation que sur l'esquisse faite. S'il y a faute commise, elle doit retomber sur moi seul. M. Doucet n'a jamais songé un instant à faire acte d'hostilité, mais il a sur l'art des idées et des doctrines très arrêtées. »

<sup>537</sup> LAPAUZE, 1924, tome II, p. 458-459. Lettre de Louis Cabat au président de l'Académie, Rome, le 19 février 1885.



péniblement impressionnée par cette toile. [...] Les grands dessins que M. Doucet m'avait montrés pour l'exécution de ce tableau m'avaient fait croire à une interprétation toute autre de la nature, que celle que M. Doucet a donnée à son œuvre. Je ne parle pas ici du mérite que peut avoir la peinture, je ne parle que de l'inconvenance de l'interprétation, car tout peut se peindre comme tout peut se dire : tout dépend de la forme. Je me suis donc trompé en acceptant cette composition, je me suis fait illusion à moi-même en comptant trop sur le peintre et sur l'homme<sup>538</sup>. » En guise de représailles, Cabat décide de soustraire l'œuvre de l'exposition romaine, ce à quoi s'opposent immédiatement les pensionnaires en menaçant en signe de solidarité de ne pas présenter leurs envois. Finalement, l'exposition s'ouvre à Rome avec le tableau de Doucet, mais en conséquence Cabat supprime la traditionnelle cérémonie d'inauguration officielle<sup>539</sup>. Plusieurs conclusions sont à tirer de cet incident entre Lucien Doucet, le directeur et l'Académie. Les conditions dans lesquelles le pensionnaire exécuta son envoi montrent bien le caractère illusoire des mesures prises par l'Académie. Même en instituant un contrôle rigoureux, il n'était guère possible d'aller contre les inclinations de chacun. Car ici, il n'était point question de conformité du sujet aux traditions académiques ni même du respect de la procédure, mais bien d'une façon de peindre « comme il était légitime de le faire quand on fréquentait assidûment le musée du Luxembourg [...] et les salons dans lesquels on cherchait avant tout à exposer<sup>540</sup>. » Si l'Académie avait à cœur d'éloigner autant que possible ses pensionnaires de tendances qu'elle n'approuvait pas, – en encourageant notamment ceux qui manifestaient le goût du grand art –, pouvait-elle seulement empêcher cette part de modernité qui s'exprimait dans les envois venus de Rome ? Il lui restait toujours l'alternative de refuser des œuvres dont les sujets trop modernes allaient contre sa doctrine, et c'est du reste ce qu'elle fait en rejetant l'esquisse *Bérénice* (**cat. 135**), mais elle se révélait bien impuissante à lutter contre les manières du temps. De fait, la position adoptée par l'Académie en 1888 montre bien qu'elle n'avait pas l'intention d'intervenir sur ce terrain, se contentant d'exiger de la part de ses artistes le respect du contrat initial : « Laissons aux pensionnaires une grande liberté en ce qui concerne leur art, mais à la condition toutefois qu'ils n'échappent pas à leurs obligations. On n'est grand artiste qu'avec la volonté et l'énergie, on n'est honnête homme qu'en tenant ses engagements<sup>541</sup>. » Cet esprit d'ouverture trouve néanmoins ses limites en 1909 lorsque l'Académie censure un large pan de la production romaine au motif « que la préoccupation de produire hâtivement des œuvres d'effet vulgaire en vue d'expositions passagères et de succès douteux ait remplacé chez les pensionnaires l'effort laborieux et viril, et l'étude poursuivie et scrupuleuse de la nature<sup>542</sup>. » Pourtant, aucun des artistes n'avait sursis à ses engagements et il s'agissait bien là d'une question de style et de parti-pris esthétiques inacceptables pour l'Académie. La Villa Médicis était

---

<sup>538</sup> *Idem.*

<sup>539</sup> *Idem.*

<sup>540</sup> FOUCART, Bruno, « La modernité à l'Académie (1863-1914) », p. 107-123 (p.118) dans *L'Académie de France à Rome aux XIX et XXe siècle, entre tradition, modernité et création*, Paris, 2002.

<sup>541</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 21 janvier 1888, p. 426-433.

<sup>542</sup> AABA, 5 E 75, Rapport de Raphaël Collin sur les envois de Rome de peinture, 1909.

alors dirigée par Carolus-Duran qui aurait été bien en peine d'agir d'une quelconque manière sur les envois de ses pensionnaires. Cela tenait d'une part à la personnalité du directeur, dévasté par la mort de son épouse Carolus-Duran n'était plus qu'un « vieillard au regard à moitié détruit<sup>543</sup> », mais également aux pensionnaires eux-mêmes désormais trop épris d'indépendance pour se laisser diriger dans leur art. C'est précisément sur ce constat qu'Albert Besnard laissait sa démission à l'Académie en 1921, en regrettant d'une certaine façon que l'autorité du directeur ne soit plus suffisante à faire obstacle à cette indépendance « incompatible avec le bon ordre nécessaire [au] travail<sup>544</sup> ».

### Les expositions des envois de Rome : de la difficulté d'obtenir des œuvres achevées dans les délais impartis

L'une des raisons qui justifie la volonté de l'Académie des beaux-arts d'exercer un contrôle serré et régulier sur l'exécution des envois de Rome, est d'obtenir la certitude que tous les travaux réglementaires seront bien présentés achevés aux expositions romaines et parisiennes. L'impression qui résulte d'une exposition lacunaire d'où sont absents certains envois et surtout les pièces maîtresses de dernière année, est à tout le moins celle d'une Ecole de Rome impuissante à donner toute la mesure de son utilité et de son intérêt. L'Académie elle-même entrevoit clairement le préjudice que porte à la valeur de son enseignement et de ses méthodes l'état d'inachèvement dans lequel sont exposés certains ouvrages. En 1872, alors que s'ouvrait à l'Ecole des beaux-arts la première exposition des envois depuis la rétrocession de l'Académie de France à l'Académie des beaux-arts, celle-ci s'inquiète de l'effet négatif que risque de produire *L'Invasion* de Joseph Blanc (**cat. 46**). Elle tente de soustraire l'œuvre de l'exposition publique en arguant que « l'honneur de l'Ecole de Rome, la dignité de l'Académie, et l'intérêt bien entendu du pensionnaire lui-même, lui paraissent s'opposer à ce que l'on soumette à l'appréciation du public un tableau dont beaucoup de parties importantes sont à peine ébauchées, et dont l'ensemble ne permet nullement de préjuger ce que pourra devenir l'œuvre quand son auteur l'aura achevée<sup>545</sup>. » En l'espèce, l'Académie n'avait nullement autorité dans une décision qui ressortissait des pouvoirs de l'administration, aussi sa demande fut-elle rejetée par Charles Blanc, alors directeur des beaux-arts, au motif qu'exposer « les envois de Rome est pour nous un devoir envers le public et si ces envois sont inachevés, ou faibles ou peu honorables, c'est la faute du pensionnaire et c'est à lui d'en supporter les conséquences. Il est bien évident au surplus que la peinture de M. Blanc n'est pas terminée et l'on supposera, je l'espère, que c'est la maladie et non la paresse qui ont empêché l'artiste de faire son œuvre. Quoiqu'il en soit, le public est le juge souverain

---

<sup>543</sup> BESNARD, Albert, *Sous le ciel de Rome, souvenirs*, Paris, Les Editions de France, 1925, p. 118.

<sup>544</sup> *Idem*, p. 308.

<sup>545</sup> Archives nationales, F<sup>21</sup> 492. Lettre de Léon Cogniet, président de l'Académie des beaux-arts, au directeur des beaux-arts, Paris, le 5 novembre 1872.

de ces choses là, et puisqu'il paie les pensionnaires il a bien le droit de les appeler à sa barre<sup>546</sup>. » A la lecture des comptes-rendus de l'exposition, il n'apparaît pas que l'opprobre ait été jetée sur l'Ecole de Rome, ni que Blanc ait eu particulièrement à souffrir de la situation, le critique Charles Clément lui trouvant même des circonstances atténuantes en raison de l'effort consenti : « *L'Invasion* de M. Blanc est une immense toile que le peintre n'a pas eu le temps de terminer [...]. Si nous signalons cette circonstance, ce n'est en aucune manière pour jeter la pierre à M. Blanc, car quelle que soit la puissance de travail que possède un artiste, il est impossible qu'il achève en une année un ouvrage de cette importance<sup>547</sup>. » Mais cette bienveillance ne sera pas toujours de mise et l'on remarque que plus la polémique enfle autour de l'Ecole de Rome autour des années 1880-1890 et plus la critique établit une relation de cause à effet entre les attaques subies par elle et la faiblesse de ses expositions. « Il est une innovation qu'il serait bon d'introduire dans le règlement ou dans les usages [...] ce serait de n'autoriser et de n'exiger l'envoi que des seules œuvres auxquelles leurs auteurs aient mis la dernière main. Peut-être faudrait-il alors renoncer à faire des expositions d'ensemble et à date fixe ; mais ce système aurait au moins le double avantage de produire devant l'Institut et devant le public des œuvres achevées, où les pensionnaires de Rome auraient pleinement donné la juste mesure de leur talent et de leur éducation artistique, et en outre d'épargner à certains envois les critiques de ceux qui se préoccupent moins de savoir si les artistes ont eu le loisir de mener leur travail à bonne fin que d'y trouver prétexte à renouveler les éternelles et systématiques récriminations contre l'institution elle-même et sa prétendue inutilité<sup>548</sup>. » Nous sommes en 1886 et parmi les envois figurait entre autres *La Dernière prophétie de Velléda* de Louis-Edouard Fournier (**cat. 146**). Pour les artistes eux-mêmes, ces conditions n'étaient pas favorables à lancer ce fameux début de carrière promis par l'exposition du dernier envoi de Rome. Inachevée, l'œuvre prêtait à toutes les critiques et quand bien même un jugement définitif ne saurait être prononcé à cette occasion, l'artiste prenait néanmoins le risque d'être incompris dans son intention ou dans sa démarche. C'est précisément ce qui se passe avec l'envoi de quatrième année d'Albert Besnard, *Après la défaite, épisode d'une invasion au V<sup>e</sup> siècle* (**cat. 92**), exposé à l'Ecole en 1879. La compréhension du sujet et de cette vaste composition par masses sont rendus illisibles aux yeux du critique Alfred Darcel par l'état d'inachèvement de l'œuvre. Il en vient à se méprendre sur le sens du tableau<sup>549</sup> et rien n'indique qu'il saura se départir de cette impression une

<sup>546</sup> *Idem*. Lettre de Charles Blanc à Léon Cogniet, Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts, le 6 novembre 1872.

<sup>547</sup> CLEMENT, Charles, « Ecole des beaux-arts. Envois de Rome », *Le Journal des Débats*, 10 novembre 1872, p. 6.

<sup>548</sup> ANONYME, « Chronique : les envois de Rome », *L'Artiste*, novembre 1886, p. 390-394.

<sup>549</sup> DARCEL, Alfred, « Exposition des envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n°25, 12 juillet 1879, p. 198-200. « Au premier aspect, on s'aperçoit bien que M. Besnard a voulu dramatiser l'exode d'un peuple chassé par l'ennemi ; mais c'est pendant une invasion que les choses peuvent se passer ainsi, mais non après une invasion ainsi que l'indique le cartel de son tableau. Après l'invasion on rentre dans sa maison au lieu de la quitter. Mais quelqu'un qui doit être au courant de l'histoire nous a expliqué que le roi ou chef de la ville qui brûle au fond et que quittent ses habitants, avait été pris et crucifié sur l'arbre qui coupe la toile en deux et divise en deux courants le flot des fugitifs, que le fils amené par sa mère aux pieds du supplicé, la prend à témoin d'un serment de revanche. Mais nous avons trouvé que ce jeune chevelu ressemble trop à sa sœur pour

fois l'envoi terminé. Si le règlement n'obligeait pas les artistes à exposer leurs envois même très peu avancés, condition à laquelle ils sacrifient pour percevoir le solde de la retenue et certains arrérages attachés aux divers legs de l'Institut, nul doute que beaucoup s'abstiendraient de le faire. En 1905, Fernand Sabatté pousse même la règle jusqu'à l'absurde en produisant aux expositions romaines et parisiennes des dessins ainsi qu'un fragment (**cat. 274**) à peine ébauché d'une petite partie de sa composition projetant plus de « deux ou trois cent figures qui doivent se mouvoir dans les attitudes diverses qui corroborent à la définition de l'Idée<sup>550</sup> ». De l'aveu même du pensionnaire l'achèvement de ce projet monumental prendrait quelques années, aussi propose-t-il à la place un envoi de remplacement pour l'année suivante. D'une manière générale, les envois non terminés s'expliquent souvent par l'entreprise d'une œuvre trop ambitieuse pour être menée à terme dans les délais impartis, mais il arrive aussi que l'Académie ait eut à déplorer quelques cas de force majeure comme la maladie ou, pire encore, le décès de ses artistes. Ainsi Henri Regnault, décédé à Buzenval le 19 janvier 1871, est représenté à l'exposition de l'Ecole des beaux-arts en 1871 par une toile vierge recouverte d'un crêpe noir ou encore Gaston Thys, mort en 1893 dans la dernière année de sa pension et dont l'Ecole accueille les esquisses de son quatrième envoi (**cat. 200, III. 200a et 200b**). Les mésaventures que les pensionnaires rencontraient avec leurs modèles étaient également causes de retard voire même de changement de plan en cours d'année. En 1867, Henri Regnault attend impatiemment l'arrivée à Rome de son modèle Lagraine<sup>551</sup> pour commencer enfin son travail quand Albert Besnard se voit obligé de renoncer lors de son premier envoi à son idée initiale, une figure d'Eve, car son modèle était tombée enceinte ! Il eût à regretter « une belle toile blanche et beaucoup de temps perdu<sup>552</sup> », néanmoins son travail fut livré dans les temps, ce qui n'a pas été le cas de François-Maurice Roganeau dont l'envoi de deuxième année *Les Vendanges* (**cat. 301**) n'a paru qu'en 1910 avec un an de retard dû au fait que son « modèle [l'avait] lâché<sup>553</sup> ».

Pour l'Académie, peu importait les justifications réelles ou supposées de ces ajournements car il n'en restait pas moins vrai que la faiblesse chronique de ses expositions produisait auprès du public et de la critique, et par voie de conséquence auprès de la classe politique chargée de voter les budgets afférents à son fonctionnement, une impression de plus en plus défavorable. Elle disposait bien de moyens coercitifs pour engager les pensionnaires à respecter leurs engagements dans les délais, en

---

qu'on y voie du premier coup un homme et que tout est dans un tel état d'inachèvement qu'on aperçoit qu'une grande silhouette brune réveillée par quelques plaques de couleur sur une bande de ciel blafard qu'écrasent des nuages plus solides que le sol. Beaucoup de travail est encore nécessaire sur cette vaste toile froidement théâtrale. »

<sup>550</sup> AABA, 5 E 52. Lettre de Fernand Sabatté au président de l'Académie, Paris, le 9 octobre 1905.

<sup>551</sup> DUPARC, 1872, p. 109-110. Lettre d'Henri Regnault à son père, Rome, le 14 décembre 1867 : « j'attends prochainement Lagraine ici. [...] sans lui, je ne sais vraiment pas comment je ferais mon Holopherne. Il n'y a pas à Rome un seul modèle d'homme fait, puissant et souple. »

<sup>552</sup> BESNARD, 1925, p. 113.

<sup>553</sup> AABA, 5 E 75. Rapport de Luc-Olivier Merson sur les envois de Rome de peinture, 1909.

l'espèce la suspension ou la retenue de la pension<sup>554</sup>, mais ceux-ci se révélaient dans la pratique soit insuffisants soit impossibles à appliquer. Aussi lorsque l'Académie entre en possession du legs de Caen, y voit-elle le moyen d'assurer l'exécution du dernier envoi, dussent-elle pour parvenir à ses fins en réglementer abusivement certaines clauses. C'est le 8 avril 1876 que l'Académie est autorisée par décret officiel à accepter le legs d'Anne-Sophie Marchoux, comtesse de Caen, laquelle a légué le 17 septembre 1859 sa fortune afin de créer une fondation pour les lauréats des grands prix de Rome de peinture, sculpture et architecture. Selon les termes de son testament, il sera versé durant trois ans aux peintres et sculpteurs de retour de Rome une somme de quatre mille francs et de trois mille francs aux architectes. En échange de ces libéralités, les anciens Romains doivent s'engager, sur le temps des trois ans, à exposer au moins une fois au Salon ainsi qu'à exécuter spécialement une œuvre pour le musée de la comtesse qui sera créé dans le palais de l'Institut<sup>555</sup>. La comtesse n'ayant laissé aucunes conditions à la délivrance de ce legs, c'est l'Académie qui se charge de le réglementer « de telle sorte que la collation de ce legs ne puisse être faite qu'aux pensionnaires qui auront rempli leurs devoirs à la satisfaction de l'Académie<sup>556</sup>. » Le règlement édicté par la classe des beaux-arts au début de l'année 1877 porte au chapitre II que « le legs ne pourra être attribué qu'à ceux d'entre eux qui auront été reconnus par l'Académie des beaux-arts comme ayant complètement rempli leurs obligations envers l'Etat. En tout cas leur pension ne commencera à courir qu'à partir de l'achèvement de leur dernier envoi, les arrérages échus avant l'achèvement de ce travail feront retour à la masse<sup>557</sup>. » Cette manne providentielle représentait assurément le gage d'une motivation supplémentaire de la part des pensionnaires quant au respect de leurs engagements, cependant ici encore la pratique contredisait la théorie. Considérons le cas d'un artiste revenant à Paris avec son envoi inachevé. Il lui faut d'abord songer à trouver un atelier<sup>558</sup> suffisamment grand pour accueillir une œuvre de dimension parfois colossale et engager les fonds nécessaires à l'achèvement de son œuvre. A Rome, il n'a pu toucher qu'une partie de sa retenue laquelle lui a servi à son entretien n'étant plus bénéficiaire de la pension gouvernementale depuis le 31 décembre de l'année précédente. Dans ces conditions, les premiers versements de la pension de Caen lui seraient utiles à hâter l'exécution de son œuvre afin de contenter

<sup>554</sup> Il est défalqué sur le montant annuel de la pension de Rome une somme de 300 francs qui forme le fond de la retenue. La totalité de la somme, soit 1 200 francs, ne sera restituée au pensionnaire en fin de pension qu'à la seule condition qu'il ait rempli toutes les obligations imposées par le règlement. Un prêt à la hauteur de la moitié de la somme peut être consenti au pensionnaire qui en justifierait le besoin, néanmoins si un artiste reste plus de deux ans sans fournir son dernier envoi de Rome, la somme fait retour au trésor. Cette mésaventure arriva au sculpteur Boutry en 1898. Il ne semble pas en revanche que l'Académie ait appliqué la mesure de suspension de pension à l'égard d'un artiste pendant la période étudiée.

<sup>555</sup> Le musée de la comtesse de Caen, aujourd'hui disparu, a été installé dans une aile de l'Institut. Les œuvres destinées au musée ont été éparpillées à une date inconnue, probablement durant la seconde guerre mondiale. Nous en avons localisé certaines dans les collections du musée Jacquemart-André.

<sup>556</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 16 décembre 1876, p. 522-524.

<sup>557</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 20 janvier 1877, p. 5-8. Lecture en séance des conditions du règlement du legs de Caen.

<sup>558</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 4294. Dossier Bramtot. En juillet 1884, Alfred Bramtot, rentré de Rome avec son dernier envoi inachevé (*Le Départ de Tobie*, cat. 129), s'adresse à l'administration afin de disposer d'un atelier soit au Dépôt des marbres, soit dans une des salles du Palais des Champs-Élysées.

au plus vite les exigences légitimes de l'Institut. C'est précisément le cas de figure qui se présente en 1880 avec le sculpteur Jules Coutan revenu de Rome avec son *Saint Christophe portant le Christ enfant* à l'état d'ébauche et dont les arrérages du legs ont été suspendus. Sensibilisé au problème du sculpteur, le peintre William Bouguereau tente de plaider sa cause auprès de ses collègues en arguant du fait que « ce règlement, rédigé par l'Académie, est en désaccord, au point de vue du droit, avec le testament. [...] l'article du règlement qui lui a semblé défectueux est celui par lequel l'Académie s'est donnée le droit de confisquer une partie de la somme attribuée aux pensionnaires revenus de Rome, dans le cas où ces pensionnaires ne se seraient pas acquittés de toutes leurs obligations<sup>559</sup>. » Bouguereau dénonce sans détour une interprétation abusive des clauses testamentaires réglementées de manière à servir les intérêts de l'Académie avant ceux de ses pensionnaires. De fait, il ne semble pas douteux que l'Académie ait profité à ce moment-là de l'aubaine pour s'assurer un moyen de pression supplémentaire. Néanmoins, elle consent quelque peu à assouplir sa position en accordant à Bouguereau le fait « que l'Académie n'a pas le droit de rendre définitives les retenues qu'elle aurait faites et que du jour où le pensionnaire a satisfait à ses obligations, il peut demander le paiement, sans intérêts, de sommes qui en raison du retard apporté à l'achèvement de son dernier envoi, ne lui ont pas été délivrées<sup>560</sup>. » L'Académie sait cependant également faire preuve de magnanimité en fonction des cas qui se présentent à son jugement. En 1909, elle accepte ainsi de verser à Emile Aubry, second premier grand prix de Rome de peinture de 1907 ne bénéficiant que d'un an de pension, le paiement anticipé d'une partie du legs Henner<sup>561</sup> afin de lui permettre de terminer son envoi à Rome (**cat. 305**).

Malgré la mise en œuvre, à compter de l'année 1876, des nouveaux avantages promis par le legs de Caen, la situation ne s'améliore guère à Rome où le directeur rencontre toujours autant de difficultés à obtenir les envois terminés pour l'époque réglementaire de l'exposition, 1877 marquant sans conteste une année noire dans ce domaine. La mesure votée en 1881 mettant le directeur à même de contrôler la nature et l'avancement des envois ne donne pas plus de résultats, Ernest Hébert ne s'en sortant guère mieux sur ce terrain que Louis Cabat. En 1889 Hébert, excédé par la propension des

---

<sup>559</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 17 janvier 1880, p. 289-291. Afin d'appuyer sa proposition de réforme partielle du règlement de Caen, William Bouguereau propose à ses collègues la lecture d'un mémoire écrit par un juriconsulte saisi par le peintre de la question. L'Académie refusant absolument la lecture du document, Bouguereau quitte la séance. Dans la séance du 24 janvier, le peintre revient sur l'incident non sans regretter le « manque de bienveillance » auquel il croyait avoir droit de la part de ses collègues et pour protester « contre cette façon d'enterrer les discussions qui peuvent ne pas vous être agréables » (AABA, 2 E 16, Séance du 24 janvier 1880, p. 292-295).

<sup>560</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 6 mars 1880, p. 307-310.

<sup>561</sup> En 1906, l'Académie entre en possession du legs de Jules Henner, neveu du peintre Jean-Jacques Henner, qui créé une fondation du nom de son oncle destinée à verser aux anciens romains une rente de 3000 francs par an pendant trois ans. Pour autant, les pensionnaires ne percevaient pas une rente annuelle de 6000 francs comptant les bénéfices de la pension de Caen ajoutés à ceux du legs Henner. En effet, depuis 1898, la pension de Caen fut réduite de moitié suite à des problèmes financiers (pour le détail voir AABA, 2 E 19, Séance du 20 juillet 1898, p. 532-535). En 1902, la situation s'était certes améliorée mais en proportion à peine suffisante pour relever le montant des pensions, il faudra attendre 1921 pour une régularisation totale de la fondation.

artistes à négliger l'exposition romaine « qu'ils considèrent comme une formalité inutile<sup>562</sup> » sollicite même l'Académie afin d'obtenir de sa part l'assurance qu'elle refusera désormais de produire à Paris les envois qui n'auraient pas été exposés à Rome. Rappelons que depuis 1887 l'inauguration de l'exposition des envois à la Villa Médicis s'était transformée, sous l'impulsion d'Hébert, en évènement très mondain avec la venue de la Reine d'Italie. Il fallait donc que l'Académie tienne hautement son rang et justifie ce nouveau rôle d'ambassadeur des arts de la France qu'elle s'était attribuée. « La France entretient trois ambassades à Rome : l'une auprès du souverain politique de l'Italie, l'autre auprès du successeur de Saint-Pierre, la troisième, qui est notre Académie de France à Rome, auprès de la cité la plus inspiratrice qui existe par ses chefs-d'œuvre d'art de l'antiquité et de la Renaissance : c'est notre ambassade idéale<sup>563</sup>. » De fait, si la proposition du peintre reste alors lettre morte auprès de la compagnie<sup>564</sup>, c'est certainement pour ne pas affaiblir plus encore des expositions qui étaient, depuis le début du directorat d'Hébert en 1885, plus lacunaires que jamais. La faute en revenait en quelque sorte au directeur lui-même et à la mesure qu'il avait fait adopter par l'Académie en 1885 et qui modifiait les dates d'expositions des envois tant à Rome qu'à Paris. En effet depuis 1878<sup>565</sup>, Hébert tentait de faire passer auprès de ses collègues l'idée qu'un délai supplémentaire serait suffisant à garantir des expositions complètes : « le séjour des pensionnaires à Rome n'étant plus que de quatre années, et les obligations étant restées les mêmes, le temps à consacrer aux envois est devenu insuffisant ; en outre la date de l'exposition à Rome, au mois d'avril, ne laisse aux pensionnaires, au moment où ils achèvent leurs travaux, que les jours très courts de l'hiver. C'est là [...] une des causes principales de la faiblesse actuelle des envois<sup>566</sup>. » En programmant l'exposition romaine au mois de juin et celle de Paris au mois d'octobre, on laisserait ainsi aux artistes le temps de

---

<sup>562</sup> AABA, 5 E 61. Lettre d'Ernest Hébert au secrétaire perpétuel, Rome, le 1<sup>er</sup> août 1889. « M. le secrétaire perpétuel, l'Académie de France à Rome sur la colline de Rome occupe une situation morale que nos ambassadeurs ne peuvent atteindre et qu'aucune autre nation n'a pu égaler : Elle représente la France. Le pays romain est honoré de savoir là-haut, dans ce beau palais, une élite de jeunes artistes venus pour s'inspirer des grands exemples des maîtres italiens, il sait combien d'hommes de talent ont passé par cette école de Rome et il en est fier comme des siens. Pour conserver ce prestige, il faut des expositions d'envois aussi complètes que celles de l'Ecole des beaux-arts à Paris et non des réunions d'œuvres inachevées que les auteurs ne livrent qu'à regret ou même pas du tout, ne comprenant pas l'importance de cette exposition qu'ils considèrent comme une formalité inutile. »

<sup>563</sup> Bibliothèque de l'Assemblée nationale. N° 1857. Chambre des députés, septième législature. Session de 1900, annexe au procès-verbal de la séance du 10 juillet 1900, rapport de Georges Berger fait au nom de la commission chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1901 (Ministère de l'Instruction Publique, service des beaux-arts).

<sup>564</sup> Si en 1889, l'Académie estimait que l'autorité du directeur, en l'occurrence Hébert, était suffisante à garantir l'exposition obligatoire des envois à Rome, elle accorde en revanche deux ans plus tard à Eugène Guillaume le poids de son autorité en décidant de sanctionner par un « blâme sévère » tout pensionnaire qui désormais « viendraient à se soustraire à une aussi impérieuse obligation » (AABA, 2 E 18, Séance du 19 décembre 1891, p. 257).

<sup>565</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 19 janvier 1878, p. 101-103. Hébert soumet à la compagnie sa proposition tendant à modifier les dates d'expositions des envois. L'Académie décide de soumettre la question à une commission à laquelle Hébert est associé mais uniquement à titre de consultant. Dans la séance du 26 janvier, la commission rejette la proposition en se fondant, notamment sur l'opinion de Jules-Eugène Lenepveu, actuel directeur de la Villa Médicis.

<sup>566</sup> *Idem*.

terminer leurs envois pendant « les trois plus beaux mois de l'année<sup>567</sup> ». Cependant, la commission de réflexion nommée pour examiner la proposition d'Ernest Hébert ne se range pas aux conclusions de l'ancien directeur. Tout au contraire, elle y voit de nombreux inconvénients parmi lesquels celui de ne pas faire profiter les artistes des conseils du rapport sur les envois, ce dernier arrivant à Rome trop tardivement. En conséquence, Hébert déclare alors retirer sa proposition « en se réservant de la soumettre de nouveau à l'Académie quand le moment lui semblera opportun<sup>568</sup>. » De fait, sa seconde nomination au poste de directeur de l'Ecole de Rome lui offrait cette fois la légitimité qui lui avait fait défaut en 1878. Une commission<sup>569</sup> est à nouveau nommée par l'Académie afin d'examiner la proposition d'Hébert qui se présentait dans les termes exacts de celle rejetée sept ans auparavant. Si les objections exprimées jadis étaient toujours d'actualité, c'est pourtant une Académie unanime qui vote le changement des dates d'expositions. Sans doute la situation avait évolué sous le directorat de Louis Cabat et la question de l'Ecole de Rome et de ses résultats avait été une fois de plus débattue sur la place publique à l'occasion de la réforme projetée par Antonin Proust en 1881, mais ne fallait-il pas voir derrière la décision académique un acte de complaisance envers Hébert ? Ce dernier s'était déjà chargé de rendre publique son idée de réforme et l'Académie ne voulait sans doute pas se désavouer en ne témoignant pas sa confiance à celui qu'elle avait choisis à la majorité de 32 voix sur 38 votants pour succéder à Cabat<sup>570</sup>.

La première exposition du directorat d'Hébert s'ouvre à Rome le 19 juin 1886. Malgré le délai supplémentaire de deux mois, certains pensionnaires livrent des envois inachevés, mais c'est de la section d'architecture que provient la plus désagréable surprise. S'il est arrivé par le passé que certains architectes se soient laissés dépasser par les délais, en revanche il n'était pas acceptable pour l'Académie que cela se produise justement l'année où ils disposaient de cinq à six mois supplémentaires. Jamais les architectes n'avaient autant démerité, eux qui restaient les seuls confiants et imperturbables dans leur art alors que des inquiétudes sourdes agitaient l'Ecole de Rome. Aussi, l'Académie des beaux-arts ne manque-t-elle pas d'interpréter ce « manque d'exactitude » comme un « symptôme très fâcheux car le temps accordé est très suffisant pour l'exécution des travaux obligatoires et si les envois sont en retard, c'est que les jeunes artistes ne se sont pas rendu compte de la valeur des engagements qu'ils ont pris vis-à-vis de l'État<sup>571</sup>. » Il ne faudrait pas sous-estimer l'importance de cet incident, car les travaux annuels de la section d'architecture maintenaient, aux

---

<sup>567</sup> *Idem.*

<sup>568</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 16 février 1878, p. 114-155.

<sup>569</sup> La commission de 1878 était composée de Lehmann, Guillaume, Duc, Henriquel, A. Thomas, Gruyer. Celle de 1885 comptait Müller, André, Chaplain, Massenet ainsi que Guillaume et Gruyer.

<sup>570</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 28 juin 1884, p. 114-155. L'Académie présente à la succession de Cabat en première ligne Ernest Hébert, en seconde ligne le graveur Henriquel (25 voix) et en troisième ligne le graveur Jules Chaplain (26 voix). Le 7 mai 1885, alors que l'Académie débattait encore de l'issue à donner aux propositions d'Hébert, ce dernier accordait un article au *Matin* sur ses projets de réforme pour moderniser l'Ecole de Rome (Arch. nat., F<sup>21</sup> 612, dossier Hébert, 2<sup>e</sup> mandat).

<sup>571</sup> AABA, 5 E 59. Rapport sur les envois de Rome d'architecture, 1886.



yeux du public et de la critique, l'Ecole de Rome dans une certaine légitimité<sup>572</sup>. L'exposition de 1887 est encore plus catastrophique que celle de l'année passée, obligeant le directeur à demander que l'on retarde d'une semaine l'ouverture de l'exposition de l'Ecole des beaux-arts afin de permettre aux pensionnaires d'envoyer les compléments de travaux. L'Académie, excédée de ces retards, exclut de l'exposition le dessin d'Alexis Axilette (**cat. 169**) ainsi que l'esquisse bas-relief de Denys Puech, tous deux arrivés à Paris après l'examen général des envois. Après deux ans de ce régime, dont les résultats avaient prouvé l'inefficacité voire même le caractère nuisible, l'Académie se décide à agir à l'occasion de la présentation d'une étude sur la question par l'architecte Pierre Daumet. Ce dernier expose aux membres de la compagnie un projet<sup>573</sup> visant à réformer le programme des envois afin d'obtenir des expositions complètes. En plaçant le premier envoi l'année de l'arrivée du pensionnaire à Rome, on gagnerait théoriquement de l'avance sur les envois suivants, les pensionnaires mettant en train leurs envois plus tôt que de coutume, de sorte que la copie serait exécutée deux ans et demi après l'arrivée et qu'il resterait près de dix-huit mois à deux ans pour l'exécution du dernier envoi, le plus difficile à obtenir. Le système d'alors faisant intervenir le premier envoi un an et demi après l'arrivée à Rome et les pensionnaires ne se mettant au travail qu'après les mois d'été, il restait à peu près sept mois pour exécuter le second envoi avant l'exposition romaine d'avril (deux mois de plus depuis 1885) et ainsi de suite jusqu'à la dernière année. Cette organisation a de tout temps posé le problème du nombre d'ateliers disponibles pour les nouveaux arrivants, les sortants occupant abusivement les meilleurs emplacements jusqu'à l'époque de l'exposition pour finir leurs envois. En effet, la fin officielle de la pension étant fixée au 31 décembre, les pensionnaires de dernière année restaient habituellement jusqu'aux mois d'avril ou de juin pour terminer leurs œuvres, usant d'une tolérance déjà ancienne. La commission mixte chargée d'étudier le projet de Daumet ne manque pas de souligner que cet usage rendait matériellement difficile l'exécution de l'envoi de première année dans les six mois suivant l'arrivée, les nouveaux pouvant ne pas trouver d'atelier libre pour le travail exigé. L'idée contredisait en plus l'un des principes du séjour de Rome en écourtant cette période d'imprégnation si nécessaire à

---

<sup>572</sup> R. M., « A propos des envois de Rome », *Le Courrier de l'Art*, n°26, 27 juin 1884, p. 304-305 : « Aussi quel profit tirent [les pensionnaires] de leur séjour à la Villa Médicis ? Je ne parle pas pour les graveurs et les architectes [...] mais plutôt pour les peintres et les sculpteurs. » ; ANONYME, « Chronique », *L'Artiste*, juin 1896, p. 461-462 : « Dans les envois de Rome qui viennent d'être exposés à l'Ecole des beaux-arts, rien de particulièrement remarquable à signaler, si ce n'est l'œuvre d'un habile et intelligent architecte, M. Pontremoli, la *Restauration de l'Acropole de Pergame* qui fait honneur à la sagacité du jeune artiste [...]. C'est d'ailleurs une commune constatation qui s'applique en général aux travaux envoyés par les élèves architectes de la Villa Médicis, que leurs travaux témoignent, à défaut de l'originalité qui n'est pas de mise en ces sortes d'études, d'une louable conscience et d'une application méritoire. »

<sup>573</sup> Dans la séance du 3 décembre 1887 (AABA, 2 E 17, p. 416-419), Pierre-Honoré Daumet donne lecture de son projet de réforme du programme des envois de Rome. Il est décidé que ce projet serait autographié et distribué à chaque membre de l'Académie. Dans la séance du 10 décembre 1887 (AABA, 2 E 17, p. 419-420), l'Académie nomme une commission mixte chargée d'examiner le projet et de soumettre ses conclusions à la compagnie. Sont nommés Meissonnier dans la section de peinture, Guillaume pour la sculpture, Garnier pour l'architecture, Chaplain pour la gravure, le Baron Haussmann pour les académiciens libres. Sont adjoints aux lumières de la commission avec voix délibérative tous les anciens directeurs de l'Ecole de Rome, Robert-Fleury, Hébert, Lenepveu et Cabat ainsi que Daumet. Les conclusions de la commission vont occuper l'Académie jusqu'au mois de mars 1888.

tout artiste arrivant de Paris. Au fur et à mesure que la commission déroulait ses arguments, se précisait la condamnation du calendrier d'Hébert sur lequel Daumet avait fondé toute sa théorie. La latitude laissée aux pensionnaires d'achever leurs envois pour le mois de juin au prétexte que les « longs mois d'été » étaient indispensables au travail se révélait inepte, car « si les jours d'été sont nécessaires, on n'arrivera pas en hiver, si on arrive en hiver, les jours d'été sont inutiles<sup>574</sup> ». La commission concluait son rapport par la volonté de revenir non seulement sur la mesure de 1885 mais encore de fixer l'époque de l'exposition romaine au mois de janvier comme cela se faisait jadis : « N'est-ce pas l'Académie elle-même qui, il y a trois ans a voté la prolongation de temps que nous regrettons aujourd'hui ? [...] Nous avons cru bien faire alors ; nous avons tentés une expérience ; elle n'a pas réussi, loin de là. Non seulement les envois n'ont pas été exactement produits, mais ils ont été plus en retard que jamais, et cela pour presque toutes les périodes d'années. Le remède qu'on voulait appliquer était inutile, il importe de ne pas continuer à suivre un mauvais chemin. Il faut retourner aux bonnes voies et, en se plaçant fermement sous l'égide des traditions, espérer que ce retour sera profitable à la glorification de notre école de Rome<sup>575</sup>. » Cependant Hébert, atteint dans son orgueil et sa légitimité de directeur par ce long « réquisitoire<sup>576</sup> », ainsi qu'il le qualifiait lui-même, contre l'organisation et les résultats de l'Ecole de Rome, produisait à son tour des arguments pour empêcher le déplacement de l'exposition au mois de janvier. Citant sources et procès-verbaux à l'appui de sa démonstration, Hébert montra que cette solution expérimentée de 1841 à 1845 n'avait pas « donné les résultats favorables que nos prédécesseurs espéraient<sup>577</sup>. » Déterminé à ne pas laisser la compagnie défaire son ouvrage, Hébert obtiendra finalement le maintien du statu quo : « [...] M. Hébert déclare que si les propositions de M. Daumet auxquelles il se rallie complètement ne sont pas adoptées, il considérera son autorité comme amoindrie vis à vis des pensionnaires, il demande donc à l'Académie de maintenir l'exposition des envois à Rome et à Paris aux époques fixées il y a deux ans et il ajoute que si cette année même les envois n'ont pas été faits dans les délais prescrits, il sera le premier à demander à l'Académie de revenir aux anciens usages. Cette déclaration donne lieu à une protestation unanime de la part des membres de la compagnie contre l'idée que peut avoir eue M. Hébert, que sa personnalité est mise en jeu dans la discussion. M. Garnier appuyé par M. Haussmann et plusieurs membres de l'Académie ayant émis l'opinion, après cette déclaration, d'ajourner la discussion, il est décidé que la continuation de la discussion est ajournée au mois d'octobre, s'il y a lieu<sup>578</sup>. » De fait, l'Académie attendra patiemment la fin du mandat d'Hébert pour revenir sur l'époque des expositions des envois. A l'occasion de la nomination d'Eugène Guillaume au poste de directeur de l'Ecole de

---

<sup>574</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 21 janvier 1888, p. 426-433.

<sup>575</sup> *Idem*.

<sup>576</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 28 janvier 1888, p. 433-434.

<sup>577</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 11 février 1888, p. 435-439.

<sup>578</sup> *Idem*.

Rome<sup>579</sup> et sur la constatation de l'aggravation de la situation, – en 1889, l'exposition s'est ouverte à la Villa au 1<sup>er</sup> juillet et en 1890, le 13 juillet, avec plus d'un mois de retard –, il est décidé de revenir à l'ancien calendrier, soit avril pour Rome et juin pour Paris. Une ultime modification<sup>580</sup> sera apportée en 1905 à l'époque et à la durée des expositions des envois qui ne sera plus que d'une semaine à Rome au début du mois de mai (contre quinze jours auparavant), tandis que l'exposition parisienne se tiendra au mois de juillet à Paris.

Sous les deux mandats d'Eugène Guillaume (1891-1904), la situation s'améliore nettement, sans doute en raison de l'appui inconditionnel de l'Académie à son directeur, bien que les cas d'inachèvement d'envois toutes disciplines confondues soient encore notables. Parmi les peintres en revanche, on note seulement les envois de deuxième et quatrième année d'André Devambez (**cat. 204** et **cat. 207**) en 1894 et 1896, mais pour des raisons indépendantes de sa volonté (service militaire), l'envoi de deuxième année de Larée, *Macheferate* en 1898 (**cat. 237**) et celui de dernière année de Moulin en 1901, un *Poème d'Amour : Orphée et Eurydice* en triptyque (**cat. 247**). Carolus-Duran et Albert Besnard connaîtront eux-aussi leur lot de travaux inachevés, mais dans une proportion bien moindre que celle des années 1870 à 1890. Pourtant, le programme des envois ainsi que les conditions d'exécution n'avaient pas tant évolué pour justifier un si grand écart entre les deux périodes. Faut-il alors attribuer aux générations de pensionnaires des motivations différentes dans l'exécution de leurs travaux obligatoires ? L'Académie elle-même, s'interrogeant sur les raisons d'une telle situation en venait à conclure que ses artistes souffraient dans les années 1880-1890 d'un excès d'ambition les poussant à « stupéfier le public par le choix des sujets ou par ses dimensions<sup>581</sup>. » De là, l'existence de travaux de proportions trop considérables pour être achevés à temps ou des envois dans lesquels l'Académie ne se reconnaissait pas. Néanmoins, cette propension à exécuter des œuvres de dimensions monumentales n'était pas l'apanage des seuls pensionnaires de Rome puisqu'au Salon également les critiques notaient le retour en force de ce que certains qualifiaient péjorativement de grandes « machines ». L'augmentation sans cesse croissante du nombre d'exposants au Salon ainsi que la multiplication des sujets familiers de petits ou moyens formats rendaient la visibilité des talents encore plus difficile, a fortiori pour les débutants. Exposer un grand tableau était un moyen sûr d'attirer l'attention de l'administration des beaux-arts, de la critique et d'un public toujours disposé à l'admiration. C'était également faire preuve d'un effort méritoire dans un genre où de fortes qualités étaient nécessaires pour vaincre la difficulté : « une remarque se présentera à l'esprit dès qu'on aura parcouru les salles du Palais des Champs-Élysées [de 1885], jamais, ce nous semble, on n'y avait vu un tel nombre de toiles de grandes dimensions. Peut-être n'est-ce là que l'effet d'un pur hasard

---

<sup>579</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 26 juillet 1890, p. 81-84. Notification de la décision dans la séance du 13 décembre 1890, p. 143-146. En apprenant la décision de l'Académie, Ernest Hébert fait part à ses collègues de son mécontentement dans des termes plutôt fleuris. Jusqu'à sa mort, le vieux peintre n'aura de cesse de présenter de loin en loin sa mesure de 1885, s'entêtant dans son erreur.

<sup>580</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 29 mars 1905, p. 366-376.

<sup>581</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 21 janvier 1888, p. 426-433.

dépourvu d'intérêt : l'observation cependant vaut d'être notée [...] Sans doute qui dit un grand tableau ne dit pas forcément grande peinture : l'art se soucie peu des mètres carrés, il est incontestable pourtant qu'en abordant de vastes compositions, l'artiste se crée à lui-même des obligations qui ne peuvent que profiter à ses progrès, à peindre des héros ou seulement des personnages de grandeur naturelle, il s'interdit l'improvisation exécutée sans l'aide du modèle vivant, en même temps qu'à représenter des scènes où l'homme joue le principal rôle, il s'accoutume à élever son idéal et à ne point concevoir de sujets qui ne soient l'expression d'une pensée. A ce point de vue nous constatons volontiers ce semblant d'effort pour sortir de l'anecdote et de la banalité facile [...] <sup>582</sup>. » Dans ce registre, les pensionnaires peintres étaient sans doute les mieux placés pour faire valoir ces qualités qu'ils étaient justement venus chercher à Rome et dont on attendait l'éclatante manifestation dans leurs envois.

Cependant, le fait que l'Académie rencontre des difficultés à obtenir l'achèvement des envois de Rome à presque toutes les périodes de son histoire, laisse penser que le problème avait peut-être une origine structurelle dans le sens où l'obligation de créer une œuvre originale dans un cadre déterminé peut ne pas convenir à toutes les natures de talent. On se souvient par exemple d'Henri Regnault se plaignant des contraintes de temps pour l'exécution de son tableau *Judith et Holopherne* (cat. 38) qu'il exigera de voir figurer à l'exposition parisienne des envois accompagné de la mention « non terminé ». Lorsqu'en 1902 les pensionnaires de la Villa Médicis firent parvenir à l'Académie une pétition sur les améliorations à apporter à l'organisation des études, la question de la date de remise des envois y figurait en bonne place : « Enfin beaucoup de nos devanciers et nous-mêmes avouons avoir été gênés par la date si formelle de la remise des envois. Nous sommes souvent contraints d'exposer ce que nous n'aurions pas voulu montrer. Il est pénible d'être jugé sur une œuvre inachevée ou mal venue. D'autre part, il est des esprits nerveux que la préoccupation de l'envoi annihile pour tout autre travaux. Pourtant notre intérêt est d'amasser le plus possible de documents dans ce beau pays, de nous laisser impressionner par tout ce qui nous entoure afin de pouvoir rapporter un capital d'observations que nous aurons peine à trouver plus tard, quand les loisirs manqueront. C'est donc afin de pouvoir travailler mieux et davantage que nous vous demandons un crédit plus long, c'est-à-dire la faculté de n'exposer qu'à la fin des quatre années, l'ensemble de nos travaux <sup>583</sup>. » Les revendications des élèves, si elles soulevaient les difficultés de s'astreindre à une discipline pour produire des œuvres en temps voulu, révélaient également une approche différente de leurs études en ce qu'elles mettaient en avant, conformément à la sensibilité moderne, l'observation plutôt que la création, la constitution d'un répertoire de matériaux plutôt que l'œuvre finie. Une autre innovation consistait dans la présentation unique de l'ensemble des travaux exécutés par le pensionnaire durant le temps de sa pension afin que le public se fasse une appréciation plus directe et plus juste de l'évolution

---

<sup>582</sup> X., « Le Salon de 1885 », *L'Illustration*, n° 2200, 25 avril 1885, p. 270-275.

<sup>583</sup> RABAUD, Henri, « La défense du prix de Rome par un ancien pensionnaire », *La Revue de Paris*, 15 mars 1905, p. 374-418. Reproduction partielle de la pétition des pensionnaires de l'Ecole de Rome, 1902.

du talent d'un artiste. Chaque pensionnaire y trouverait également l'occasion d'une promotion individuelle plus importante en ce que l'exposition refléterait les œuvres complètes de cinq artistes (peintre, sculpteur, architecte, graveur en taille-douce et graveur en médaille et pierres fines) plutôt que les résultats annuels de la collégiale romaine. Nul n'est besoin d'entrer dans les détails pour voir tout ce que le projet des pensionnaires impliquait de contraire au système pédagogique académique fondé sur l'exécution régulière de travaux gradués et sanctionnés annuellement par l'autorité d'un jugement officiel. Abandonner aux artistes la faculté d'aménager librement leur temps d'étude, leur laisser la possibilité de produire ou non leurs envois, revenait pour l'Académie à laisser s'installer un régime anarchique dans sa Villa Médicis. Il était bien entendu inenvisageable pour les membres de l'Institut d'accorder satisfaction sur ce point à ses pensionnaires. Du reste, il n'apparaissait pas que l'obligation de travailler suivant les règles d'un programme et d'un délai déterminé constitue un frein à l'acte créatif : « si les longs loisirs préparent les grandes œuvres, il y a tout de même un moment où il faut prendre en main l'ébauchoir ou le pinceau et réaliser les idées amassées durant le travail de préparation. L'exigence d'un envoi à date fixe quand cette date ne revient que chaque année nous semble vraiment n'avoir rien d'excessif et les inconvénients signalés dans les revendications des pensionnaires apparaissent peu graves si on considère les longs mois durant lesquels ils sont livrés à eux-mêmes. Il faut croire que ceux qui se sont mis dans la nécessité d'être obligés d'exposer au bout de l'année une œuvre inachevée ou mal venue y ont vraiment mis de la bonne volonté<sup>584</sup>. » Ce n'était ni plus ni moins que renvoyer les pensionnaires à leurs études car s'il était entendu qu'il fallait laisser dire à ces artistes « à l'âge de la création [...] tout ce qu'ils ont à dire et comme ils veulent le dire » encore fallait-il « qu'ils disent quelque chose<sup>585</sup> ».

## **Chapitre II. L'Ecole de Rome de 1863 à 1914 : d'Henri Regnault à Jean Dupas**

Henri Regnault et Jean Dupas, personnalités avec lesquelles s'ouvre et se ferme ce chapitre consacré aux propositions artistiques des pensionnaires de Rome, fondent deux moments particuliers de l'histoire de l'Ecole de Rome. Henri Regnault, artiste coruscant s'il en est, a marqué de son passage la Villa Médicis et initié un courant novateur qui bouleverse en profondeur les traditions classiques de l'Ecole de Rome. A l'extrême opposé de la chronologie, Jean Dupas tient le même rôle et rassemble les pensionnaires autour de ses innovations formelles. L'un et l'autre s'imposent par un style original et une vision nouvelle de l'art qui créent des émules du côté de Regnault et des disciples autour de Dupas. Deux mouvements cohérents et organisés selon des lois plastiques et artistiques spécifiques naissent à la Villa Médicis autour des années 1870 et 1920. Si Regnault ne jouera qu'un rôle de

---

<sup>584</sup> Arch. nat. F<sup>21</sup> 4013. N°371, Chambre des Députés, dixième législature. Session de 1910. Rapport fait au nom de la Commission du Budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1911. Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts (2<sup>e</sup> section : beaux-arts), par Paul-Boncour, député.

<sup>585</sup> *Idem*.

catalyseur, celui des créateurs est tenu par Joseph Blanc et Luc-Olivier Merson, Dupas en revanche peut-être qualifié de chef d'école. Entre ces deux moments forts qui justifient le terme d'Ecole de Rome, les pensionnaires semblent plus perméables aux propositions artistiques parisiennes qu'à la grande leçon de Rome.

## Chapitre II. A. L'Ecole de Rome entre 1870 et 1880 : le temps de l'éclectisme

### Une figure dominante : Henri Regnault

La figure dominante des années 1870, celle autour de laquelle se cristallisent tout à la fois les espoirs et les préventions de la critique de l'époque, celle qui détermine par réaction ou assimilation les courants artistiques qui traversent l'Ecole de Rome durant cette décennie 1870-1880, et qui est revendiqué par l'Académie des beaux-arts comme l'ultime symbole d'une conciliation, est incontestablement celle d'Henri Regnault. Dans la construction de ce qui relevait à l'époque d'un véritable culte autour de la figure de Regnault, les œuvres jouent un rôle aussi fondamental que le décès héroïque de l'artiste à Buzenval le 21 janvier 1871. L'émotion suscitée par la mort d'Henri Regnault, jeune prodige de l'école française que son titre de grand prix de Rome dispensait du service militaire, a achevé de confondre en une même image l'artiste et le patriote<sup>586</sup>. Les relectures de son œuvre à l'occasion de l'exposition universelle de 1878 ont certes repositionné la place de l'artiste au sein de l'école française contemporaine, mais n'ont pas amoindri la valeur du symbole. Jusque dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, le souvenir de Regnault reste vivace plus de quarante ans après sa disparition, résultat des nombreuses publications qui lui sont consacrées entre 1871 et 1886, relayées de loin en loin par des hommages rendus à sa mémoire<sup>587</sup>. En 1912, le nom de Regnault occupe à nouveau le devant de la scène à l'occasion de la vente à Paris de la collection de la marquise Landolfo Carcano, propriétaire de la *Salomé* exécutée en 1870. Sur l'article publié par le journal *Le Gaulois* en mai 1912 « La Salomé d'Henri Regnault doit rester en France<sup>588</sup> », s'ouvre une campagne de collecte de fonds privés et publics, soutenue par Bonnat, Roll et Detaille pour qui le tableau est « le chef-d'œuvre de la jeune école française<sup>589</sup> ». En réalité, le fond du débat s'inscrivait bien plus dans une perspective patriotique qu'artistique<sup>590</sup>. L'acquisition du tableau au prix formidable de 475 000 francs

---

<sup>586</sup> L'artiste personnifié ainsi dans le monument installé dans la cour du Mûrier de l'Ecole des beaux-arts, les jeunes élèves de l'Ecole des beaux-arts morts à la guerre. Le monument est exécuté par Coquart et Pascal, l'allégorie de la Jeunesse par Chapu et le buste de Regnault est de Charles Degeorge.

<sup>587</sup> Le 23 janvier 1892, le journal du *Petit Français illustré* (n°152) consacre sa couverture à Henri Regnault. L'illustration est réalisée par Alfons Mucha.

<sup>588</sup> Cité p. 40 par Mireille Dottin-Orsini dans son article intitulé « *Salomé* de Henri Regnault (1870) : genèse et réception d'un tableau légendaire », dans *Textes, Images et Musique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992.

<sup>589</sup> *Idem*.

<sup>590</sup> MEYER, Arthur, « La Salomé d'Henri Regnault doit rester en France », *Le Gaulois*, mai 1912 : « Que cette Salomé ne soit pas, comme symbole, d'une grande profondeur ; qu'elle ne donne de l'une des plus inquiétantes

par le marchand Knoedler empêcha le gouvernement de s'en porter acquéreur. On cru se consoler de cette perte en découvrant en 1913 des peintures murales dans l'atelier de l'artiste rue Fontaine, vraisemblablement exécutées par Regnault dans sa prime jeunesse d'après les indications de Camille Saint-Saëns<sup>591</sup>, mais malgré les déplacements in situ d'un inspecteur, on ne put en retrouver la trace. Bien que la carrière d'Henri Regnault soit concentrée sur à peine quelques années, son nom est resté inscrit dans les annales de l'histoire de l'art pour cette double raison résumée par Philippe Burty en 1886 : « Nous n'avons point à revenir sur l'ensemble de l'œuvre de Henri Regnault. Son nom d'artiste bénéficiera toujours de sa gloire de héros. Il est de ceux pour qui les anciens disaient : “Heureux qui meurt jeune !” Il est tombé dans l'ivresse de la colère contre l'ennemi, de l'espoir que son dernier coup de feu servirait à sa patrie. Ne touchons point à la couronne posée sur ce front sanglant<sup>592</sup> ! »

Lauréat à 23 ans du concours du grand prix de Rome de peinture de 1866 avec une œuvre brossée, dit-on, en quinze jours<sup>593</sup>, Regnault porte les espoirs de l'enseignement réformé de l'Ecole des beaux-arts, bien que sa formation doive plus à ses études personnelles et à la fréquentation assidue des maîtres vénitiens au musée du Louvre, qu'à l'atelier de Cabanel et aux leçons de l'Ecole. En distinguant l'auteur d'un tableau dont la composition a été modifiée au dernier moment, ce qui aurait dû le mettre hors concours, et dont l'exécution porte la libre allure d'un *far'presto*, les membres du jury ont voulu promouvoir des qualités autres que celles traditionnellement récompensées par le jury académique, qualités en accord avec les ambitions artistiques des réformateurs de 1863<sup>594</sup>. Le tableau de Regnault, *Thétis apportant à Achille les armes forgées par Vulcain* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts), vaut surtout par le personnage de Thétis à laquelle l'artiste a consacré tous les raffinements de sa palette : « sa robe, que serre à la taille une ceinture du bleu le plus tendre, est faite d'un tissu gris violacé dont la délicatesse se trouve mise en valeur par le manteau orangé qui

---

figures de l'histoire, qu'une idée assez futile et superficielle, il se peut bien. » mais « le gouvernement français [...] a des devoirs à remplir envers la mémoire d'Henri Regnault. Cette mémoire est deux fois chère à la France. Il n'est pas de fils valeureux qui lui ait fait plus d'honneur que celui-là. » cité par BABIN, Gustave, « Le Tableau d'Henri Regnault », *L'Illustration*, n° 3618, 29 juin 1912, p. 563.

<sup>591</sup> Arch. nat. F<sup>21</sup> 4336. Dossier Regnault, Lettre de Camille Saint-Saëns au ministre de l'Instruction publique, le 10 juillet 1913 ; Rapport d'un inspecteur des beaux-arts au ministre, le 16 février 1914.

<sup>592</sup> BURTY, Philippe, « Henri Regnault, quelques lettres inédites », *L'Art*, 1886, p. 48-52.

<sup>593</sup> Avant de remporter le concours en 1866 avec *Thétis apporte à Achille les armes forgées par Vulcain*, Regnault avait échoué par deux fois aux épreuves définitives du concours de Rome. En 1862, il monte en loge pour la première fois sur le sujet de *Véturie aux pieds de Coriolan* et remporte une médaille. Deux ans plus tard, l'artiste est à nouveau reçu aux épreuves définitives et monte le premier en loge pour l'exécution du tableau de concours sur le sujet très romantique d'*Orphée descendu aux Enfers* remporté par Jules Machard. En 1866, Regnault est admis 9<sup>e</sup> au concours et dispose des 70 jours réglementaires pour exécuter son tableau d'après l'esquisse préparatoire arrêtée le premier jour. « Il se mit avec ardeur au travail, mais l'inspiration ne venait pas, plus que deux semaines avant la clôture du concours et Regnault se décourage. Un soir, il rencontre une femme magnifique [Augusta Holmès] chez de ses amis [...]. Le lendemain, il court à sa loge, sa tête est en feu, un souvenir le possède, il bouleverse son tableau, le retourne dans le sens de la largeur, il ne reste que quinze jours, mais il a le temps nécessaire puisqu'il sait maintenant ce qu'il veut, l'exécution n'arrêtera pas sa main, le soir même il dit à un de ses amis : “J'aurai le prix, je le tiens, je viens de commencer mon tableau” » (BAILLIÈRE, 1871).

<sup>594</sup> D'après les indications de Roger-Marx reprenant à son compte l'information dévoilée par Baillièrre en 1871, l'un des jurés se serait exclamé devant le tableau « ce n'est pas peint, c'est jeté » (ROGER-MARX, *Les artistes célèbres, Henri Regnault*, Paris, Librairie de l'art, 1886).

complète l'ajustement de la Néréide<sup>595</sup>. » Ses traits sont inspirés de ceux d'Augusta Holmès, chanteuse rencontrée chez un de ses amis, ce qui confère une certaine modernité à son air de tête, sentiment accentué par l'arrangement de sa coiffure plus moderne qu'antique. Le groupe d'Achille et Patrocle pâtit en retour d'une certaine faiblesse de dessin et accuse plus nettement la formule bien apprise de l'Ecole. En fin coloriste, Regnault a placé sous le groupe une peau de tigre qui lui permettait de faire valoir les tons fauves et noirs de la fourrure tout en rappelant ceux du manteau de Thétis, manière de relier par un artifice visuel les deux groupes de cette composition compartimentée. La fourrure, ainsi que l'arrangement des drapés et le casque ciselé accrochant les éclats de lumière, annoncent déjà la place importante que Regnault accorde aux accessoires et aux détails ornementaux hors de propos dans un tableau d'histoire. Malgré les faiblesses de l'œuvre, les grandes qualités de coloris l'emportent sur le reste et permettent à l'artiste d'aller séjourner durant quatre ans à Rome.

Le premier envoi de Rome du jeune pensionnaire, *Automédon ramenant les chevaux d'Achille des bords du Scamandre* (**cat. 37**) confirme la nature de son talent et le classe dans le rang des peintres coloristes. De ce sujet tiré de l'Iliade d'Homère, l'artiste va donner une version épique, une traduction libre dans laquelle il ne veut retenir que l'affrontement dantesque entre l'homme et le cheval. Le cadrage très resserré sur le groupe d'Automédon et des chevaux, – les études préparatoires montrent que l'artiste a abaissé au fur et à mesure les bordures du cadre jusqu'à délimiter cet espace étroit et confiné par le ciel lourd –, a pour effet de dramatiser la scène. Le coloris est maintenu volontairement dans une gamme sobre, des gris-bleutés du ciel aux tons grèges et vert-de-gris du sol, la seule tache de couleur étant jetée par la draperie d'un ton rouge. Le corps nu de l'échanson d'Achille est modelé vigoureusement en pleine lumière et se détache en clair sur le fond sombre de la robe du cheval noir traité en silhouette. Le second cheval, de couleur isabelle, concentre tous les effets de la palette et se joue de la lumière qui vient accrocher et faire luire les muscles sous la peau. C'est un sentiment unanime qui accueille la réception de l'envoi à l'exposition de l'Ecole des beaux-arts à la fin du mois d'août 1868. L'ensemble de la critique s'accorde à saluer l'ardeur et la jeunesse de cet envoi de Rome qui contraste singulièrement avec le reste de la production picturale romaine. Le tableau de Regnault attire à lui tous les regards et éclipse l'envoi de dernière année d'Alphonse-Xavier Monchablon *Les Funérailles de Moïse sur le mont Horeb* (**cat. 20**) dont l'étrange mélange de sophistication et d'abstraction, nous pensons à la figure de l'ange, ne sera vraiment remarqué qu'au Salon de 1869. Du reste, la proximité de l'ouvrage tapageur, entendu dans le sens littéral et figuré, – Bonnin dans *La France* parle « d'un tumulte bien inaccoutumé dans les galeries de l'Ecole des beaux-arts<sup>596</sup> » –, nuit en quelque sorte aux autres envois jugés à l'aune de cette unique référence : « Ce grand élan, ces allures emportées, donnent quelque chose d'endormi au tableau voisin, l'*Angélique* de M.

---

<sup>595</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>596</sup> Cité par ROGER-MARX, op. cit., p. 36.



Machard<sup>597</sup>. » La vigueur de la touche ainsi que l'intensité du coloris, qui rappellent à tous les critiques les belles heures du romantisme, contraste avec le style et la facture de la *Néréide* (cat. 29) de Maillart : « Où donc le jeune artiste a-t-il appris à peindre ? Nous l'ignorons et nous voulons l'ignorer toujours ; ce procédé onctueux, amolli, satiné, c'est le contraire de la bonne peinture<sup>598</sup>. » Ce commentaire de la plume du grand admirateur de Delacroix, Paul Mantz, induisait en retour que la bonne manière de peindre se trouvait sous « le pinceau résolu, souple et hardi<sup>599</sup> » de Regnault dont les qualités faisaient oublier les pauvretés de dessin de la figure principale ainsi qu'un dédain manifeste pour le style. Ce que Mantz semblait vouloir retenir chez lui était ce goût hérité de Delacroix pour une antiquité pénétrée d'une vie nouvelle, agitée par le mouvement et le drame. Regnault était de la race des romantiques. Les dithyrambes qui accompagnent la réception de cet envoi s'expliquent sans doute autant par la valeur réelle du tableau que par la nature du contexte institutionnel dans lequel il a été conçu puis exposé. Au sein de cette Ecole de Rome, Regnault se pose comme l'antithèse d'un William Bouguereau ou d'Alexandre Cabanel. L'*Automédon* est d'autant plus goûté qu'il apparaît comme étranger voire contraire aux traditions académiques en se défiant du style et de l'idéal pour glorifier la puissance expressive de la couleur. D'aucuns veulent y voir les premiers fruits de la réforme de 1863, la conquête d'une liberté plastique qui n'exclue plus un système au profit d'un autre, la fin du clivage opposant le dessin contre la couleur.

L'exposition des envois de 1868 n'était que le premier frémissement des changements à venir et si Regnault emprunte une voie qui va l'amener à rompre avec l'Ecole et l'Italie, entraînant dans son sillage certains de ses condisciples romains, d'autres au contraire vont être à l'origine d'une réaction surprenante pour l'époque en renouant avec la grande tradition de la peinture italienne. Le succès remporté par l'*Automédon* a eu pour réel effet de ranimer la curiosité du public pour les envois annuels en provenance de Rome dont l'intérêt s'était émoussé au fil des années. En 1865, Du Pays formulait le vœu « que quelque œuvre saillante et originale vienne [...] appeler un intérêt plus vif sur les travaux de l'Ecole française de la Villa Médicis<sup>600</sup>. » Regnault avait rempli ce programme à la lettre et plus encore car l'exposition de 1869 faisait salle comble sur la réputation nouvellement acquise de l'auteur du *Portrait de Juan Prim* (Paris, musée d'Orsay) exposé au Salon depuis le début du mois de mai 1869. Ce portrait équestre exécuté par le jeune peintre d'après un épisode de la révolution espagnole (l'entrée du général Prim le 29 septembre 1868 dans Madrid à la tête du peuple et des insurgés pour chasser la Reine Isabelle II du trône d'Espagne), révèle l'influence de Velázquez sur sa peinture<sup>601</sup>. Regnault a transposé dans sa palette les fraîcheurs de tons et les finesses des gris-bleutés du peintre

<sup>597</sup> MANTZ, Paul, « L'Ecole des beaux-arts : les concours – les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1332, 5 septembre 1868, p. 119-120.

<sup>598</sup> *Idem*.

<sup>599</sup> *Idem*.

<sup>600</sup> DU PAYS, A. J., « Les envois des pensionnaires de l'Ecole de Rome », *L'Illustration*, n° 1174, 26 août 1865, p. 135-136.

<sup>601</sup> Regnault est à Madrid depuis le début du mois de septembre 1868 et copie *La Reddition de Breda* (cat. 39) pour son envoi de troisième année.

espagnol, a osé des rehauts vifs de couleurs qui semblent directement puisés dans le coloris du costume du *Bouffon, don Juan d'Autriche* (Madrid, musée du Prado) et a traité le tout dans une exécution romantique c'est-à-dire « fulgurante, enlevée de verve et quasi-improvisée [qui], si elle a le défaut de la hâte, a aussi le souffle de l'inspiration<sup>602</sup> ». Au chapitre des filiations prestigieuses, on convoqua *La Liberté sur les barricades*<sup>603</sup> de Delacroix pour le souffle épique et révolutionnaire, et on propulsa Regnault en « chef de l'école française de demain<sup>604</sup> ». Un grand prix de Rome était en mesure de briguer « la place restée vide depuis la mort d'Eugène Delacroix<sup>605</sup> » ce qui en disait long sur la consommation de la rupture entre Regnault et les traditions de l'Académie. Dans le même temps, la parution de *Judith et Holopherne* (cat. 38) à l'exposition de l'Ecole des beaux-arts vient modérer cet enthousiasme. Dans une composition qui s'impose à tous les critiques comme un ressouvenir de son grand prix de Rome, – une auto-citation laissant suggérer quelque défaut d'imagination et d'invention de la part du jeune homme –, Regnault déploie toutes les richesses d'une palette colorée qui semble déplacée dans un sujet d'histoire impliquant grandeur morale et vérité des sentiments. Son coloris ne sert pas l'idée, il la fait « disparaître sous le clinquant de palette<sup>606</sup> ». Point de souci d'exactitude archéologique pour la vraisemblance historique, ni d'idéal haut placé ou de style dans cette « tragédie sacrée costumée en turquerie fantaisiste<sup>607</sup>. » Seul Théophile Gautier adhère pleinement à ce tableau qu'il considère comme une vision hallucinatoire obéissant à ses propres lois en dehors de tout esprit de système ou de tradition, ce qui n'est pas de ce point de vue sans rapprocher *Judith et Holopherne* de la *Salomé* de Gustave Moreau exposée au Salon de 1876. Les réserves exprimées à l'encontre de Regnault, cette propension à tirer l'idéal vers le bas, à négliger les droits du beau moral et du vrai ainsi qu'à traiter l'histoire du point de vue du genre forment la pierre d'achoppement du grand art dans les débats artistiques contemporains. « La grande peinture, la peinture aux aspirations immatérielles se meurt. Les artistes n'ont plus rien à trouver dans cette voie parcourue avec tant de gloire par les maîtres classiques<sup>608</sup>. » Ils se replient sur le genre entendu comme « le roman de la peinture [...]. Des scènes de mœurs actuelles, aux résurrections des siècles passés, à la légende, à la chronique, à l'histoire même, il touche à tout, tous les costumes lui sont bons<sup>609</sup>. » Si l'on conçoit bien que le parti pris de Regnault se situe hors de la grande tradition classique, d'autres en revanche tentent une incursion dans le domaine du style.

Comme s'il avait voulu répondre à l'*Automédon* de 1868, Joseph Blanc présente à l'exposition des envois de Rome de 1869 sa propre version du thème antique du héros domptant un cheval. A

<sup>602</sup> ROY, Elie, « Le Salon de 1869 », *L'Artiste*, juin 1869, p. 362-384.

<sup>603</sup> Paris, musée du Louvre. Cité par ROY, op. cit..

<sup>604</sup> CHAUMELIN, Marius, *L'art contemporain*, Paris, 1873, p. 211-213.

<sup>605</sup> *Idem*.

<sup>606</sup> Paul de Saint-Victor, cité par DUPARC, 1872, p. 290-291.

<sup>607</sup> *Idem*.

<sup>608</sup> LOSTALOT, Alfred de, « Le Salon de 1870. Considérations générales », *L'Illustration*, n° 1424, 11 juin 1870, p. 423.

<sup>609</sup> GAUTIER, Théophile, « Le Salon de 1869. II », *L'Illustration*, n° 1308, 15 mai 1869, p. 310-311.

première vue, *Le Persée* (**cat. 42**) semble être conçu comme l'antithèse classique du colorisme romantique de Regnault. Le calme et la pondération caractérisent cette composition où la fermeté du dessin l'emporte sur la couleur. La critique s'accorde à vanter le « grand caractère et la tournure héroïque » de la figure traitée avec style et dans la « manière sculpturale qui convient aux scènes fabuleuses<sup>610</sup> ». Mais la pose contournée du Persée, que le collège professoral de l'École des beaux-arts qualifie de « trop tourmentée<sup>611</sup> » ainsi que sa nature puissante n'est pas sans indiquer chez le pensionnaire des références artistiques qui puiseraient dans les exemples de l'art de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle italien. L'idéal de Blanc se situe manifestement du côté de Michel-Ange, – Persée semble être ainsi descendu directement du plafond de la Sixtine pour prendre place sur la croupe de Pégase –, référence qui outrepassa le cadre normatif de l'Académie vouée au culte de Raphaël. En choisissant Michel-Ange comme maître, Blanc exprime une sensibilité artistique proche de celle de Regnault. Ils partagent en effet les mêmes affinités électives pour sa peinture décorative, mais là où l'un décide de se détourner de cet exemple « monstrueux<sup>612</sup> » qu'il se sent incapable d'imiter et de dépasser, préférant lui rendre un culte contemplatif et se réfugier dans la fréquentation de maîtres moins imposants, l'autre l'aborde de front sans craindre de tomber dans ce que Regnault nomme la difformité ou l'impuissance. Cette attirance pour Michel-Ange et ses élèves, pour les élégances décoratives et la ligne serpentine des maîtres de la *bella maniera* situe Blanc dans une perspective parallèle à celle de Regnault dans le sens où l'un et l'autre sont en rupture avec les normes esthétiques et traditionnelles de l'Académie des beaux-arts. Avant de rompre définitivement avec l'Italie, la démarche de Regnault visait à s'adresser aux maîtres antérieurs à Raphaël, à ces primitifs et préraphaélites dont l'art n'était pas encore figé dans des formules de perfection insurmontable. En dépassant Raphaël, Blanc fait preuve de préoccupations analogues en ce qu'il interroge des maîtres qui n'appartiennent pas à la grande tradition classique. Il regarde du côté de la Renaissance tardive et de ces maniéristes qui ont amené l'art à sa décadence, ainsi qu'on le pensait à l'époque, et cette démarche est profondément originale peut-être même plus que celle de Regnault dont l'évolution était celle de la peinture moderne. Cette propension à se situer dans les marges du classicisme est également remarquable dans le dernier envoi de Rome de Diogène Maillart, *Moïse et le Serpent d'airain* (**cat. 30**). La composition en deux registres emprunte certes à Raphaël, mais au Raphaël de la *Transfiguration* (Rome, pinacothèque vaticane) qui n'appartient déjà plus au classicisme de la

<sup>610</sup> Pour les deux citations : BERTRAND, Karl, « Le Salon de 1870. Peinture II », *L'Artiste*, 1870, p. 293-320.

<sup>611</sup> Arch. nat., AJ<sup>52</sup> 205. Rapport à M. le surintendant des beaux-arts sur les envois de Rome de peinture, 1869.

<sup>612</sup> DUPARC, 1872, p. 55. Lettre d'Henri Regnault à Clairin, Rome, le 15 mars 1867 : « Je reviens du Vatican. Je me suis prosterné devant les peintures de la chapelle Sixtine et devant les Stanzes. Je suis broyé. Ce géant de Michel-Ange m'a laissé à moitié mort : c'est un coup de foudre que ce plafond. Voilà qui est au-dessus de tout ce que peut concevoir une imagination de peintre, de sculpteur et de poète, et qui ne doit jamais donner de désillusion. J'avoue qu'en présence de ce plafond, la merveille des merveilles, je n'ai pu regarder le Jugement dernier. Comme disposition générale, comme tournure, ce plafond est monstrueux de beauté colossale ; comme ton, il est de l'aspect le plus agréable, le plus doux et le plus puissant que l'on puisse rêver : mais c'est un vrai cauchemar. En tombant du cinquième on ne se ferait pas plus mal, c'est trop beau. Je n'ai pas ressenti après cette visite là cet entrain, cette verve que vous donnent généralement les maîtres lorsqu'on a causé avec eux. »

*Chambre de la Signature* (Rome, Vatican). Quant aux figures, elles s'inspirent de Michel-Ange dans certaines poses contournées et l'enchevêtrement des personnages tentant de gravir la roche n'est pas sans rappeler les groupes convulsés des damnés du *Jugement dernier* (Rome, chapelle Sixtine). Cependant, Maillart ne dépasse le stade de la citation et son envoi ne se ressent pas d'une interprétation personnelle. L'exposition des envois de 1869 révèle également le tableau du grand prix de Rome de l'année, *Le Soldat de Marathon* de Luc-Olivier Merson (Paris, Ensba). Dans une mise en page originale structurée par deux obliques que souligne la distribution de la lumière, Merson varie les types et les expressions avec un certain sens de la démesure. Les raccourcis audacieux, notamment dans la figure cambrée du soldat de Marathon, et la gestuelle outrée, presque trop théâtrale, donnent vie et mouvement à cet épisode classique. La variété des styles et la diversité des formes révélés par l'exposition de 1869 indiquent que l'École de Rome était entrée dans une phase de transition où se mettent en place les ferments d'une nouvelle école. Le critique Alfred de Lostalot ne manque pas d'attribuer cette émancipation aux effets de la réforme de 1863 : « L'élément profane qui s'est introduit depuis quelques années dans le corps enseignant de l'École des Beaux-Arts commence à porter ses fruits. Les œuvres exposées par les lauréats accusent une jeunesse, une indépendance de forme et de conception qui ont vivement surpris le public, et plus encore, les murs vénérables de l'école, peu coutumière à de pareille débauche. L'orthodoxie se meurt, l'orthodoxie est morte, les fervents du poncif dans la consternation<sup>613</sup>. » Deux voies semblaient alors s'être esquissées sous les pinceaux des artistes : celle d'Henri Regnault conduisait au colorisme, à l'Espagne, à Velázquez, celle de Blanc empruntait le chemin de l'Italie pour aboutir à Rome, à la Sixtine et à Michel-Ange. Les résultats obtenus et les moyens employés pour y parvenir étaient certes différents, mais ces artistes se retrouvaient dans une ambition commune : renouveler les formes de la peinture d'histoire. Mais l'année 1870 marque une évolution radicale dans la peinture de Regnault. La découverte du Maroc et de sa lumière, des richesses décoratives et ornementales de l'Alhambra allaient donner naissance à deux œuvres singulières, *Salomé* (New York, Metropolitan museum) et *L'Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade* (cat. 40). La trajectoire suivie par Regnault l'éloigne définitivement de Rome et de l'Italie ainsi que de sa vocation première de peintre d'histoire, alors que dans le même temps se forme à la Villa Médicis un groupe d'artistes, dominés par les personnalités de Joseph Blanc et de Luc-Olivier Merson, dont les préoccupations artistiques visent à régénérer d'un souffle neuf les formes de la tradition.

### De l'héritage de Regnault aux néo-maniéristes

Depuis le mois d'août 1869, Regnault avait déserté Rome pour l'Espagne qu'il parcourait en compagnie de son ami, le peintre Georges Clairin. Après une station à Madrid, qui marque un temps

---

<sup>613</sup> LOSTALOT, Alfred de, « L'exposition de l'École des beaux-arts : concours et envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1384, 4 septembre 1869, p. 157-158.

de recul de la part de l'artiste pour la peinture de Velázquez<sup>614</sup>, les deux artistes descendent vers le sud, vers Grenade et l'Alhambra dont les richesses décoratives provoquent chez Regnault des emballements dont il fait lui-même part au peintre Ulysse Butin : « Ah, mon ami, si tu avais vu l'Alhambra ! Depuis que je l'ai vue, cette féerie, ce rêve, ce..., je ne peux plus que soupirer. Rien n'est beau, rien n'est délirant, rien n'est enivrant comme cela. [...] toutes nos émotions précédentes, tous nos anciens enthousiasmes, tout a été effacé par cette Alhambra !<sup>615</sup> » Commence alors pour Regnault une période intense de travaux et d'études sur les motifs ornementaux de l'Alhambra qui l'amène à penser différemment sa peinture et à « réformer [sa] main gauche ». Le peintre démonte sa technique puis la reconstruit afin de trouver de nouveaux procédés capables de capter et de rendre l'atmosphère papillotante créée par les jeux que la lumière révèle sur les éléments du décor architectural. Comme le ferait un impressionniste, Regnault multiplie les aquarelles puis les huiles durant plusieurs mois sur un même motif observé à différents moments de la journée. Ces recherches centrées sur le rendu pictural de l'effet optique produit par la lumière sur la couleur et les ornements du décor de l'Alhambra sont à la base du tableau de *L'Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade* (**cat. 40**) exposé à l'École des beaux-arts en 1870. Dans une scène qui prend pour décor une salle de l'Alhambra, un bourreau vient d'achever son office. D'un geste large, il nettoie la lame souillée sur le pan de sa robe. L'exécution vient d'avoir lieu, le corps du supplicié, rendu dans un raccourci convulsé, est tombé à terre et la tête a roulé au bas des escaliers, le sang s'écoule encore le long des marches de marbre blanc. Ce qui frappe alors la critique de l'époque est le rôle décoratif dévolu à la couleur dans une scène à l'action brutale et violente. Le jeu visuel des couleurs complémentaires et les accords de tons montés avec une science harmonique peu commune, inspirée des azulejos mauresques, confèrent à cette toile une atmosphère riante en décalage avec le caractère dramatique du sujet. La réception critique de l'époque, dans le respect des traditions de la peinture d'histoire, condamne presque unanimement cette insoumission du coloris au sentiment moral de l'œuvre. Le réalisme de la tache de sang fraîchement versé, obtenu par un procédé tout à fait original<sup>616</sup>, choque par son effet de trompe-l'œil. Seul Théophile Gautier, toujours emporté par les chatoiements de la peinture de Regnault vante la nouveauté de l'envoi, ainsi que le parti pris de la « grande plaque sanglante » et pose son auteur en chef d'une nouvelle école : « Une rénovation se fait dans la peinture et c'est M. Regnault [...] qui

<sup>614</sup> LAPAUZE, 1924, tome II, p. 400. Lettre d'Henri Regnault à Ernest Hébert, Tanger, le 3 mars 1870 : « Cette année, j'ai perdu quelques illusions sur Velázquez. Décidément, ce n'est pas encore là l'idéal de la peinture (je ne dis pas de l'art). C'est trop libre, et pas assez consciencieux. Plus je vais, je vois la nature, plus mon admiration, mon fétichisme pour Velázquez diminue. »

<sup>615</sup> DUPARC, 1872, p. 302-305. Lettre d'Henri Regnault à Ulysse Butin, sans date.

<sup>616</sup> BEAUNIER, André, *Souvenirs d'un peintre, Georges Clairin*, Paris, Charpentier, 1906, p. 121 : « Eh bien voici comment Regnault l'obtint [le sang] après tant de vaines tentatives. Nous avons placé la toile par terre, à plat sur le sol. Nous avons empli de laque un petit pot. Regnault la prenait avec son couteau à palette et la lançait aux bons endroits : elle y faisait des gouttes nettes, diverses, nombreuses, comme du sang qui a giclé. Puis il versa directement du pot sur les marches que l'on voit dans son tableau, de longues bandes de laque fraîche et liquide. Alors nous relevé peu à peu la toile, lentement, avec soin, de telle sorte que la laque, à mesure qu'augmentait l'inclinaison, coulait davantage : nous tenions la toile immobile, quand la laque avait bien coulé, nous la laissions sécher un peu, nous la faisions couler encore... Et c'est ainsi que Regnault figura si merveilleusement le sang qui dégringole sur les marches de son tableau, qui s'y traîne, qui s'y égoutte. »

ouvre à l'art cette voie que nul pied n'a foulé encore. Il a envoyé de Tanger un tableau d'une originalité si haute, d'une lumière si éblouissante, d'un imprévu si complet qu'il faut saluer du nom de maître et même de grand maître l'élève capable de pareilles œuvres. Aucun musée ne renferme une toile analogue. M. Regnault a une manière à lui de concevoir un sujet de le traiter, d'en faire jaillir un effet inattendu, il voit la nature sous un angle d'incidence particulier qui lui donne des aspects et des colorations auxquels personne n'avait songé. Il découvre ce qui est le propre du génie, une physionomie inconnue des choses<sup>617</sup> ». Dans cette œuvre, le système de l'artiste est poussé à son paroxysme et la critique retient plus volontiers la *Salomé* comme un exemple autrement convaincant, mais non moins provocant, de cette nouvelle manière. Exposée au Salon de 1870, cette œuvre très attendue est sans conteste le clou de l'exposition : « [...] du plus loin qu'on l'aperçoit, le premier sentiment qu'on éprouve est l'étonnement. C'est moins un tableau qu'un éblouissement de couleurs, et, avant qu'on sache ce que l'artiste a voulu représenter, l'œil est déjà fasciné devant cette étrange et brillante peinture<sup>618</sup> ». Deux tons antithétiques dominent dans le tableau, le noir corbeau de la chevelure rappelé par le cadre d'ébène et le satin jaune clair du fond qui donne la note dominante de l'œuvre. Ainsi que le remarque le critique René Ménard « tout le reste, tête, bras, armes, étoffes, tapis, ne sont là qu'à titre d'accidents chargés d'accompagner, de relier, de faire valoir les deux couleurs rivales<sup>619</sup> ». Ce tableau n'existe que picturalement et se trouve, de ce fait, vidé de son contenu narratif. La figure biblique de Salomé n'est qu'un prétexte à faire valoir les accords de couleur. Cette mise à distance du sujet et de ses implications morales au profit d'un coloris purement décoratif achèvent de consommer la rupture de Regnault avec les codes de la peinture d'histoire. La *Salomé* et *L'Exécution sans jugement* interrompent également la filiation jadis établie entre Regnault et Delacroix et le rapprocherait plus sûrement du groupe impressionniste, avec lequel il partage les recherches des effets de la lumière sur la couleur, même si les résultats obtenus diffèrent profondément. La critique ne tarde cependant pas à circonscrire les limites d'un tel système s'il venait à faire école en regard du succès obtenu par le peintre, et c'est sous le rapport de la tradition et des lois immuables de l'art qu'est jugée son œuvre. Les artifices de palette, les recherches optiques de combinaisons ou de juxtapositions de couleurs partent d'un principe faux dans un tableau à idées, car la richesse décorative annule l'intérêt dramatique. Un artiste ne saurait être indifférent à son sujet en regard de la mission de l'art qui est « de traduire les sentiments les plus nobles dont l'humanité puissent s'enorgueillir, en même temps qu'une perpétuelle aspiration vers cette beauté parfaite et absolue que les Grecs regardaient comme la forme visible du bien<sup>620</sup> ». L'impulsion donnée par Regnault n'était donc pas de nature à régénérer l'école française comme on l'avait cru moins de deux ans auparavant et son exemple était même déclaré

---

<sup>617</sup> GAUTIER, Théophile, *Notice sur Henri Regnault à l'occasion de l'exposition à l'Ecole des beaux-arts (1872)*, Paris, 1872.

<sup>618</sup> MENARD, René, « Le Salon de 1870 (1<sup>er</sup> article) », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1870, p. 485-511.

<sup>619</sup> *Idem*, p. 504.

<sup>620</sup> MENARD, René, « L'Exposition internationale de Londres », *La Revue des Deux-Mondes*, juillet 1871, p. 205-220.

dangereux à suivre pour l'avenir de la peinture. En 1878, l'exposition du *Portrait de Juan Prim* et de *L'Exécution sans jugement* à l'Exposition universelle, apporte une relecture de la peinture de Regnault, et son colorisme aussi brillant que virtuose ne résiste pas à l'épreuve du jugement<sup>621</sup>. Néanmoins, Regnault avait rempli le but qu'il s'était fixé jadis en face des chefs-d'œuvre de Michel-Ange à Rome dont l'exemple paralysait ses facultés créatrices : « Pour faire de l'art, il faut *se monter le coup*, il faut croire qu'on va faire faire à l'art un pas nouveau. Sans cela, à quoi bon se donner tant de mal ?<sup>622</sup> » Bien que la *Salomé* ait remporté un succès exceptionnel, Regnault n'avait pas pour autant délaissé l'ambition d'exécuter un sujet portant un grand développement et un grand style. C'est avec son dernier envoi de Rome (**cat. 41**) qu'il voulait donner la preuve de son talent de peintre d'histoire : « Je voudrais au moins, avant de mourir, avoir créé une œuvre importante et sérieuse, que je rêve en ce moment, et où je lutterais avec toutes les difficultés qui m'excitent<sup>623</sup>. »

Si Regnault avait eu besoin de rompre avec l'Italie pour s'accomplir en dehors des traditions et des grands maîtres, d'autres en revanche parmi ses anciens condisciples de l'Ecole de Rome se réclamaient de cette filiation prestigieuse. Joseph Blanc, qui avait connu et fréquenté Regnault à la Villa Médicis, avait posé avec *Persée* (1869, **cat. 42**) le premier jalon d'une peinture de style non dénuée d'un certain sens du décoratif dans l'arrangement du motif et de l'arabesque. Son deuxième envoi de Rome, *L'Enlèvement du Palladium* (**cat. 43**), exposé en 1870 à l'Ecole des beaux-arts, poursuivait le programme esquissé en première année, – le sujet en était pareillement emprunté à l'Antiquité –, mais avec une approche plus pittoresque de la reconstitution historique. C'est à un épisode précis de l'Iliade, rarement traité en peinture, que Blanc demande son sujet. Ce raffinement littéraire dans le choix d'un sujet original montre l'artiste préoccupé par l'ambition de renouveler les mythes antiques. Il puise dans le texte légendaire homérique des pages peu connues et nécessitant une “remise à niveau” de la part de la critique contemporaine. Aussi lit-on dans les comptes-rendus critiques des Salons une explication préalable visant à exposer ce sujet plutôt inhabituel et qui entraîne Georges Lafenestre à confondre Ulysse et Diomède<sup>624</sup>. Pourtant Blanc a pris soin de représenter ses personnages dans le respect du texte littéraire et Ulysse, fils de Laërte réputé pour sa ruse et son courage, possède bien les caractères de sa nature, de même pour Diomède. Blanc a porté une attention

---

<sup>621</sup> CLARETIE, Jules, *Les artistes français à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, 1879, Edition Georges Decaux : « Aujourd'hui on revoit ses tableaux qui datent de dix ans et on les juge. On serait presque tenté de donner raison au Général Prim qui se montra si peu satisfait de son portrait et refusa le tableau. La fougue superbe y est toujours, mais ce grand cheval couleur d'encre d'un noir bleu et la tunique du même ton de Juan Prim font sur la toile comme une tache ; on croirait qu'on a renversé là une écritoire. Dans l'Exécution sans Jugement, le bourreau gigantesque se perd littéralement dans le fond mordoré du tableau et la fameuse tâche de sang, qu'on a méchamment comparée à de la gelée de groseille, semble un tire l'œil tapageur. »

<sup>622</sup> DUPARC, 1872, p. 92-100. Lettre d'Henri Regnault à son père, Rome, le 29 mai 1867.

<sup>623</sup> *Idem*, p. 368-372. Lettre d'Henri Regnault à Cazalis, Grenade, le 22 mai 1870.

<sup>624</sup> LAFENESTRE, Georges, « Le Salon de 1872 », *L'Illustration*, n° 1525, 18 mai 1872, p. 311-314 « M. Blanc nous ouvre le sanctuaire au moment où le violent fils de Tydée vient d'étendre sur le pavé le gardien de l'idole et enlace violemment pour l'arracher de son autel la Pallas miraculeuse dont les yeux d'émail aveuglent le téméraire qui les regarde en face. Le soldat brutal et superstitieux tremble en accomplissant le sacrilège. Ulysse derrière lui, avec sa tranquillité astucieuse l'encourage et regarde faire. » Lafenestre confond Ulysse, qui enlève le palladium, avec Diomède qui couvre sa fuite, et inversement.

particulière aux détails et aux accessoires de la scène. Le mur du temple est ainsi décoré d'une fresque archaïque ornée en son centre du gorgonium et développée par des motifs de palmettes et d'entrelacs dont la tonalité générale rouge orangée est rappelée par les poutres peintes du plafond et par les draperies d'Ulysse. Le soin apporté par le peintre aux vêtements, aux objets et au décor s'explique autant par un goût prononcé en faveur de la reconstitution historique et archéologique qu'en fonction de la valeur décorative, entendu dans le sens ornemental, des accessoires. Il partage avec Regnault<sup>625</sup>, mais dans une proportion moindre, le sens de l'accessoire décoratif et il en tire parti pour mettre en valeur des raffinements de coloris et d'ajustements des drapés. Ainsi le drapé vert amande de Diomède, dont le ton rappelle en plus atténué celui des serpents de la statue, présente-t-il des plis compliqués dont la variété anime cette figure comme figée dans l'espace. Les cuirasses des héros ont également été choisies pour leur caractère finement ouvragé et leur couleur dorée. Si Blanc semble s'être inspiré des raffinements d'un colorisme aux accents "regnaldiens", il reste avant tout habile compositeur et met en scène l'épisode du larcin d'une façon originale et inattendue obtenue par la multiplication de fortes diagonales. La construction de l'espace est ainsi structurée par des lignes obliques qui installent les personnages dans des plans qui apparaissent comme contradictoires les uns avec les autres. Paul Mantz parle d'une « composition disloquée<sup>626</sup> » et ce défaut d'unité est précisément l'effet recherché par Blanc. En digne successeur des maniéristes italiens, il cherche le contraste, l'inédit, les oppositions de point de vue qui animent l'espace pictural.

Un reproche équivalent est adressé à Luc-Olivier Merson dans son envoi de deuxième année, *La Vision, légende du XIV<sup>e</sup> siècle* (1872, **cat. 53**). Merson a agencé son tableau d'après un schéma de composition analogue à celui de Blanc dans *L'Enlèvement du Palladium*. L'espace est d'abord construit par des horizontales, ici le sol, les montagnes dans les lointains et les nuages, et des verticales ainsi la colonne torse, la croix et le pan de montagne, puis de fortes obliques viennent animer l'ensemble de lignes contrastées et variées, ainsi le corps de la religieuse ou les différents angles de vue qui caractérisent le corps du Christ. Ce parti pris est encore accentué par l'impression de contradiction qui se dégage entre les différentes parties du tableau qui procède à la fois d'un archaïsme affirmé et d'un réalisme aigu dans le rendu des détails. Aux primitifs du trecento, Merson emprunte le modèle de la croix et le fond d'or, aux maîtres du quattrocento le type physique des anges musiciens, à Dürer l'exactitude du rendu des accessoires et de la nature. La référence à Dürer ne doit pas ici surprendre en regard du goût prononcé de Merson pour les ornements et les entrelacs, notamment dans le *Saint Edmond martyr* de 1871 (**cat. 52**). Ces raffinements étranges et archaïques sont soulignés par la critique et par l'Académie des beaux-arts au premier chef qui n'admet pas que l'artiste ait pu convoquer au sein d'une même œuvre des références stylistiques opposées dans leurs principes : « L'emploi que M. Merson a fait de l'or est déplacé. Cet usage général chez les artistes du moyen âge,

<sup>625</sup> Nous renvoyons à la première partie de ce travail, au chapitre III. A. La figure humaine, le nu et le drapé : étude et pratique dans les envois de première, deuxième et quatrième années.

<sup>626</sup> MANTZ, Paul, « Le Salon de 1872 (1<sup>er</sup> article) », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1872, p. 449-478.



qui par la richesse de la matière voulaient augmenter la majesté et la splendeur de certaines figures, est inadmissible lorsque le style d'un ouvrage est, dans d'autres parties, en contradiction avec celui des maîtres<sup>627</sup>. » Malgré l'aspect discordant du tableau qui tient beaucoup aux colorations métalliques du paysage et à la tache claire formée par les anges, Merson transforme toutes ces références au travers du prisme de sa personnalité. Ce mélange des genres procède bien de l'esprit du siècle dominé tout à la fois par l'histoire et la science. Les artistes observent, scrutent, analysent et s'adressent indifféremment à l'art de toutes les époques évoqué conjointement dans les reconstitutions historiques, du Moyen Age à la Renaissance, de l'Antiquité gréco-romaine au temps des Gaulois. Selon la définition d'Elie Roy en 1869, « la formule de l'époque c'est l'éclectisme », car « ce siècle semble appelé à passer, pour les éprouver, par toutes les réminiscences, à faire le tour du cycle de l'art<sup>628</sup> ». Pour autant, ces réminiscences ne sont pas des pastiches, mais portent bien l'ambition de formuler un langage plastique original, renouvelé des formes du passé, revivifié aux sources d'une grande tradition. Cette thématique se double de celle de la grande décoration qui se conçoit pour Blanc, Merson et Albert Besnard, grand prix de Rome de 1872, au travers des exemples des maîtres du quattrocento au seicento. Alors que Jules Machard et Gabriel Ferrier interrogent les maîtres du siècle d'or de Venise et qu'ils en appliquent les enseignements dans des compositions décoratives ou allégoriques destinées aux plafonds<sup>629</sup>, la notion de peinture décorative se conçoit avant tout chez des artistes comme Joseph Blanc et Albert Besnard autour de la muraille, démarche qui entre en résonance avec celle de Puvis de Chavannes à la même époque. Les références majeures de ces artistes sont plutôt à rechercher du côté de Raphaël, celui de la *Chambre d'Héliodore* et de la *Chambre de l'Incendie*, du *Saint Michel* (Paris, musée du Louvre) pour les uns, de Michel-Ange, de Jules Romain et de Francesco Salviati pour les autres. Ces questionnements plastiques vont se transposer sur le tableau de chevalet et se développer sous une forme neuve qui adapte au format de l'histoire certaines des lois de la peinture monumentale.

C'est avec son dernier envoi de Rome en 1872 que Joseph Blanc va donner toute la mesure de son talent de compositeur et de décorateur. *L'Invasion* (cat. 46) présente dans un format monumental l'entrée d'un triomphateur romain dans une ville assiégée. Au premier plan gisent une statue de colosse et des cadavres que des soldats sont occupés à dégager du chemin où s'avancent le conquérant monté sur un cheval blanc et son armée, tandis que se déroulent à l'arrière-plan des scènes d'exactions et de violence. Le tableau est structuré par une forte diagonale qui part du haut de l'angle droit pour se prolonger de façon ininterrompue jusqu'en bas de l'angle gauche et qui « trois fois rejetée, par les

---

<sup>627</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 7 décembre 1872, p. 106-107. Rapport d'Henri Lehmann sur les envois de Rome de peinture.

<sup>628</sup> ROY, Elie, « Le Salon de 1869 », *L'Artiste*, mai 1869, p. 235-251.

<sup>629</sup> Nous renvoyons à la première partie de ce travail, chapitre III. L'Académie des beaux-arts et les règlements de l'Académie de France à Rome : doctrine et pratique ; Chapitre III. C. Le « savoir composer » : l'exercice de l'esquisse peinte de troisième année.

escaliers, par les figures et par les montagnes, ôte toute pondération à cette composition<sup>630</sup> ». Blanc ignore les lois classiques de l'unité de la composition qui intiment à l'artiste « le règne d'un certain caractère dans le choix des grandes lignes, [une dominante] dans la disposition des parties<sup>631</sup> ». En adoptant ce schéma de composition, Blanc se réclame l'héritier des maniéristes de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : « Suivant eux, tout devait contraster, et toujours : les lignes, les angles, les groupes, les mouvements, les attitudes, les membres ; tout devait s'agiter, se combattre au profit d'une variété brillante [...]»<sup>632</sup>. » On trouve ainsi de même chez Blanc cette "horreur du vide" caractéristique, les anatomies puissantes et contournées chères à Michel-Ange et Jules Romain, ces « muscoli stranieri » que Paul de Saint-Victor déplorait chez Regnault<sup>633</sup>, en un mot une exagération des formes, une exaspération des lignes bien éloignées du classicisme. Les préoccupations du décorateur se lisent également dans l'usage d'un coloris atténué, d'un ton de fresque qui ne creuse pas l'espace et ne modèle pas les figures dans le clair-obscur. Avec *L'Invasion*, Blanc tend vers l'ambition de l'art monumental dans la grande tradition de l'Ecole de Rome et des maîtres décorateurs italiens en même temps qu'il se situe hors du cadre normatif de l'Académie qui n'apprécie guère ces emportements. Albert Besnard s'inscrit à la suite de Joseph Blanc avec son envoi de dernière année en 1879, *Après la Défaite, épisode d'une invasion au V<sup>e</sup> siècle (cat. 92)*. Composé selon le même principe de déstabilisation de l'espace où s'inscrivent des figures, Besnard emprunte à Blanc l'ordonnance générale du tableau, de la ligne oblique ininterrompue d'un angle à l'autre à la procession des personnages. Plus classique dans l'entente des formes et des groupements, Besnard comprend son sujet en fonction des mêmes impératifs décoratifs que Joseph Blanc, en tenant notamment la couleur dans une gamme de tons atténués et monochromes. Merson de son côté, semble plus sage dans son dernier envoi, *Bella Matribus detestata* (1874, **cat.56**). Son maniérisme est plus discret, plus localisé dans les détails et apparaît de ce fait moins emphatique que celui de Blanc. Cela tient au sans doute au nombre restreint des personnages disposés de manière symétrique de part et d'autre du gisant, ainsi qu'au fond très structuré par les verticales des colonnes et les horizontales des marches. A la différence de Blanc, Merson construit solidement l'espace en tirant parti de l'architecture, puis il dispose ses figures dans le décor et interprète chacune d'entre elles en variant les formes et les caractères. Le genre allégorique permet à l'artiste de laisser libre cours à son goût pour un art poétique et littéraire, un art du symbole. Chaque personnage est interprété symboliquement, en fonction du sentiment qui le caractérise. La figure de la mère, allégorie de la douleur, est d'un mouvement très expressionniste, d'un dessin sec, presque cassant. Par contraste, la Religion, figure consolatrice, est d'une calme noblesse à laquelle s'oppose la Renommée, par le mouvement de ses draperies, son

<sup>630</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 7 décembre 1872, p. 106-107. Rapport d'Henri Lehmann sur les envois de Rome de peinture.

<sup>631</sup> BLANC, Charles, *La grammaire des arts du dessin*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000 [1<sup>e</sup> éd. 1867], p. 477.

<sup>632</sup> *Idem*.

<sup>633</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « L'Ecole de Rome en 1870 », *L'Artiste*, août 1870, p. 221-226. A propos du personnage du bourreau dans *l'Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade*.

caractère ornemental et sa pose contournée. Ces deux figures résument en quelque sorte les influences majeures de Merson qui parcourt une histoire de l'art s'étendant du quattrocento florentin au seicento.

La diversité et la nouveauté des propositions artistiques des pensionnaires de l'École de Rome, d'Henri Regnault à Luc-Olivier Merson, s'imposent auprès des artistes de leur génération comme des exemples à suivre : « A l'atelier Pils, on causait de Regnault en regardant Merson<sup>634</sup> ». Edouard Toudouze et Gabriel Ferrier, tous deux élèves de Pils à l'École des beaux-arts, anciens condisciples de Merson, trouvent dans les innovations coloristes et les audaces formelles de ses aînés une double voie propre à satisfaire leur part assumée de l'héritage romantique ainsi que leur goût pour une peinture d'histoire revivifiée aux sources de l'art italien. Toudouze, lauréat du grand prix de Rome de 1871, montre avec son premier envoi de Rome, *Eros et Aphrodite* (1873, cat. 64) qu'il cultive les mêmes raffinements symboliques que Merson et qu'il partage avec Blanc le goût pour une Antiquité rajeunie. De l'ancien mythe grec, Toudouze donne une version très personnelle, symbolique et agrémentée d'accessoires décoratifs. L'artiste a placé au premier plan des papillons aux ailes bleu électrique reliés entre eux par une guirlande de liserons. Au second plan, Eros debout et les yeux bandés se laisse guidé par sa mère Aphrodite qui retient d'une main les favoris verts. Une ceinture bijou vient rehausser son buste, détail ornemental sans doute emprunté à la sculpture de Prosper d'Épinay, *La Ceinture d'or*. La coloration dominante du tableau « d'un ton très clair, très pâle<sup>635</sup> » renvoie aux fresques de Pompéi, de même que le traitement presque en aplat du modelé. Le geste d'Aphrodite emprunte également au personnage de Télèphe de la fresque *Hercule et Télèphe* (Naples, musée archéologique) dont Ingres avait jadis donné une interprétation personnelle dans le *Portrait de Madame Moitessier* (Londres, National gallery). Partagé dans ses admirations, c'est le souvenir de Regnault que Toudouze convoque dans son envoi de deuxième année, *Clytemnestre, le meurtre d'Agamemnon* (1875, cat. 65). Si les citations sont littérales dans la mise en page, le décor de l'escalier de marbre blanc et de la tache de sang importés de *L'Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade* ou dans la posture d'Egisthe qui est un ressouvenir de celle de la servante de *Judith et Holopherne*, en revanche Toudouze est plus excessif dans la théâtralisation du drame que Regnault. Ainsi dans le rôle que l'artiste confère à la lumière qui éclaire les personnages par en-dessous selon le système théâtral des feux de la rampe, ou dans l'ordonnance de la composition qui semble devoir au procédé de l'*ekkièlème*<sup>636</sup> issu de la tragédie antique grecque : « [...] dans la tragédie d'Eschyle *Agamemnon*, après le meurtre du roi, un *ekkièlème* sortait de la porte centrale et l'on apercevait, après l'ouverture

---

<sup>634</sup> BOUYER, Raymond, « Edouard Toudouze, un peintre décorateur », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906, p. 127-142.

<sup>635</sup> DARCEL, Alfred, « Envois de Rome et concours », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 34, 20 novembre 1873, p. 309-311.

<sup>636</sup> *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, Paris, Firmin-Didot, 1896, tome V, p. 98 : « Décors de théâtre : [...] Dans l'antiquité, une autre décoration machinée, très souvent employée dans la tragédie grecque était l'*ekkièlème* sorte de petit édicule roulant, fermé quelquefois par des châssis mobiles. A un instant donné, cet *ekkièlème* sortait de l'une des portes du fond, s'avancait sur la scène et les châssis s'ouvraient alors entièrement laissant voir sur le plancher de l'édicule divers acteurs groupés suivant les exigences du sujet. »

des volets, Clytemnestre levant la hache au-dessus des corps d'Agamemnon et de Cassandre. Cette espèce d'apparition produisait toujours un grand effet sur la foule<sup>637</sup>. » Comme ses aînés, Toudouze recherche l'originalité et l'inédit dans l'interprétation de sujets classiques, et ce sens de la théâtralité excessive dans la mise en scène peut être rapproché de l'esprit des grands décors baroques. Le dernier envoi de Rome de l'artiste nous est inconnu, aussi faut-il se fonder sur le rapport de l'Institut et sur les critiques de l'époque pour le rapprocher des synthèses éclectiques d'un Merson. D'après le rapport de l'Académie, *La Femme de Loth* (1876, **cat. 68**) mêle réminiscences antiques, accessoires Renaissance et archaïsme primitif. L'Institut vise particulièrement le groupe des anges aux ailes bleues et proéminentes qui tiennent dans leurs mains des épées dorées ainsi que les accessoires hétéroclites empruntés à des époques différentes. A l'image de Blanc et de Merson, Toudouze s'inscrit dans la voie de cet éclectisme<sup>638</sup> qui emprunte les divers éléments d'un langage plastique à des systèmes en apparence inconciliables, mais qu'ils synthétisent en un tout cohérent. Le dernier envoi de Rome de Gabriel Ferrier, *Sainte Agnès emmenée dans un lieu de débauche* (1877, **cat. 77**) procède de ce même esprit de conciliation, entre des références empruntées à la peinture vénitienne et un schéma de composition "éclaté" semblable en de nombreux points au *Martyre de sainte Catherine* (v. 1550) de Francesco Salviati, popularisé par la gravure<sup>639</sup>.

Ces audaces de formes, de coloris et de composition qui contredisent les lois de l'art classique sont perçues par la critique contemporaine comme des étrangetés fantaisistes, des bizarreries maniérées ou des non-sens stériles, car fondés sur les principes des écoles de la décadence italienne. Paul de Saint-Victor stigmatise en 1879 la « malaria de dérèglement » qui sévit dans les ouvrages des pensionnaires qui ne semblent aller à Rome que pour « y désapprendre le beau et le style<sup>640</sup> ». Ces mêmes critiques qui déploraient chaque année la décadence de la peinture d'histoire, contaminée par le genre ou figée dans des formules compassées, ne reconnaissaient pas à ces artistes la légitimité d'avoir su en renouveler le genre par des propositions décoratives et originales qui renvoyaient pourtant à un passé mythique. A une époque où l'Espagne, l'Angleterre, la Hollande ou les Flandres retenaient l'attention des artistes aux dépens de l'Italie et de ses grands maîtres, cette génération des grands prix de Rome des années 1870 en réaffirmaient hautement la valeur. Mais, en se situant en-deçà ou au-delà des grandes références classiques de la Renaissance, ils ne contentaient ni l'Académie qui ne pouvait cautionner ces débauches de style, ni les partisans d'un art moderne en rupture avec Rome et l'Italie. Des deux voies possibles représentées par Regnault et par le groupe des Blanc, Merson, Toudouze, aucune ne semblait finalement à même de régénérer la peinture d'histoire dans une perspective traditionnelle académique. En revanche, ils ouvraient des voies nouvelles à la peinture

<sup>637</sup> *Idem*.

<sup>638</sup> Sur la notion d'éclectisme ou d'historicisme, voir AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle, *La peinture religieuse en France 1873-1879*, Paris, musée d'Orsay, 2007, p. 114-115 et DAGEN, Philippe ; HAMON Françoise (dir.), *Epoque contemporaine, XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Flammarion, 1995, p. 142.

<sup>639</sup> *Francesco Salviati ou la Bella Maniera*, catalogue de l'exposition, Rome, Villa Médicis, 28 janvier – 29 mars 1998 ; Paris, musée du Louvre, 20 avril – 29 juin 1998, Paris, RMN, 1998.

<sup>640</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « Le Salon de 1879 », *La Liberté*, 20 mai 1879.

décorative, dont la thématique s'était toujours trouvée au centre des recherches formelles et coloristes des uns et des autres. Regnault voyait dans la décoration « le vrai but de la peinture [qui] n'a pas été inventée pour autre chose<sup>641</sup> » et Blanc obtenait dès la fin de sa pension l'importante commande du Panthéon<sup>642</sup>.

## Chapitre II. B. Les années 1880-1890 : du réel et de l'idéal

Le rapport sous lequel doit être étudié la production romaine des pensionnaires peintres de l'Ecole de Rome en ces années 1880 à 1890 se pose sous celui du compromis ou de la synthèse entre le réel et l'idéal. Ces lauréats aux grands prix de Rome de peinture, nés autour des années 1860 ont assimilé l'héritage coloriste des romantiques et les conquêtes de l'école réaliste, de Courbet à Manet. Ils appartiennent à cette génération nouvelle qui se révèle à la fin des années 1870, à ces naturalistes dont Jules Bastien-Lepage, Alfred Roll, Henri Gervex et autres Léon Lhermitte sont les représentants. Cependant, alors que les influences des uns se situent du côté de la Hollande, des Flandres ou de l'Espagne, les autres prennent le chemin de l'Italie et de Rome, de ces terres classiques tenues alors pour infertiles par les tenants de la modernité et de l'originalité. La nature même de la pension de Rome semble en contradiction avec les exigences et les tendances de l'école contemporaine. Le séjour prolongé et l'exclusivisme italien s'opposent au voyage et à la liberté des inspirations, – mouvement soutenu officiellement par la création des bourses de voyage aux destinations libres en 1881 –, l'histoire ancienne, sacrée ou profane aux sujets tirés des spectacles et des réalités de la vie moderne. Dans quelle mesure les pensionnaires de l'Ecole de Rome intègrent-ils, ou non, ces éléments contradictoires dans leurs envois ? Doivent-ils succomber à la passion du réalisme ou Rome saura-t-elle les retenir par la leçon classique ?

### Aimé Morot : une figure de transition

Elève de Cabanel à l'Ecole des beaux-arts, et grand prix de Rome de 1873, Aimé Morot se situe à l'Ecole de Rome entre deux générations. Il partage avec ses aînés un certain sens des exubérances coloristes et formelles, mais prépare en même temps la transition vers le naturalisme. Compagnon d'Albert Besnard à la Villa Médicis, avec lequel il partageait de longues promenades à cheval dans la campagne romaine, ce dernier en a dressé un portrait peu flatteur dans son ouvrage de souvenirs *Sous le ciel de Rome*. Doté d'une faculté d'observation hors du commun et d'une mémoire infailible, Morot était capable de reconstituer dans les moindres détails une scène vue d'après nature : « Sous l'impulsion de ses souvenirs, sa main pouvait tout retracer des êtres et des choses qu'il n'avait même qu'entreus. Ayant ses matériaux, pour ainsi dire, tout prêts, il pouvait en deux jours

---

<sup>641</sup> Duparc, 1872, p. 380-381. Lettre d'Henri Regnault à son père, le 15 juillet 1870.

<sup>642</sup> Nous renvoyons au travail de Pierre Sérié sur le peintre d'histoire *Joseph Blanc*, Paris. RMN, 2008.

représenter à l'échelle de la nature un groupe entier de quatre personnages à cheval et combattant sans oublier un seul détail de vêtements, d'armes et sans omettre un trait de physionomie<sup>643</sup>. » Ce don était à l'origine, d'après Besnard, d'un appauvrissement de son imagination soumise à l'exigence de vérité. Le tableau qui valut à Morot le premier grand prix de Rome de peinture en 1873, après trois échecs successifs, *Super Flumina Babylonis* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts) présente de réelles qualités de coloris et surtout un sentiment tout dramatique de la distribution des ombres et de la lumière. Morot avait été à l'Ecole des beaux-arts de Nancy l'élève du rembranesque Sellier, grand prix de Rome de 1857. Le premier envoi de Rome de l'artiste, une étude intitulée *Le Printemps* (1875, **cat. 78**) représentait « une jeune fille debout, nue sur un fond de taillis<sup>644</sup> ». Si la figure n'était pas modelée en plein-air, en revanche le paysage qui lui servait de fond avait été peint sur le motif et rendu avec un soin extrême du détail. C'est à la légende antique que Morot emprunte le sujet de son envoi de deuxième année, *Médée et ses enfants* (1876, **cat. 81**). De l'histoire de Médée qui sacrifie ses enfants pour punir Jason de son infidélité et le laisser sans descendance, Morot choisit le moment où la magicienne médite l'acte infanticide. Mais l'artiste s'attache moins à traduire les implications morales de son sujet qu'à représenter une mère entourée de ses enfants. La critique contemporaine a relevé la nature généreuse du modèle qui s'apparente plus aux figures allégoriques de la République, de la Charité ou de l'Agriculture qui accueille ses enfants dans son giron. « Changez le titre, appelez cela une Mère de famille veillant sur ses enfants, et il n'y a plus que des éloges à donner à cette touche large et harmonieuse<sup>645</sup>. » Sur l'interprétation du sujet, la critique est d'autant plus sévère que la *Médée furieuse* de Delacroix (Lille, musée des beaux-arts) était encore bien présente à tous les esprits et s'imposait comme la référence picturale du thème. La version que l'artiste expose au Salon de 1877 a été retravaillée après l'exposition de l'Ecole des beaux-arts en 1876. Morot a remplacé l'étoffe jaune clair qui servait de fond, citation empruntée à la *Salomé* d'Henri Regnault, par une tapisserie de couleur bleu turquoise à motifs. C'est avec l'esquisse de troisième année, *Le Bon Samaritain* (**cat. 83**), que Morot infléchit son style par le choix de sujet dont l'interprétation se prête au réalisme. L'esquisse de 1877 donnera lieu à l'exécution d'un tableau en 1880 *Le Bon Samaritain* (Paris, musée du Petit Palais) au style franchement réaliste, influencé par Léon Bonnat dont le peintre était un fervent admirateur. Au Salon de 1873, Morot découvre le *Barbier turc* de Léon Bonnat « morceau vigoureux, sobre mais brillant et d'un faire plein de saveur » dont « les accents [et la] solidité le frappent et le retiennent ; il regard, séduit, il étudie, il y revient, le voilà fixé, il a trouvé son chemin de Damas<sup>646</sup> ». Le dernier envoi de Rome du jeune peintre se ressent de ces influences réalistes en même temps que prévaut un sens de l'exagération et du mouvement qui rattachent l'artiste aux propositions des néo-manieristes des années 1870. Le tableau *Les Eaux-Sexiennes* (**cat. 84**) emprunte son sujet à l'*Histoire des Gaulois* d'Amédée Thierry et met en scène les femmes des Ambrons défendant leur camp contre

<sup>643</sup> BESNARD, Albert, *Sous le ciel de Rome, souvenirs*, Paris, Les Editions de France, 1925, p. 98.

<sup>644</sup> LARCHER, Jules, *Aimé Morot, notice biographique*, Nancy, Association des Artistes Lorrains, 1913, p. 11.

<sup>645</sup> HOUSSAYE, Arsène, « Le Salon de 1877 », *L'Artiste*, juin 1877, p. 417-444.

<sup>646</sup> LARCHER, 1913, p. 11.

la cavalerie romaine. Morot comprend son sujet comme une lutte acharnée et sauvage de la part des femmes ambronnes et il s'attache à rendre cette furie vengeresse par une composition touffue et mouvementée où prédomine cette sensation de "l'horreur du vide" empruntée aux maîtres italiens de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. « C'est un fourmillement de bras qui viennent on ne sait d'où, qui s'accrochent à on ne sait quoi<sup>647</sup> », « une tuerie et un fouillis » où « la fureur y est poussée à la charge, la passion à la contorsion<sup>648</sup> ». A la différence de Blanc, Morot n'idéalise pas ses personnages et reste très proche de la nature, à tel point que l'Académie lui reproche d'avoir bafoué le « droit du beau » en exagérant les expressions jusqu'à l'outrance : « Le groupe des femmes à droite est traité avec une exagération regrettable dans l'expression. Les maîtres, mêmes dans la représentation des actions les plus violentes, ont su se garder de pareils excès. Sous leur pinceau l'énergie de l'expression ne dégénère jamais en grimace<sup>649</sup>. » Malgré les réserves exprimées, le tableau de Morot est saluée par l'Institut et la critique comme une œuvre pleine « de verve et de talent » annonçant « un artiste destiné à occuper un place très honorable dans l'école française<sup>650</sup> ». Avec cet envoi, Morot referme la page des exubérances stylistiques de la génération des années 1870 et annonce le réalisme et le naturalisme des années 1880.

#### Tendances réalistes et naturalisme : Joseph Wencker, Théobald Chartran, Alfred Bramtot

Joseph Wencker, élève de Gérôme à l'Ecole des beaux-arts et premier grand prix de Rome de 1876 avec *Priam suppliant Achille de lui rendre le corps de Patrocle* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts), est le représentant d'un réalisme que l'on pourrait qualifier de tempéré. Son tableau de grand prix, dans un genre néo-grec, révèle un bien curieux détail noté par Eugène Véron : « Priam a emprunté pour la circonstance une des mains du vieux berger qui occupait le premier plan sur la toile de M. Bastien-Lepage, au concours de l'année dernière. Je dis emprunté car le reste du tableau ne permet pas de l'attribuer à l'auteur primitif de cette main<sup>651</sup>. » Cet accent de réalisme est-il un lapsus révélateur d'un talent moins conventionnel et plus proche de la nature que ne le laisserait supposer ce tableau de concours ? Cette ambivalence, ici fort discrète, entre idéalisation et tendances réalistes est une constituante de l'œuvre de l'artiste. Son premier envoi au Salon de 1873 un *Intérieur grec* (loc. inc.) exécuté dans les traditions de son maître, est contrebalancé l'année suivante par une petite scène de genre, une idylle paysanne intitulée *Sous la feuillée* (loc. inc.). En 1875, c'est une étude de figures en plein-air sur un fond de paysage d'après nature *Jeunes Filles jouant avec des fleurs* (Alençon, musée des beaux-arts) qui voisine au Salon avec un portrait. Le premier tableau d'histoire de Wencker est une *Lapidation de saint Etienne* (Saint-Étienne-lès-Remiremont, église) où

<sup>647</sup> BAINIERES, A., « Le Salon de 1879 (1<sup>er</sup> article) », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1879, p. 549-572.

<sup>648</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « L'Ecole de Rome », *L'Artiste*, 1878, p. 160-166.

<sup>649</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 20 juillet 1878, p. 151-154. Rapport d'Henri Delaborde au nom de la section de peinture sur les envois de Rome de peinture.

<sup>650</sup> *Idem*, pour les deux citations.

<sup>651</sup> VERON, Eugène, « Concours définitifs des grands prix de Rome pour l'année 1876 », *L'Art*, 1876, p. 140-142.

l'artiste démontre des qualités de composition et d'arrangement des groupes au service de la narration ainsi qu'une bonne maîtrise du nu et du drapé. Acheté par l'Etat et récompensé d'une mention honorable, ce succès confortait l'artiste dans sa vocation de peintre d'histoire l'année même où il remportait ses lauriers académiques. Le premier envoi de Rome de l'artiste en 1878 est une œuvre ambitieuse – un tableau composé de trois figures où le règlement n'en demandait qu'une – qui démontrait sa volonté de s'imposer dans le rang de la grande peinture d'histoire. *Sainte Elisabeth de Hongrie soignant un paralytique* (cat. 100) emprunte son sujet à l'ouvrage de Charles de Montalembert *La Vie de sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe (1207-1231)* publié en 1836. Cette biographie d'une sainte du XIII<sup>e</sup> siècle est l'un des ouvrages majeurs de la reconquête catholique du XIX<sup>e</sup> siècle. Montalembert s'est efforcé d'y retrouver le Moyen Age chrétien par l'évocation de l'histoire d'une sainte qui conjugue naissance royale, amour des pauvres et de la pauvreté, enracinement médiéval et exemplarité universelle. L'ouvrage connu un tel succès qu'il fut réédité plusieurs fois au cours du XIX<sup>e</sup> siècle dont une fois en 1876, deux ans avant le tableau de Wencker. L'intérêt du peintre pour cette période médiévale tient sans doute à son goût pour la reconstitution historique et le rendu des détails pittoresques au vu du costume très travaillé de la sainte et de l'importance de ce trône néo-byzantin à colonnettes et mosaïques qui nous transporte d'ailleurs plus sûrement du côté de Venise que dans l'Allemagne gothique, anachronisme qui modère l'exigence de vraisemblance et de vérité historique de la peinture d'histoire. Dans cette scène qui prêtait à une interprétation très réaliste, le critique Paul de Saint-Victor ne manque pas ainsi de souligner la version de Murillo qui figurait jadis dans la galerie espagnole de Louis-Philippe, Wencker tempère l'aspect « repoussant au plus haut degré<sup>652</sup> » du paralytique par un traitement idéalisé des colorations de la chair. Le corps du malade est bien celui d'un vieillard cacochyme aux formes grêles, mais le ton des chairs affecte la même couleur que celles, juvéniles, de la sainte. Dans le respect des traditions académiques, Wencker se garde d'une observation trop crue de la réalité et ces précautions passent pour un compromis jugé sans saveur par la critique : « Le vieillard, bizarrement renversé sur les coussins du trône, [...] présente le choquant contraste d'une tête sanguinolente avec un corps lissé, poncé, ivoiré qu'on dirait sorti des brosses d'un masseur. [...] Or quoi de plus déplaisant en art que l'horreur affadie et presque coquette, qu'un teigneux peint au cold-cream<sup>653</sup> ? » C'est au récit sacré du Livre des Rois que le pensionnaire demande son sujet de deuxième année, *Saül consultant la pythonisse* (cat. 103) : à la veille de la bataille de Gelboé où il devait périr par l'épée, Saül invoque par la pythonisse d'Endor l'ombre de Samuel qui lui apparaît vêtu de son linceul pour lui prédire son funeste sort. Wencker s'éloigne de toute interprétation poétique ou littéraire de l'épisode en conférant à la vision une matérialité qui inscrit le personnage de Samuel dans la réalité. Le côté surnaturel et fantastique de l'histoire est avant tout évoqué par l'action de la lumière qui irradie le drapé du dernier

---

<sup>652</sup> MONTALEMBERT, Charles de, *Vie de sainte Elisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe (1207-1231)*, Paris, 1836.

<sup>653</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « L'Ecole de Rome », *L'Artiste*, 1878, p. 160-166.



des juges d'Israël et l'inattendu d'une composition structurée par une forte oblique. Le goût des accessoires et des costumes l'emporte manifestement sur le sens du sacré. L'aspect très théâtral de la composition, accentué par la distribution de la lumière et des ombres, ainsi que la gestuelle déclamatoire des personnages, situe cet envoi dans un académisme assez conventionnel.

La grande œuvre de Wencker est sans conteste son envoi de dernière année en 1881, *Saint Jean Chrysostome prêchant devant l'Impératrice Eudoxie* (cat. 106). Ce tableau de format colossal, dont les grandes dimensions ne seront pas sans poser de difficulté lors de son attribution à un musée de province<sup>654</sup>, va monopoliser le temps et les ressources de l'artiste durant plus de deux ans. La source principale dont s'inspire Wencker est probablement l'ouvrage d'Amédée Thierry paru en 1872, *Récits de l'histoire romaine au V<sup>e</sup> siècle, saint Jean Chrysostome et l'Impératrice Eudoxie. La société chrétienne en Orient*. Chrysostome, docteur de l'Eglise, patriarche de Constantinople en 398, prêche dans la basilique Sainte-Sophie contre les excès de l'impératrice Eudoxie et de sa cour : « Jean, ayant une voix faible, avait fait transporter dans l'ambon la chaire épiscopale, près de la tribune des femmes : « De là, son regard planait sur les galeries des femmes, et lorsque la prédication s'adressait aux toilettes indécentes, il avait précisément en face de lui celles qui les portaient<sup>655</sup>. » » La composition se divise en plusieurs registres correspondants au rang des personnages représentés. La base est ainsi réservée au peuple où se mêlent sans distinction hommes et femmes, liberté prise par l'artiste afin de varier les types, car l'usage des temps anciens en prescrivait la séparation dans l'enceinte de l'église. Isolés sur des gradins, les hauts dignitaires occupent un plan intermédiaire permettant de passer au registre supérieur où se déroule l'action principale, la prédication de saint Jean Chrysostome devant l'Impératrice Eudoxie. La distribution de la lumière adopte un système opposé à celui de *Saül consultant la pythonisse*. Les figures du premier plan sont noyées dans l'ombre, seuls sont éclairés les personnages des deuxième et troisième registres. Il est intéressant ici de comparer avec la version qu'en donne douze ans plus tard Jean-Paul Laurens (*Saint Jean Chrysostome et l'Impératrice Eudoxie*, 1893, Toulouse, musée des Augustins). Là où Wencker développe largement la narration de son sujet, Laurens la concentre, la synthétise afin de n'en garder que la puissance expressive. Sa composition est elliptique quand celle de Wencker est rhétorique. Laurens, l'un des représentants de la peinture d'histoire dont le talent a été consacré par une rétrospective individuelle à l'Exposition universelle de 1878, est sans doute le modèle le plus regardé par le jeune pensionnaire qui semble lui emprunter certains éléments de son vocabulaire artistique, comme la présence de l'architecture massive et dépouillée qui structure l'espace. Wencker partage avec Laurens le même

---

<sup>654</sup> Arch. nat. F<sup>21</sup> 2215. Affecté primitivement au musée des beaux-arts de Lyon, l'affaire est annulée à cause des dimensions de l'ouvrage ne permettant pas son exposition en salle. L'œuvre sera attribuée en 1883 au musée Crozatier du Puy-en-Velay. Elle est actuellement exposée dans l'escalier du premier étage.

<sup>655</sup> DAGUERRE DE HUREAUX, Alain, « Saint Jean Chrysostome et l'Impératrice Eudoxie », p. 104-106 dans *Jean-Paul Laurens 1838-1921, Peintre d'histoire*, Paris, RMN, 1997.

intérêt pour les épisodes obscurs de l'histoire ancienne<sup>656</sup> mais à la différence de ce dernier, il n'est pas coloriste et sa facture se rapproche plus de celle de son maître Gérôme que de Delacroix. Cette distance avec les moyens de l'exécution ainsi que le primat du dessin et de la ligne sont sans doute à l'origine de ce réalisme tempéré et idéalisé. Avec Théobald Chartran en revanche, la tradition de Cabanel se mue et se transforme en un naturalisme proche de celui de Jules Bastien-Lepage et cette évolution n'est certainement pas fortuite, car les deux artistes ont étudié à la même époque dans l'atelier de Cabanel à l'École des beaux-arts.

Originaire de Besançon, Chartran s'installe à Paris à la fin des années 1860. Il entre dans l'atelier du peintre de *La Naissance de Vénus* en 1867 et commence à concourir pour le grand prix de Rome en 1870<sup>657</sup>. Jusqu'à l'obtention du premier grand prix en 1877, Chartran participe à chaque édition du concours et monte même par trois fois le premier en loge. Bastien-Lepage quant à lui participe aux épreuves définitives du grand prix de peinture en 1875 et 1876. Le concours de 1875 sur le sujet de *L'Annonce aux bergers* proposé par Isidore Pils est remporté par Léon Comerre mais le succès va au tableau de Bastien-Lepage dont la synthèse entre le réel et l'idéal, entre Ribera et Ingres ainsi que le définit l'artiste lui-même<sup>658</sup>, crée le point de départ d'un naturalisme en rupture avec « la vieille école des fausses traditions<sup>659</sup> ». Un croquis du tableau conservé dans les collections du musée des beaux-arts de Besançon<sup>660</sup> et signé par Chartran atteste de l'importance de cette œuvre pour cette génération d'artistes issus de l'École des beaux-arts. Dès 1870 dans son tableau de concours sur *La Mort de Messaline* remporté par Lematte, Chartran montrait quelque goût pour un certain réalisme : « Il y a plus de force et d'individualité chez M. Chartran [que chez Lematte] élève aussi de M. Cabanel. Ses personnages n'ont du reste rien d'académique ni dans le type ni dans le dessin. Son affranchi au lieu d'être un homme de cour, comme dans les deux précédentes compositions, n'est qu'un berger gouailleur mêlé on ne sait trop comment à ce drame impérial<sup>661</sup>. » Alors que Bastien-Lepage abandonne le concours de Rome en 1876 après un ultime échec au grand prix, Chartran

<sup>656</sup> Le sujet de l'envoi de troisième année de Wencker, *L'Empereur Frédéric Barberousse à Venise (cat. 105)* est emprunté à l'histoire du XII<sup>e</sup> siècle, la conquête du nord de l'Italie par Frédéric I<sup>er</sup> de Hohenstaufen.

<sup>657</sup> Arch. nat. AJ<sup>52</sup> 255. Dossier Chartran. 15 avril 1868 : 3<sup>e</sup> médaille en archéologie ; 19 avril 1869 : 2<sup>e</sup> médaille en archéologie ; 20 janvier 1870 : 2<sup>e</sup> médaille figure peinte ou modelée ; 15 février 1870 : 3<sup>e</sup> médaille (idem) ; 29 mars 1870 : 1<sup>ère</sup> médaille grande figure peinte ou modelée ; 20 avril 1870 : 2<sup>e</sup> logiste ; 8 août 1870 : 1<sup>er</sup> accessit grand prix de Rome ; 4 avril 1871 : 1<sup>ère</sup> médaille grande figure peinte ou modelée ; 18 avril 1871 : prix de la tête d'expression ; 25 juillet 1871 : 1<sup>er</sup> logiste ; 28 novembre 1871 : 1<sup>ère</sup> médaille grande figure peinte ou modelée ; 16 avril 1872 : 1<sup>er</sup> logiste ; 16 avril 1873 : 5<sup>e</sup> logiste ; 14 avril 1874 : 8<sup>e</sup> logiste ; 19 avril 1875 : 1<sup>er</sup> logiste ; 18 avril 1876 : 4<sup>e</sup> logiste ; 18 avril 1877 : 2<sup>e</sup> logiste ; 28 juillet 1877 : 1<sup>er</sup> grand prix de Rome.

<sup>658</sup> « Je fais mon tableau de loge avec beaucoup d'amour. Je penserai beaucoup à Ribera en peignant mes bergers. Ingres me dira comment comprendre mon ange. En somme je mettrai beaucoup de fièvre dans ce travail. » (Macé de Challes, « La jeunesse de Bastien-Lepage d'après sa correspondance inédite », *Le Figaro*, 17 décembre 1884) cité dans *Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*, Paris, 2007, p. 82.

<sup>659</sup> *Idem*.

<sup>660</sup> *Ange et personnage*, crayon bleu sur papier blanc, h. 37.5 cm ; l. 29.2 cm, signé « Chartran », musée des beaux-arts de Besançon, inv. D. 3421 verso.

<sup>661</sup> C. de B. « Les grands prix de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 34, 21 août 1870, p. 133.

s'obstine et finit par remporter la palme avec son tableau *La Prise de Rome par les Gaulois* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts).

L'Italie n'était pas une terre inconnue pour Chartran qui s'était rendu entre 1872 et 1873 à Florence afin d'y copier la *Déposition de croix* d'après Andrea del Sarto, commandée par l'administration pour le musée des copies de Charles Blanc et payée 8 000 francs. Si les commandes de copies aux élèves de l'Ecole des beaux-arts étaient monnaie courante à l'époque<sup>662</sup>, un travail de cette importance vaut d'être signalé surtout pour un artiste tout juste âgé de 23 ans. Le succès que le peintre venait de remporter au Salon de 1872 avec *Le Corps de Mgr Darboy exposé en chapelle ardente au palais de l'archevêché de Paris (juin 1871)*, petite toile « large comme la main, mais vraiment grande par l'aspect et la tournure<sup>663</sup> », n'est sans doute pas étranger à la faveur obtenue de l'administration. A Rome, le premier envoi de l'artiste, *Une Joueuse de mandore* (1879, **cat. 107**) se situe dans une veine “cabanélienne” et dans la lignée de *Martyre aux catacombes de Rome* (1877, Besançon, musée des beaux-arts). La mise en page générale de l'œuvre s'inspire presque littéralement de la *Salomé* de Regnault : ainsi l'étoffe tendue en guise de fond, le caisson servant de siège et la position si caractéristique des pieds de la musicienne, mais le type idéalisé, la pureté des lignes et le modelé suave et sans accident rappellent Cabanel. L'année 1880 est celle d'un début de transition vers un réalisme plus affirmé, comme si l'artiste retrouvait ses prédilections de 1870. *La Madone de saint Marc* (1880, **cat. 110**) est une scène de piété populaire qui se déroule dans le cadre de la basilique de saint Marc. Un paysan et son fils, agenouillé devant l'autel, adressent une prière à la madone. La thématique du vœu à la madone ainsi que la présence d'éléments pittoresques dans le fait de représenter des paysans dans un lieu reconnaissable et typique comme la basilique saint Marc, fait de cet envoi une scène de genre à l'italienne, du “Schnetz réactualisé”, même si l'artiste a manifestement fait « un effort sincère de vérité dans l'expression des deux personnages, dans leurs costumes et leurs attitudes<sup>664</sup>. » Néanmoins, dans la temporalité si particulière de la Villa Médicis, ce glissement opéré par Chartran de la peinture d'histoire à la scène de genre, du sujet héroïque au sujet familial et réaliste représente un changement d'orientation qu'il faut noter. Pour comparaison, à l'exposition des envois de Rome de 1880 figurait à côté de cette *Madone de saint Marc* l'envoi de première année de François Schommer *Alexandre domptant Bucéphale* (**cat. 116**), exemple type des formules classiques de l'Ecole, notamment dans le traitement du personnage d'Alexandre. Avec Chartran commençait à

---

<sup>662</sup> Les distinctions et autres récompenses obtenues par les élèves aux concours internes de l'Ecole des beaux-arts pouvaient jouer un rôle dans l'attribution de petites commandes de copies sollicitées auprès de l'administration des beaux-arts avec l'appui du professeur. Entre 1874 et 1876, la préfecture de la Seine confie ainsi aux élèves les plus méritants de l'Ecole des beaux-arts des copies destinées aux églises de banlieue (voir VAISSE, 1995, p. 169). Sur la recommandation de Cabanel, Chartran obtient en 1869 l'octroi d'une copie du *Portrait à mi-corps de S.M. l'Empereur* d'après Winterhalter payée 600 francs, faveur qui lui est renouvelée en 1870 pour une copie d'après Poussin *Le Ravissement de saint Paul* (Département de l'Aisne, église de Bruyères-et-Montbérault, payé 800 francs). En 1877, il reçoit la commande par la préfecture de la Seine d'une œuvre originale, *Saint Saturnin martyr* pour le chœur de l'église de Champigny-sur-Marne.

<sup>663</sup> LAFENESTRE, Georges, « Salon de 1872, troisième article », *L'Illustration*, n° 1526, mai 1872, p. 326-327.

<sup>664</sup> MEREU, H. « L'exposition de l'Académie de France à Rome », *L'Art*, 1880, p. 234-236.

s'opérer ce renversement des termes de « la juste définition de l'art » c'est-à-dire de l'équilibre entre le réel et l'idéal, « entre la traduction littérale [de la nature] et la paraphrase éloquente [de l'idéal qui perd les accents de la vie]<sup>665</sup> ». Il entraina dans les envois de Rome des pensionnaires peintres une observation plus scrupuleuse de la nature, une recherche du type non plus universel mais individuel et une appropriation plus humanisée des sujets à caractère religieux, vraie et sincère plutôt qu'idéalisée, qui prenaient ses racines dans le mouvement naturaliste. L'exposition des envois de l'année 1882 marque à ce titre une étape notable ainsi que le souligne Jules Comte : « L'Ecole de Rome d'ailleurs [...] semble depuis quelque temps obéir à une tendance nouvelle : chez plusieurs de nos pensionnaires d'aujourd'hui ou d'hier nous découvririons aisément la préoccupation de s'affranchir de la vieille tradition classique, au moins dans ce qu'elle a de conventionnel et de démodé. [...] Dans les tableaux de M.M. Chartran, Doucet et Bramtot nous trouverons également la recherche et comme le sentiment encore mal défini d'un art plus libre<sup>666</sup>. » C'est par exemple l'*Agar perdue dans le désert* de Lucien Doucet (**cat. 130**) qui fait une large place au paysage et à la lumière orientale ou Alfred Bramtot et son interprétation renouvelée de la rencontre d'Eliezer et Rebecca au puits. Cet envoi intitulé *La Compassion* (**cat. 126**) se rattache davantage à l'école naturaliste de Bastien-Lepage qu'elle n'appartient à la tradition de l'Ecole de Rome : « Chez M. Bramtot nous retrouvons également la trace d'évidentes sympathies pour notre jeune école contemporaine : à son exemple, il se préoccupe d'envelopper ses figures dans l'atmosphère ambiante et sa manière de traiter les terrains n'est pas sans rappeler avec plus de largeur la facture [...] de M. Bastien-Lepage<sup>667</sup>. » Chez Théobald Chartran, cette recherche de la sincérité et de la vérité, esquissée en deuxième année, trouve un aboutissement dans son envoi de dernière année *Une Vision de saint François d'Assise* (**cat. 115**). La principale difficulté du sujet résidait dans la façon de rendre intelligiblement le moment de la vision, apparition surnaturelle dans un milieu et une situation des plus réels. Deux ans plus tôt, Bastien-Lepage avait essuyé des critiques sévères avec sa *Jeanne d'Arc* (1880, New York, Metropolitan museum) notamment de la part d'Emile Zola qui n'admettait pas ce « naturalisme mystique<sup>668</sup> » combinant à la fois représentation positive et apparition divine et surnaturelle. Une première esquisse (**cat. 115, ill. 115**), dont la composition générale est conforme à la version définitive, montre que l'artiste s'est arrêté tout d'abord à la vision traditionnelle d'anges musiciens. Cette première idée est abandonnée au profit de la suggestion d'une vision qui n'existerait que dans l'esprit de saint François et que Chartran traduit par la distribution et le jeu de la lumière et l'expression extatique du saint. Un jeune berger vient de pénétrer dans la grange où saint François et son compagnon ont passé la nuit. Tiré brutalement de son sommeil, saint François se dresse et aperçoit – ou croit apercevoir – une vision en

<sup>665</sup> Blanc, Charles, *La grammaire des arts du dessin*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000 [1<sup>er</sup> éd. 1867], p. 43.

<sup>666</sup> COMTE, Jules, « Salon de 1883. I », *L'Illustration*, n° 2008, 12 mai 1883, p. 298-299.

<sup>667</sup> ANONYME, « Les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 2054, 8 juillet 1882, p. 26.

<sup>668</sup> ZOLA, Emile, « Le naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, suite de quatre articles parus entre le 18 et 22 juin 1880, cité par Marie-Claude Coudert, p. 130 du catalogue d'exposition *Jeanne d'Arc, Les tableaux de l'histoire 1820-1920*, Rouen, musée des beaux-arts, 30 mai – 1<sup>er</sup> septembre 2003, Paris, RMN, 2003.

la personne du pâtre qui pénètre dans l'étable auréolé des feux de la lumière du matin. C'est une vision objective qui évacue l'irrationnel ce qui permet à l'artiste de combiner deux registres picturaux antithétiques en conservant cohérence et lisibilité à son œuvre. Le naturalisme de Chartran s'est sans doute nourri aux sources du baroque espagnol, Murillo et Alonso Cano. Chez Alfred Bramtot, les débuts naturalistes de *La Compassion* évoluent vers un orientalisme pleinairiste dans son envoi de dernière année *Le Départ de Tobie* (1884, **cat. 129**).

D'une manière générale, les pensionnaires semblent avoir adopté les caractères essentiels du réalisme et du mouvement naturaliste des années 1880. Chez certains, comme Wencker, le réalisme est tempéré par le respect de la tradition académique, et chez d'autres comme Chartran, il se revivifie au contact des maîtres espagnols. Les pensionnaires accordent également une importance nouvelle au paysage, ainsi Schommer et *Edith retrouvant le corps du roi Harold après la bataille d'Hastings* (1883, **cat. 122**) ou Lebayle dans *Les Tusculanes* (1891, **cat. 182**), et conçoivent de plus en plus la figure dans son environnement naturel, en plein-air.

#### Des modernités : Lucien Doucet, Marcel Baschet, Alexis Axilette

« Il me semble que les sculpteurs et les architectes ont une conviction plus profonde et plus ferme dans leur art que les peintres, les peintres sont plus incertains et plus troublés dans leur art. Les jeunes artistes qui arrivent ici avec une éducation artistique faussée, ne comprennent pas toujours les bienfaits du séjour de Rome<sup>669</sup>. » Ce constat formulé par Louis Cabat au début de l'année 1883 exprime un aveu d'impuissance face à la désaffection des artistes, peintres surtout, de cet idéal qui fonde la raison d'être de l'Académie de France à Rome. Il s'agissait sans doute du tribut à payer à la modernité afin de conserver sa vitalité à une institution considérée par beaucoup comme un conservatoire de traditions usées et comme un anachronisme. Mais « c'est dans ces années d'apparente mise à bas de la leçon classique que se placent les fondements d'un nouvel ordre, celui de cette modernité où la ville, la Villa et le classicisme auront leur rôle<sup>670</sup> ». Pour l'heure, les envois n'étaient certes pas très révélateurs « des enseignements que fournit et des sentiments que doit inspirer à un artiste le séjour de Rome », mais ils témoignaient d'autres choses, de qualités plus immédiates et plus en rapport avec leur époque. Si Théobald Chartran et Alfred Bramtot avaient, en quelque sorte, ouvert la voie au naturalisme dans les sujets religieux, Lucien Doucet allait en conquérir définitivement les terres en traitant des sujets modernes avec une facture moderne<sup>671</sup>. Son esquisse de troisième année d'après la nouvelle d'Edgar Allan Poe (1884, **cat. 135**) prolonge ainsi le naturalisme littéraire du *Rolla*

---

<sup>669</sup> AABA, 5 E 57, Lettre de Louis Cabat au secrétaire perpétuel, Rome, le 17 février 1883.

<sup>670</sup> FOUART, Bruno, « La nouvelle Rome », p. 361-363 dans le catalogue de l'exposition *Maesta di Roma : d'Ingres à Degas, les artistes français à Rome*, Rome, Villa Médicis, 7 mars – 29 juin 2003, Electa, 2003.

<sup>671</sup> Nous renvoyons à la première partie de ce travail, au chapitre III. A. La figure humaine, le nu, le drapé : étude et pratique dans les envois de Rome de première, deuxième et quatrième années ainsi qu'au premier chapitre I. A. de cette présente partie, intitulé Les pensionnaires et leurs envois : vers la maîtrise du savoir.

de Gervex (1878, Bordeaux, musée des beaux-arts) quand son envoi de dernière année *Intérieur de Harem* (**cat. 136**) impose à l'Académie un sujet sans rapport avec l'iconographie traditionnelle des envois de Rome et se situe dans une veine orientaliste à la Benjamin-Constant, celui de l'époque d'*Intérieur de Harem* (1878, Lille, palais des beaux-arts) et des *Chérifas* (1884, Carcassonne, musée des beaux-arts). La liberté que s'autorise Lucien Doucet avec les normes académiques incite sans doute le jeune Marcel Baschet à suivre ses traces.

Elève de Jules Lefebvre et de Gustave Boulanger à l'Académie Julian tout comme Lucien Doucet, Marcel Baschet est le fils du célèbre éditeur d'art, ancien peintre décorateur, Ludovic Baschet. Lorsqu'il remporte le premier grand prix de Rome de peinture en 1883 avec *Œdipe maudissant son fils Polynice* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts), le jeune artiste est tout juste âgé de 21 ans et n'a encore jamais exposé au Salon. Fait rare pour un pensionnaire de Rome, il ne fera figurer aucun de ses envois au Salon. Sur le chemin de Rome, Baschet découvre Venise et les peintures décoratives de Tintoret qui lui font forte impression, sentiment qui le disputera à son admiration pour Florence et Botticelli. On peut difficilement choisir comme principaux pôles d'influences deux maîtres plus opposés. Cette apparente dichotomie se résout dans la recherche d'une synthèse entre les qualités propres à chaque maître : de Tintoret, Baschet veut retenir la largesse et la franchise de l'exécution et de Botticelli les qualités de sentiment et de pureté du dessin. Son premier envoi de Rome en 1885, *Jeunesse* (**cat. 154**) doit sans doute aux maîtres primitifs la raideur hiératique de la pose du modèle, tandis que la facture large et vibrante de cette étude peinte en plein-air semble déjà toute personnelle. L'orientation amorcée en première année est brutalement interrompue l'année suivante par le style et le sujet de son second envoi de Rome intitulé *Etude ou Jeune Femme à sa toilette* (**cat. 157**). Le type effilé et quattroccentiste de la jeune nymphe a cédé la place aux chairs épanouies d'une jeune femme qui rappelle les modèles de Rubens et la scène d'intérieur a remplacé le plein-air. Le style a franchement évolué vers le réalisme, vers l'interprétation littérale de la nature et l'imitation du modèle. L'origine d'une telle transformation est à rechercher dans les influences d'un voyage clandestin effectué aux Pays-Bas sans doute au courant des mois d'été 1884. Rappelons que les pensionnaires voyageaient très souvent à cette époque malgré les directives réglementaires, Chartran se rend ainsi à Londres en 1880, deux ans avant Bastien-Lepage, ville où Albert Besnard l'avait précédé en 1876 et Doucet n'était presque jamais à la Villa.

Mais cette échappée vers le nord et le clair-obscur rembranesque ne devait être qu'une parenthèse dans le parcours de l'artiste. C'est à une œuvre de Pérugin que Baschet consacre sa copie de troisième année, *Le Baptême du Christ* (1887, **cat. 158**) et ce retour à ses premières amours s'accompagne d'une recherche technique sur les procédés anciens de la fresque. L'étude du maître de Raphaël conjugué à la technique particulière de la détrempe amène l'artiste à penser différemment les formes et le modelé de ses figures, à composer autrement, sans avoir recours au trompe-l'œil que permet la peinture à l'huile. Ces recherches aboutissent presque naturellement à l'exécution d'une

peinture décorative peinte à la détrempe pour son envoi de dernière année. Ce *Tableau décoratif* également intitulé *Jeunes filles jouant dans une prairie* (cat. 159) est conçu à la manière des Florentins du XV<sup>e</sup> siècle et s'inspire plus précisément du *Printemps* de Sandro Botticelli (Florence, galerie des Offices). Du maître florentin, Baschet a conservé le système d'une composition procédant par la juxtaposition des groupes, principe qui est tenu pour manquer d'unité et qui donne l'impression de figures disséminées sans but, ni raison dans un décor. Baschet cisèle ses figures dont les contours se découpent avec précision sur le fond d'un paysage traité sur un mode allégorique et symbolique. La citation presque littérale des procédés et du style de Botticelli a valu au tableau d'être qualifié de pastiche. S'il est certain que les admirations sont encore trop vives et que l'artiste n'a pas encore dégagé et mûri sa vraie personnalité, cette œuvre indique en revanche des préoccupations qui sont bien en rapport avec le séjour de Rome et l'étude des grands maîtres italiens dans des temps dévoués au naturalisme, et font écho aux peintures décoratives de Puvis de Chavannes, alors considéré comme le représentant de la grande tradition. Mais son parti pris de simplification du dessin et du modelé, sa recherche absolue de synthèse à laquelle il sacrifie tous les détails du tableau, font alors débat même auprès de ses plus fervents admirateurs tel Joséphin Péladan au Salon de 1883<sup>672</sup>. Au sein de l'Académie les préventions sont encore plus fortes contre ce qu'elle qualifie dans l'ouvrage de Baschet « d'exécution négative renouvelée des plus fâcheuses coutumes d'une fraction de notre école contemporaine<sup>673</sup> » En 1887, elle a ainsi écarté du prix biennal, distinction décernée aux artistes vivants par les cinq académies respectives à tour de rôle, Puvis de Chavannes pour le remplacer par le peintre militaire Alfred de Neuville décédé ! C'est pourtant par l'exemple de Puvis de Chavannes que se perpétuent l'idéal et la grande tradition classique dont il va transmettre d'une certaine manière le talisman à la jeune génération des symbolistes et nabis des années 1890 et au-delà, à tous ceux qui suivant son exemple et celui de Gustave Moreau retrouveront le chemin oublié de l'Italie et le goût de l'étude de ses grands maîtres. Mais l'évolution qu'a connu la peinture décorative en France sous l'impulsion de Puvis de Chavannes ne devait pas se restreindre à la muraille et s'est transposée sur le tableau de chevalet où elle a transformé les codes de l'ancienne peinture d'histoire qui en assimilés les formes simplifiées et les couleurs atonales notamment dans le registre de l'allégorie. En 1891, Maurice Demaison en faisait le constat dans son Salon : « Puvis de Chavannes s'est imposé à présent à l'admiration unanime et les jeunes décorateurs sont entrés dans la voie tracée par ce maître désormais incontesté. Tous ceux qu'en d'autres temps la peinture d'histoire eût accaparés, se consacrent à ce genre renouvelé. Sans doute les sujets qu'ils ont à traiter sont souvent historiques mais ils n'hésitent

<sup>672</sup> PELADAN, Joséphin, « L'esthétique au Salon de 1883 », *L'Artiste*, 1883, p. 257-304 : « *La Femme à sa toilette* est la pièce nouvelle de l'exposition de M. de Chavannes, et la tonalité trop mate, le modelé trop éludé, montrent une tendance du maître qui est regrettable, de simplifier de plus en plus son clair-obscur et d'éteindre sa gamme. Je ne méconnais pas le naturel exquis de la pose, elle est merveilleuse, mais je voudrais ici, je l'avoue, le coloris splendide de l'Automne qui est au musée de Lyon. [...] Pour l'amour de l'Art et de la France, daignez modeler un peu plus et monter vos couleurs. »

<sup>673</sup> AABA, 2 E 17, Séance du 3 novembre 1888, p. 483-487. Rapport de Jean-Léon Gérôme sur les envois de Rome de peinture.

point à subordonner l'intérêt du sujet, le mouvement de l'action à l'effet décoratif de la composition. Ainsi la peinture historique est venue se fondre dans la peinture décorative et c'était une raison de plus pour ne point séparer ces deux genres dans le compte-rendu du Salon<sup>674</sup>. »

A Rome, auprès de Marcel Baschet se trouve Henri Pinta, son ami et condisciple de l'atelier Jules Lefebvre, grand prix de Rome de 1884, qui semble lui aussi chercher dans l'exemple des maîtres primitifs le moyen de renouveler sa peinture. La *Sainte Marthe et la Tarasque* de 1887 (**cat. 163**) convoque à la fois le souvenir des maîtres primitifs et Gustave Moreau notamment dans les coloris précieux aux couleurs d'émaux, mais l'aspect très vernissé de la toile et l'absence de touche, le rendu minutieux de certains détails comme le bénitier d'argent et la profondeur des noirs du manteau indiquent l'étude des peintres flamands du XVII<sup>e</sup> siècle. Avec *L'Aurore* (1889, **cat. 166**), sujet poétique et allégorique, Pinta tend vers la formule décorative d'un Puvis de Chavannes en même temps qu'il semble se souvenir du chef-d'œuvre classique de Poussin, *Et in Arcadia ego* (Paris, musée du Louvre). De Puvis, Pinta assimile les caractères extérieurs comme « la sérénité de son œuvre, le calme, la paix rurale et élyséenne du paysage<sup>675</sup> », ainsi que les coloris de fresque, mais sa version peine à s'élever vers l'idéal de son maître et n'est pas exempte de certaines maladresses comme en témoigne la figure du premier plan. A la lecture du titre du dernier envoi de Rome d'Alexis Axilette, *L'Été* (1890, **cat. 174**), on aurait pu s'attendre à quelque version "puvisienne" traitée sur le mode de l'allégorie décorative à la suite de Marcel Baschet et d'Henri Pinta. Tant s'en faut. Avec Axilette le naturalisme reprend ses droits à la Villa et *L'Été* représente trois figures de femme nues, des baigneuses, dans une prairie sur un fond de paysage exécuté d'après nature. La comparaison avec *L'Été* de Raphaël Collin (Suède, Göteborg Konstmuseum), grand succès du Salon de 1884, s'impose à l'esprit de tous les critiques à la réception de l'envoi à Paris. Si l'œuvre d'Axilette ne revêt pas les mêmes qualités que celle de Collin sous le rapport de la poésie et du caractère décoratif, elle prête en revanche aux mêmes critiques quant à l'absence d'idéalisation des figures nues interprétée comme une désacralisation du nu mythologique ou allégorique. Les visages des baigneuses ont conservé les traits caractéristiques de leurs modèles et elles ne peuvent dès lors s'élever au rang des figures allégoriques. Car « l'allégorie nous transporte dans le domaine de l'idéal, et par la force des choses, elle appartient à un monde qui n'est pas le nôtre : les filles de la pensée des poètes ne vivent point de la même vie que nos femmes [...] et si elles empruntent des formes humaines pour se révéler à nos yeux, il n'est pas mauvais qu'elles accusent par des caractères nettement tranchés les réelles différences qui les séparent à jamais des créatures mortelles<sup>676</sup>. » Si Collin pratique cependant un naturalisme idéalisé en conférant à ses baigneuses des corps « de déesses antiques<sup>677</sup> », Axilette se situerait plutôt dans un compromis

---

<sup>674</sup> DEMAISON, Maurice, « Le Salon des Champs-Élysées, la peinture historique et la peinture décorative », *L'Artiste*, 1891, p. 321-333.

<sup>675</sup> BUISSON, Jules, « Remarques d'un passant sur les Salons de Paris », *L'Artiste*, 1890, p. 321-340.

<sup>676</sup> BERTRAND, Karl, « Salon de 1870. Peinture II », *L'Artiste*, juin 1870, p. 293-320.

<sup>677</sup> BLANC, Charles, « Le Salon de 1884. Peinture III. M. Raphaël Collin », *Le Soir*, 19 mai 1884 cité par Atsushi Miura, p. 246-247 dans le catalogue d'exposition *Raphaël Collin*, musée des beaux-arts de Fukuoka, 1999.



entre naturalisme et académisme. Le paysage est traité d'une façon toute moderne, mais les nus possèdent la solidité du dessin et du modelé dans le respect des pratiques de l'école.

A l'image des Salons de l'époque et des tendances générales de l'école française, les années 1880 s'achèvent à la Villa Médicis sur la note contrastée du réalisme-naturalisme qui s'exprime particulièrement dans les sujets religieux, et de l'idéal qui revêt les formes et poursuit le but de la peinture décorative. Sans nul doute les envois de Rome expriment plus que jamais les idées dominantes de leur temps et les pensionnaires semblent oublier sur le Pincio les leçons de leurs maîtres de l'Ecole des beaux-arts en même temps qu'ils se détournent des grands exemples de la Renaissance. L'Italie semble devenue une terre d'exil sauf pour quelques rares pensionnaires, tels Marcel Baschet et Henri Pinta, qui justifient l'un et l'autre le séjour de Rome par un renouveau d'intérêt pour les peintres décorateurs des XV<sup>e</sup> siècle vus au travers du prisme de la peinture décorative d'un Puvis de Chavannes.

#### Chapitre II. C. Des années 1890 aux débuts du XX<sup>e</sup> siècle : une Ecole de Rome composite

S'il fallait définir en un mot l'esprit de l'Ecole de Rome dans les années 1890-1900, l'entreprise se révélerait bien compliquée tant les styles et les tendances se succèdent et se croisent sans forcément entretenir de liens ou de rapports les unes avec les autres. Les tendances générales relevées durant la décennie 1880-1890 évoluent et sont assimilées par la majorité tandis que de nouvelles formes apparaissent en réaction à celles d'hier. La difficulté de démêler les influences et les références de chacun est encore plus ardue quand la grande partie des ouvrages de première et deuxième années manquent à l'appel, les pensionnaires ne les exposant plus au Salon. La grande composition de dernière année est la seule à connaître encore les honneurs des cimaises officielles. Malgré la connaissance lacunaire de l'ensemble de la production picturale romaine de cette époque, ce qui en subsiste présente les caractères d'un art composite, traversé tout à la fois d'influences décoratives, de tendances réalistes et de parti pris formels modernistes.

#### Impressionnisme et néo-impressionnisme : Ernest Laurent et Louis Lavalley

C'est avec le peintre Ernest Laurent que l'impressionnisme fait son entrée à la Villa Médicis en 1891. Deuxième premier grand prix de Rome de 1889, le peintre est âgé de trente ans lorsqu'il se rend à Rome pour une durée de trois années. Le profil d'Ernest Laurent est résolument atypique dans le parcours habituel des grands prix de Rome. Elève du très classique Henri Lehmann, Laurent se lie d'amitié ans l'atelier du maître avec Georges Seurat et Edmond Aman-Jean puis avec Henri Le Sidaner lors du premier essai au concours de Rome de 1889 où les deux artistes partageaient la même loge. La quatrième exposition des impressionnistes en 1879 est traditionnellement retenue par les biographes du peintre comme le moment fondateur de l'impressionnisme de Laurent. Avec Georges

Seurat, il expérimente dans les années 1882-1884 la technique impressionniste appliquée à des paysages d'Ile de France ou à de petits sujets de genre. Tandis que Seurat s'intéressait plus précisément au développement d'un « impressionnisme scientifique » fondé sur la théorie des couleurs et la division des tons, formule qu'il développera à partir de 1886 dans le néo-impressionnisme, Laurent semblait plus réservé quant à ses applications. Le tableau de 1885, *L'Annonciation* (Nérac, musée des beaux-arts), montre que l'artiste reste très attaché au sujet et à ses significations et révèle, en plus du traitement impressionniste du paysage, des affinités plastiques plus en accord avec les simplifications de dessin d'un Puvis de Chavannes. Ce tableau vaut à l'artiste de remporter une bourse de voyage lui permettant de se rendre dans les pays de son choix, ce sera l'Italie pour l'étude des maîtres primitifs et la Tunisie pour la couleur et la lumière. Il retrouve à Florence Henri Martin et Aman-Jean, tous deux également récompensés d'une bourse de voyage au Salon de 1885. De cette période datent une copie d'après Botticelli (*La Naissance de Vénus*) et d'après Piero della Francesca<sup>678</sup>. L'année même où Henri Martin exposait *La Fête de la Fédération* (Toulouse, musée des beaux-arts), première œuvre illustrant sa nouvelle manière au retour du voyage d'Italie, Laurent remportait son prix de Rome. Il est surprenant qu'après l'obtention d'une bourse de voyage, l'artiste ait brigué un second succès officiel qui allait le tenir éloigné de Paris et du Salon durant trois ans. Sans doute faut-il y voir le signe d'une volonté de s'immerger en terre classique afin de produire, au contact de ces maîtres anciens, les œuvres qu'il n'avait pu exécuter durant son premier séjour. Avec Ernest Laurent le séjour de Rome recouvre son sens spirituel premier et c'est sans doute pour ces raisons d'un ordre supérieur qu'Ernest Hébert se reconnaît en lui<sup>679</sup>. Le premier envoi de Rome, un tableau composé de deux figures intitulé *Le poète regardant passer la Jeunesse qui s'éloigne* (**cat. 189**) emprunte son sujet au domaine de la littérature. Cette allégorie poétique sur le thème du temps qui s'égrène inexorablement et de la jeunesse qui s'enfuit n'aurait sans doute pas déplu à Joséphin Péladan qui l'aurait classé dans sa rubrique « peinture poétique » désignant « les œuvres directement inspirées par la littérature ou celles [qui ne se rangent] ni dans l'histoire, ni dans le genre<sup>680</sup> ». Pour son envoi de troisième année, Laurent copie une fresque d'après Pinturicchio, une *Vierge à l'enfant entre saint François d'Assise et sainte Claire* située dans la chapelle Cibo de San Cosimato, au Transtévère à Rome. L'intérêt du pensionnaire pour le peintre décorateur ombrien du XV<sup>e</sup> siècle n'est pas hors de propos bien que sa filiation spirituelle se situe plus du côté de Fra Angelico ou de Giotto. Durant son séjour, Laurent voyage beaucoup en Italie, se rend fréquemment à Naples, Florence et Pérouse. A la fin de l'année 1892, il fait un séjour à Assise peut-être en compagnie d'Hébert qui effectue alors un pèlerinage « des régions d'Italie aimées dont il savoure les beautés naturelles et les chefs-d'œuvre : en

---

<sup>678</sup> JAMOT, Paul, *Exposition Ernest Laurent (1859-1929)*, Paris, musée de l'Orangerie des Tuileries, musées nationaux, 1930.

<sup>679</sup> La fin du directorat d'Hébert fut particulièrement agitée. Il se brouilla avec la grande majorité des pensionnaires et son départ de la Villa Médicis fut marqué par des tensions avec le nouveau directeur Eugène Guillaume. Le temps de son installation dans la via Sistina, Hébert partagea l'atelier d'Ernest Laurent.

<sup>680</sup> PELADAN, Joséphin, « L'esthétique au Salon de 1883 », *L'Artiste*, 1883, p. 337-393.

1892, Pérouse, Orvieto et les fresques de Signorelli à la cathédrale ; les tombeaux étrusques, le lac de Trasimène, Assise, unissant dans un même culte saint François et Giotto<sup>681</sup>. » L'ascendant du « peintre des âmes » n'est sans doute pas étranger au choix de Laurent d'un épisode de la vie de saint François d'Assise pour son envoi de quatrième année. D'ailleurs à l'exposition de l'envoi au Salon de 1895, Laurent se revendique élève d'Hébert au même titre que d'Henri Lehmann. Exécuté entre la fin de l'année 1892 et 1895, le *Saint François d'Assise en prières* (cat. 192) dont le sujet est tiré du *Cantique de frère soleil* est exposé inachevé à Rome et à Paris aux mois de mai et de juin 1893. L'envoi ne paraîtra achevé que deux ans plus tard, au Salon de 1895 où il remporte une médaille de deuxième classe. Ce tableau religieux de grande dimension marque symboliquement la fin d'un cycle commencé avec *L'Annonciation* de 1885, Laurent se consacrant par la suite presque exclusivement au portrait. De l'aveu de son ami et biographe Paul Jamot, ce « chrétien sans défaillance » vivait son art « comme une vocation mystique » et « une haute qualité spirituelle<sup>682</sup> » imprégnait aussi bien ses œuvres profanes, des portraits aux natures mortes, que ses rares compositions religieuses, de *L'Annonciation* au *Baptême du Christ* exécuté pour une église de Reims dans les années 1920. C'est un fait reconnu par de nombreux critiques dans les Salons annuels que les peintures religieuses manquent souvent de force et de conviction spirituelle, du sentiment du sacré qui ne se manifeste réellement que sous le pinceau des artistes chrétiens<sup>683</sup>. Le *Saint François d'Assise en prières* appartient à ces œuvres d'un caractère mystique, sentiment que l'artiste a su exprimer par la synthèse d'une technique néo-impressionniste et d'un sujet emprunté au domaine de la spiritualité. Le *Cantique de frère soleil* est une ode à la nature, une célébration des beautés terrestres créées par Dieu pour l'homme. S'inspirant au plus près du texte, Laurent place la figure ardente de saint François dans un paysage naturel inspiré d'un site réel, le ravin du Tescio. Il faut souligner la donnée imprévue que Laurent confère au paysage dans un tableau d'histoire de dimensions très imposantes. Cette association dans une peinture religieuse du paysage à la figure comme « accompagnement harmonique qui double sa puissance expressive et complète sa signification<sup>684</sup> » rapproche Laurent de Jean-Charles Cazin et de Puvis de Chavannes. De Puvis et de l'enseignement des primitifs italiens, Laurent retient la simplification des formes et les couleurs atonales de la fresque. La fragmentation des tons et la touche posée en filaments et en taches permet à l'artiste de faire vibrer l'air et la lumière autour de saint François et confère au groupe aérien des anges une diaphanéité conforme à leur nature spirituelle. Ce procédé sera appliqué avec la même entente décorative au domaine de l'allégorie symbolique par Henri Martin. Malgré les préventions de l'Académie quant à l'exécution de cette œuvre, elle reconnaîtra chez Laurent la marque des poètes épris d'idéal et de sentiment.

<sup>681</sup> D'UCKERMANN, René-Patris, *Ernest Hébert 1817-1908*, Paris, RMN, 1992, p. 189.

<sup>682</sup> JAMOT, Paul, « Ernest Laurent 1859-1929 », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1929, p. 3-7.

<sup>683</sup> Voir FOUART, Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860*, Paris, Arthéna, 1987 et AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle, *La peinture religieuse en France 1873-1879*, Paris, musée d'Orsay, 2007.

<sup>684</sup> BENEDITE, Léon, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, Rapports du jury international, Introduction générale, Deuxième partie, Beaux-arts, Paris*, Imprimerie nationale, 1902-1906, p. 398.

Ainsi que nous l'avons indiqué précédemment<sup>685</sup>, c'est sans doute au contact de Laurent que Louis Lavalley convertit sa manière aux procédés du néo-impressionnisme. Son envoi de deuxième année exécuté en 1894, soit un an après le *Saint François*, applique la technique de la division des tons à un sujet mythologique intitulé *Au Parnasse* (**cat. 212**) montrant Pégase entouré de nymphes, ouvrage qu'Albert Besnard qualifie de « toile néo-impressionniste peinte en confetti<sup>686</sup> ». L'année suivante, le pensionnaire s'essaie avec la même technique à un sujet moins traditionnel avec une esquisse peinte intitulée *Le Repos* : « Dans un coin de forêt on voit un bûcheron assis, à côté de sa cabane, devant un feu mourant, après une journée de rude labeur, la hache encore pendue à sa ceinture. La clarté lunaire fait miroiter, à travers les branchages, les profondeurs du bois. Vu de près, le tableau n'est qu'un barbouillis informe de tons : à mesure qu'on s'éloigne et qu'on se place au point, les objets prennent des formes vivantes, les troncs des vieux chênes s'arrondissent et se colorent, le torse du bûcheron s'anime et s'éclaire, l'illusion devient presque aussi complète que la peut donner la peinture<sup>687</sup>. » Curieusement, cette esquisse ne sera pas envoyée à l'Académie des beaux-arts comme envoi de troisième année, Lavalley la remplaçant pour une raison inconnue par une *Flore* (**cat. 214**), probablement une étude préparatoire pour le tableau de dernière année *Les Noces de Flore et Zéphyr* (**cat. 215**). Dans un paysage inspiré de la nature italienne ont lieu les noces de Flore et Zéphyr. Au premier plan, une nymphe couchée dans un bosquet de fleurs rendues avec une précision photographique assiste à la cérémonie du mariage et joue son rôle de figure intermédiaire permettant à l'œil de passer du premier au second plan de la scène principale. Une Vénus aux longs cheveux bruns officie entre Flore, revêtue d'une robe drapée et parée de ses attributs floraux et Zéphyr, jeune adolescent aux ailes de libellule descendu des cieux « dans un halo spectral d'une projection électrique<sup>688</sup> ». De part et d'autre du groupe central installé dans l'espace de la toile par des éléments d'architecture et la ligne verticale d'un arbre en fleurs, s'épanouissent les invités de la noce, nymphes et bergers et les trois Grâces. Malgré l'ordonnance assez classique de la composition, l'aspect général de l'œuvre, pour autant que nous puissions en juger par une reproduction en noir et blanc d'un tableau où le coloris joue un rôle essentiel, donne l'impression d'un collage de figures dans un décor qui leur serait étranger. Cet effet résulte de l'inadéquation entre une nature traitée selon le procédé néo-impressionniste et des figures rendues d'une façon « réaliste » mais qui perdent pourtant leur solidité par l'atténuation presque complète des effets de clair-obscur. Autant Ernest Laurent arrivait à l'équilibre et à l'unité dans son *Saint François d'Assise en prières* par la cohérence entre toutes les parties du tableau et en sacrifiant le détail à l'effet général, autant Lavalley manque son but par la juxtaposition de parti pris opposés, du réalisme photographique de certains détails à la touche néo-

<sup>685</sup> Nous renvoyons au chapitre I. A. Les pensionnaires et leurs envois : vers la maîtrise du savoir.

<sup>686</sup> GSELL, Paul, « La suppression du prix de Rome et les opinions de MM. Chartran, Besnard et Rodin », extrait de *La Vie contemporaine et revue parisienne réunies*, Paris, 1894.

<sup>687</sup> M.L., « Correspondance d'Italie : exposition à l'Académie de France à Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 21, 25 mai 1895, p. 197-198.

<sup>688</sup> LAFENESTRE, Georges, « Les Salons de 1897. La peinture aux Champs-Élysées », *La Revue des Deux-Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1897, p. 655-679.

impressionniste du paysage. Cette grande toile décorative apparaît néanmoins comme une tentative au moins originale de conciliation entre technique moderne et thème issu de la mythologie antique que le pensionnaire s'efforce de renouveler par une vision qui n'appartient qu'à lui.

Le départ d'Ernest Laurent en 1893 puis de Louis Lavalley en 1896 signe la fin de cette parenthèse néo-impressionniste à l'École de Rome.

### Symbolismes : de Georges-Auguste-Elie Lavergne à Fernand Sabatté

L'esthétique et la sensibilité littéraire des thèmes symbolistes sont représentées dans les années 1895-1900 par deux peintres tous deux issus de l'enseignement de l'académie Julian, Georges Lavergne et Charles-Lucien Moulin. Le premier a fait ses classes chez les coloristes Jules Lefebvre, Henry Levy et Gustave Boulanger quand le second apprenait la pureté du dessin chez Bouguereau et Merson et la couleur vénitienne chez Gabriel Ferrier. Moulin remportait le premier grand prix de Rome de peinture en 1896 avec *Marsyas écorché sur les ordres d'Apollon* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts). Ce tableau montre une maîtrise certaine du dessin, mais surtout un solide sens de la couleur et du modelé. La composition du tableau est scindée en deux parties, l'une occupée par Apollon assistant à l'exécution de ses ordres, et l'autre par Marsyas attaché par les soins d'un esclave scythe. Moulin a caractérisé et rendu chaque personnage en fonction de sa nature. Ainsi Apollon est-il idéalisé et modelé dans une lumière blanche qui ne révèle aucun défaut sur le corps sculptural, tandis que Marsyas, entravé d'une façon à dynamiser les lignes du corps, accuse un rendu anatomique réaliste, voire même outré dans l'expression de son visage, et dramatisé par un effet de clair-obscur. Ce compromis entre idéalisme et réalisme fait gagner le prix à Moulin alors âgé de 27 ans. Georges Lavergne l'avait précédé à Rome de quatre années et terminait son temps de pension à l'arrivée du nouveau pensionnaire. Premier grand prix de Rome de peinture de 1892 avec *Job et ses amis* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts), « tableau simplement et ingénieusement senti » avec de « réelles qualités de coloris et un sentiment plus délicat que chez n'importe quel concurrent<sup>689</sup> », Lavergne est âgé de 29 ans lorsqu'il part pour la Villa Médicis. Son premier envoi de Rome, *David avec la tête de Goliath* (cat. 216) dénote nettement le ressouvenir de Gustave Moreau et le classe dans le rang de ces idéalistes symbolistes qui se sont révélés au Salon de 1891. La filiation est sans doute à retrouver du côté de l'enseignement et du style d'Henri Levy dont le colorisme romantique évolue précisément dans ces années-là vers un symbolisme inspiré de Moreau ainsi que le note Edmond Poitier dans son Salon de 1892 : « Un seul maître, Gustave Moreau a trouvé dans les dons d'une imagination extraordinairement riche et dans la magie des couleurs, l'art d'évoquer l'antiquité sous une forme originale où la poésie du symbole s'unit à la curiosité du détail précis. Son influence est très sensible sur l'*Œdipe* de M. Levy et sur l'*Hercule* de M. Desvallières<sup>690</sup>. » La

<sup>689</sup> ANONYME, « Les prix de Rome : peinture », *L'Art Français*, n° 276, 6 août 1892.

<sup>690</sup> POITIER, Edmond, « Les Salons de 1892. Peinture », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1892, p. 441-467.

référence à Moreau mène forcément à celle de Mantegna et il apparaît que la mise en page retenue par Lavergne pour son *David* s'apparente en de multiples points à celle de la *Sainte Euphémie* (1454, Naples, galerie nationale de Capodimonte) du maître italien. Tout comme la *Sainte Euphémie*, David se présente dans un encadrement cintré et adopte la même posture frontale, mais dynamisée chez Lavergne par un discret *contraposto* qui crée l'arabesque. La partie gauche de la composition est occupée par l'attribut du héros, ici la tête de Goliath, là le lion. Il n'est pas même jusqu'à l'orbe doré qui ne soit un emprunt ou une citation du maître du XV<sup>e</sup> siècle. Cependant, Lavergne raffine son sujet par l'adjonction de symboles comme le laurier, évocation de la victoire et de la paix, et par l'étrange présence d'une musicienne jouant d'une harpe à la ligne très décorative. Ce n'est plus le David farouche d'Elie Delaunay (1874, Nantes, musée des beaux-arts) ou le gamin hurleur de Gabriel Ferrier (1877, Nîmes, musée des beaux-arts), mais un David élégant, androgyne et presque trop proche de l'effigie des saints martyrs, tel saint Sébastien. Le second envoi du pensionnaire poursuit dans cette veine symboliste avec un sujet très littéraire intitulé *Jeunesse et Chimère* (**cat. 219**). D'après les commentaires de l'Académie des beaux-arts à la réception de l'envoi et les critiques émises sur l'œuvre, il semblerait que l'artiste ait fait « régresser » sa palette vers un coloris beaucoup moins soutenu, se rapprochant plus des tons de la fresque en même temps qu'il simplifiait un peu plus son dessin. Pour autant que la reproduction de l'œuvre nous permette d'en juger, les formes de la jeune fille et de la chimère apparaissent effectivement très idéalisées dans leur traitement anatomique. L'exemple de l'illustre aîné hante encore un peu plus cette composition qui semble être une citation directe de l'œuvre sans doute la plus célèbre de Moreau, *Œdipe et le Sphinx* (1864, New York, Metropolitan museum of art). D'ailleurs pour son esquisse de troisième année Lavergne reprendra le mythe grec (**cat. 222**) sans chercher à s'affranchir de l'influence de Moreau, l'un des critiques parlant même de « pastiche criant<sup>691</sup> ». Au fur et à mesure de son temps de pension, la personnalité de Lavergne semble s'étioler et se perdre dans des admirations trop vives qui ne fécondent pas sa vision d'artiste et paraissent même stériliser ses facultés d'imagination.

Bien différent est le cas de Lucien Moulin dont le symbolisme, sans doute nourri aux mêmes sources littéraires, paraît pourtant plus proche de celui d'un Arnold Böcklin, le « peintre des Titans » bien qu'il y ait eu peu de chance pour que le Lillois d'origine modeste connaisse l'œuvre du peintre suisse conservé principalement dans les collections et musées allemands. Böcklin était certes réputé en France, surtout dans les années 1890 au sein des cercles symbolistes<sup>692</sup>, mais l'ensemble de son œuvre était mal connu et presque uniquement par des reproductions. Un autre rapprochement s'impose à l'esprit avec l'œuvre de l'allemand Franz von Stuck. Il existe une analogie certaine entre les thèmes de l'œuvre romain de Moulin et les sujets de prédilection de von Stuck, l'antiquité mythologique et la

---

<sup>691</sup> G.S., « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 10 juillet 1897, p. 234-236.

<sup>692</sup> GAETHGENS, Thomas W., « Böcklin et la France », p. 89-111 dans le catalogue d'exposition *Arnold Böcklin 1827-1901*, Bâle, Kunstmuseum, 19 mai – 26 août 2001, Paris, musée d'Orsay, 1<sup>er</sup> octobre 2001 – 13 janvier 2002, Munich, Neue Pinakothek, 14 février – 26 mai 2002, Paris, RMN, 2001.

l'Ancien testament, ainsi qu'une perception identique des formes sculpturales et un goût commun pour les cadres ouvragés qui se traduit chez Moulin par l'obsession du triptyque. La première œuvre d'envergure de Charles-Lucien Moulin est son envoi de deuxième année daté de 1899, *La Faute* (**cat. 244**). Conçu sous la forme d'un triptyque, trois panneaux et une prédelle, *La Faute* présente la chute de l'humanité. La description qu'en donne Jules Rais dans son salon de 1900 permet d'imaginer l'effet de l'ensemble : « [...] cette œuvre est remarquable par l'intelligence dramatique et décorative, l'agrément de jeunesse, l'énergie colorée qui s'y déploient. L'atmosphère, dans la partie centrale, est blonde et fauve. Le démon, mi-éphèbe et mi-serpent, enroulé au tronc mystique tend le fruit à l'homme tandis qu'Eve, dans un geste de frénésie et de pudeur, se précipite. Aux volets se tordent les chairs désunies dans le plein air lugubre de la forêt verte, et le cadavre d'Abel enveloppé d'un linceul d'ombres et de reflets est étendu sous le groupe des premiers amants, comme la malédiction prédestinée de la terre<sup>693</sup>. » Au chapitre des influences possibles, Rais souligne également l'analogie avec l'art d'Antonio del Pollaiuolo dans l'énergie des corps convulsés des panneaux latéraux. L'aspect sculptural des formes et le « mouvement uniformément contourné<sup>694</sup> » nous ramène également à Michel-Ange et la Sixtine, au *Péché originel* comme source d'inspiration. La conception de l'ouvrage sous forme de triptyque peut se concevoir comme un rappel du sacré dans une assimilation de la signification religieuse des retables et autres polyptyques des temps médiévaux, mais peut également répondre à un effet de mode pour ce procédé cher aux symbolistes<sup>695</sup>. Le compartimentage de la composition répond chez Moulin à un sens intime de la peinture décorative, sans doute hérité des scansions « puvisiennes » du Panthéon. Les panneaux latéraux présentent des figures dont la dimension est hors de proportion avec le panneau central, car le triptyque moderne ou « néotriptyque » réinterprète les formes du passé sans les copier littéralement, il ne pastiche pas mais réinvente. Cette peinture articulée prête donc à toutes les interprétations, du triptyque figuré par le rythme ternaire qui décompose une surface d'un seul tenant, au triptyque avec des panneaux montés qui ne replient pas ou dont les volets de recouvrent pas exactement la surface centrale. Chez Moulin toutefois, le recours au triptyque puis au polyptyque semble répondre à démarche plus historique, on oserait même dire plus archéologique. Son envoi de dernière année, *Poème d'Amour* (1901, **cat. 247**) dont le sujet illustre la légende mythologique d'Orphée et d'Eurydice, est un triptyque aux six volets peints avec prédelle dont les panneaux sont mobiles et se referment sur la partie centrale. L'artiste a conçu ce triptyque comme un meuble, avec des médaillons et des motifs peints qui font partie de l'ouvrage en l'encadrant. Cette technique directement héritée du Moyen Age replace à nouveau Moulin du côté de

<sup>693</sup> RAIS, Jules, « Le Salon de 1900 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1900, p. 52-62.

<sup>694</sup> AABA, 2 E 20, Séance du 18 juillet 1899, p. 71-77. Rapport d'Aimé Morot sur les envois de Rome de peinture.

<sup>695</sup> Voir FOUCAULT, Bruno, « Le polyptyque au XIX<sup>e</sup> siècle, une sacralisation laïque », p. 130-139 dans le catalogue de l'exposition *Polyptyques, le tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle*, Paris, musée du Louvre, 27 mars – 25 juillet 1990, Paris, RMN, 1990.

l'école symboliste allemande, on pense notamment à Cuno Amiet<sup>696</sup> et son triptyque à panneaux mobiles *L'Espoir* (Olten, Kunstmuseum) en 1902. Cette typologie particulière du triptyque est extrêmement rare à l'époque, un autre exemple plus tardif est à attribuer à René Piot en 1913 avec *Le Martyre de saint Sébastien*. Nous avons évoqué dans un précédent chapitre les rapprochements entre Piot et Moulin<sup>697</sup> à propos des procédés de la fresque des temps anciens.

Peu de documents existent aujourd'hui sur les carrières de Lavergne et de Moulin, à peine quelques lignes de références dans le *Bénézit*. Le parcours de Moulin vaut cependant d'être mentionné, car il illustre un choix de vie en rupture avec la société en même temps qu'un dialogue interrompu avec son art. A son retour de Rome, Moulin expose peu au Salon des Artistes Français et s'en retourne très rapidement en Italie, à Castelnuovo al Volturno où il possède une sorte de cabane isolée dans la montagne. Après la guerre de 1914-1918 à laquelle l'artiste prend part, il s'exile définitivement dans ses montagnes de Castelnuovo où il vit tel un ermite dans la prière, la méditation et la peinture. Décédé en 1960 à Isernia dans le dénuement le plus absolu, Moulin était devenu une gloire locale. Ces aspects particuliers de la personnalité de Moulin se retrouvent dans sa peinture et dans ses envois de Rome. Malgré que nous ne soyons en possession de documents reproduisant ses travaux romains, les rapports que l'Académie dresse de ses envois ainsi que les critiques contemporaines permettent de rattacher l'artiste au mouvement symboliste et de le poser en initiateur de la mode du triptyque à la Villa Médicis. Son style si particulier ne fera cependant pas école à Rome qui verse, au tournant du siècle, dans un réalisme social avant de renouer avec les traditions classiques dans les années 1910-1920.

Fernand Sabatté fait ici figure de transition entre les tendances symbolistes d'un Moulin et le courant réaliste social de Louis Roger et de Paul Sieffert. Issu de l'atelier de Gustave Moreau, pépinière d'artistes de styles et de tempéraments opposés, de Charles Milcendeau à Edgar Maxence, d'Emile Brunet à Henri Matisse, Sabatté se révèle au Salon de 1896 par un *Portrait de ma Grand-Mère* dont l'exécution « fouille avec la truelle, avec le fusain, avec l'ébauchoir, les vieilles rides mélancoliques du bon visage de Grand'mère<sup>698</sup> ». En 1897 son *Intérieur de Saint Germain des Prés* (Bordeaux, musée des beaux-arts) le rattache à la tradition des Hollandais tandis que *Eve après le péché* (localisation inconnue) montre un autre aspect de son tempérament, plus littéraire et poétique, plus en accord avec l'enseignement de l'École des beaux-arts. Ainsi que le définit Raymond Bouyer, Sabatté « tend la main droite à la poésie et la main gauche à la prose<sup>699</sup> ». Cette ambivalence entre l'idéal et le réel sera caractéristique de l'œuvre du peintre tout au long de sa carrière, mais lorsque Sabatté traduit l'idéal, c'est toujours à Gustave Moreau qu'il rend hommage, ainsi *Les Danaïdes*

---

<sup>696</sup> Nous renvoyons à la notice de Sophie Gillot-Calais sur *L'Espoir* de Cuno Amiet dans le catalogue d'exposition *Polyptyques, le tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle*.

<sup>697</sup> Nous renvoyons à la partie I de ce travail, chapitre III. B. Copier les grands maîtres : étude et pratique au travers des dessins de première année et de la copie peinte de troisième année.

<sup>698</sup> BOUYER, Raymond, « L'Art aux Salons de 1896 », *L'Artiste*, 1896, p. 321-353.

<sup>699</sup> BOUYER, Raymond, « Les artistes au Salon de 1897. II », *L'Artiste*, 1897, p. 321-371.



exposées au Salon de 1907 et qui sont les sœurs des filles de Thespius. Les envois de Rome du bordelais sont également frappés au coin de ces hésitations. En 1902, il envoie à l'Académie une *Eve après le péché* (**cat. 266**) où « se révèle un peintre de style, un idéaliste<sup>700</sup> » et un *Saint Jérôme* (**cat. 267**), figure ardente et très réaliste, couronnée d'un orbe doré archaïque. La deuxième année de pension, Sabatté exécute *Les Fleurs du mal* (**cat. 270**), variation sur le thème biblique d'Adam et Eve dans le jardin d'Eden, dont le rapport de l'Académie fustige le rendu photographique et réaliste de la végétation par rapport aux formes incertaines des figures. En troisième année, le style reprend ses droits avec une copie d'après Carpaccio (**cat. 272**) et l'esquisse peinte des *Danaïdes* (**cat. 273**) et en quatrième année, Sabatté projette de composer une sorte de grande fresque philosophique, *La Rédemption* (**cat. 274**) ou « deux ou trois cents figures doivent se mouvoir dans les attitudes diverses qui corroborent à la définition de l'Idée<sup>701</sup> ». Ce tableau plus littéraire que pictural restera à l'état de projet inachevé. L'étude de détail d'un visage de damné (**cat. ill. 274**) montre cependant que le style se retrempait aux sources du réalisme. L'ambivalence de Sabatté entre les deux pôles opposés de l'art que sont l'idéalisme et le réalisme prend valeur de symbole au sein de l'Ecole de Rome. Après le départ de Moulin, le symbolisme survit encore dans les intentions des envois de première, deuxième et quatrième année de Sabatté, mais le réalisme lutte à égalité et finit par triompher en 1902 avec Louis Roger, grand prix de Rome de 1899.

#### Un réalisme social : De Louis Roger à Edouard Monchablon

La génération des grands prix de Rome des années 1900 se tourne résolument vers les thèmes modernes de la vie des travailleurs et signe ainsi la rupture d'avec les traditions classiques de l'Ecole de Rome et l'idéalisme symboliste de la génération précédente. L'Antiquité et ses héros, la mythologie et ses raffinements hédonistes ou le romantisme littéraire ont cédé la place à l'homme qui renoue, sous les pinceaux des peintres et les ciseaux des sculpteurs, avec sa condition humaine. Sur fond de culture humaniste issue des grands mouvements de la pensée sociale et des bouleversements entraînés par le progrès industriel, des artistes comme Louis Roger, Paul Sieffert, les sculpteurs Henri Bouchard et Paul Landowski ainsi que l'architecte Tony Garnier vont adopter les formes du réalisme pour chanter l'épopée humaine de l'homme moderne. Mais cette appropriation de la vie moderne sur les hauteurs du Pincio n'ira pas sans heurts et frictions avec l'Académie des beaux-arts. Cette génération de contestataires va en effet réclamer la liberté de penser et de produire en dehors du champ normatif académique et adresse en 1902, sans égards pour la voie hiérarchique et sous forme de pétition, ses desiderata à l'autorité académique. Du reste, la révolte couvait depuis 1901 et l'envoi par Tony Garnier à l'Académie des beaux-arts de sa vision personnelle d'une architecture sociale en prise

---

<sup>700</sup> BOUYER, Raymond, « Les Salons de 1903 : Peinture I », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1903, p. 351-366.

<sup>701</sup> AABA, 5 E 72. Lettre de Fernand Sabatté au président de l'Académie, Paris, 19 octobre 1905.

directe avec les besoins et les nécessités de la vie moderne. Ce *Projet de Cité Industrielle* fut qualifié de « grand barbouillage de crayon<sup>702</sup> » et fut bien entendu rejeté par l'Académie qui n'avait aucune sorte d'obligation quant à l'acceptation de cet envoi supplémentaire. Si l'Académie prend note des revendications des pensionnaires, portant principalement sur le règlement des envois, la nature du programme et les exigences de la vie en communauté, elle ne s'engage pas dans la voie réclamée par ses artistes. Mais l'époque l'entendait autrement et il n'est sans doute pas anodin que la pétition des pensionnaires, à l'origine de laquelle figurent Tony Garnier et Louis Roger, soit produite dans un climat général qui affecte de changer définitivement les mentalités et de séparer ce qui, jadis, était intimement et naturellement lié. De fait, la nomination de Carolus-Duran à la tête de l'Académie de France à Rome en 1905 entraîne la réforme du règlement et la possibilité pour les pensionnaires le choix de leurs sujets, sans contraintes ni obligations en regard des traditions anciennes. Certains n'avaient cependant pas attendu l'autorisation officielle pour écouter leur tempérament et se consacrer à leur vision personnelle. Ainsi, l'exposition des envois de Rome de 1902 contenait ici et là quelques envois qui indiquaient des aspirations pour un art issu de la réalité. Louis Roger était de ceux-là.

Elève de Jean-Paul Laurens et de Benjamin-Constant à l'École des beaux-arts, Roger obtient le grand prix de Rome de peinture en 1899 avec *Hercule entre le Vice et la Vertu* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts), sujet tiré du poème *Rolla* d'Alfred de Musset. Ce tableau ne dénote pas de qualités très personnelles et semble avoir laissé perplexe son auteur quant à l'opportunité d'un parti pris entre réalisme et idéalisation. Le personnage d'Hercule est d'une construction presque chimérique, sa tête semble artificielle à force de convention et son attitude raide et empruntée exprime mal le choix cornélien entre une vertu lourdement drapée et le vice, figure d'une vulgarité lourde. Le premier envoi du pensionnaire semble tout aussi maladroit, comme si l'artiste n'était pas à son aise dans un répertoire de sujets ne convenant guère à son instinct naturel. *Le Fils prodigue* (cat. 259) que l'artiste présente sous forme de triptyque, hésite entre un réalisme trivial dans le panneau central au décor néo-pompéien, notamment la figure nue couchée et vue de dos, motif qui eut son heure de scandale (Lucien Doucet, *Le Harem*, 1885), et un réalisme plus intimiste, plus pénétré d'un sentiment d'humanité dans les panneaux latéraux. Le fils implorant le pardon à la porte familiale est une figure touchante de simplicité et de piété, ainsi que la figure en proie au désespoir et au remords. Ces deux panneaux sont largement peints et la distribution de la lumière dramatise efficacement les deux scènes. En 1902, Roger décide de braver les conditions réglementaires qui imposent le nu et le drapé en deuxième année pour représenter des personnages vêtus de costumes modernes. Si le sujet est emprunté au monde du travail ouvrier – des travaux de terrassement pour la construction d'une route – ce n'est pas la pénibilité du travail qui intéresse le peintre, mais plutôt le ressenti de ces ouvriers face à leur découverte : des victimes d'un combat ou d'une guerre récente, au jugé des armes retrouvées aux côtés des ossements. Roger cherche à exprimer une visée qui tiendrait

---

<sup>702</sup> AABA, 5 E 70, Rapport sur les envois de Rome d'architecture, 1901.

de la pensée philosophique, quelque chose de l'ordre de la finitude humaine. En plaçant la ligne d'horizon très bas, Roger confère à ces ouvriers une monumentalité que l'on s'attendrait à trouver dans quelque figure à caractère historique. Les ouvriers de Roger ont une épaisseur et une solidité qui leur est conférée par un traitement large du vêtement et du modelé. L'ordonnance générale de la composition n'est pas sans rappeler le tableau de Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans* (Paris, musée d'Orsay), référence qui ne peut être fortuite sous le pinceau de ce socialiste, libre penseur. L'esquisse de troisième année du pensionnaire, *Le Repos* (cat. 264) développe cette même problématique autour d'un réalisme transfiguré par une visée littéraire et humanitaire<sup>703</sup>. A la suite de Roger, Paul Sieffert, grand prix de Rome de 1902 qui fera carrière comme peintre de nu féminin, emprunte lui aussi ses sujets à la réalité du monde ouvrier. Son envoi de deuxième année, *I Sbarcatori* (1905, cat. 282) retranscrit une scène observée sur le port de Naples, l'activité des débardeurs chargés de transborder des marchandises du quai au navire et inversement. Le sujet n'est pas sans rappeler *Le Quai de la Villette* d'Henri Gervex, panneau décoratif exposé au Salon de 1882. Le cadrage imprévu de la composition ainsi que l'aspect « pris sur le vif » des mouvements des ouvriers donnent à penser que l'artiste aurait pu travailler à partir d'une photographie. Par rapport au tableau *Histoire* de Louis Roger, la composition adoptée par Sieffert est plus pittoresque, mais aussi plus rythmée par la répétition du motif du débardeur associé à la cadence du travail de déchargement. C'est aussi sous le rapport du rythme qu'Henri Bouchard aborde le sujet entre 1903 et 1905. Tout en cherchant son inspiration dans l'observation de la réalité, Sieffert sacrifie à la tradition en préservant l'exigence du nu dans son tableau. Les torsos dénudés des débardeurs sont un beau prétexte à faire valoir la puissance d'une musculature en mouvement dans l'effort du travail ainsi qu'à modeler les chairs dans les effets d'ombre et de lumière du soleil couchant.

La première version du thème des *barcatori* revient à Paul Landowski, qui en fait le sujet de son haut-relief de première année dès 1902. Le rapport que la section de sculpture dresse de cet envoi est intéressant en ce qu'il ne reconnaît pas à l'artiste le droit de célébrer aussi « pompeusement une action aussi peu héroïque que celle de débardeurs se préparant à enlever des ballots<sup>704</sup> ». Par pompeux, il faut sans doute entendre sens de la composition et de l'arrangement des groupes, caractère et « justesse des mouvements des personnages<sup>705</sup> » que l'Académie jugeait déplacés dans un sujet de genre. De fait, le point commun au réalisme « social » des Louis Roger, Paul Landowski et Henry Bouchard est qu'il revêt des formes qui ne sont pas dénuées d'un certain classicisme, entendu dans le sens de la recherche d'un sentiment de grandeur et de noblesse dans les figures et la composition. Leur réalisme n'est pas littéral mais choisi, il est en quelque sorte idéalisé et confère à ces figures issues du

<sup>703</sup> William Laparra, deuxième premier grand prix de Rome de 1898, est un représentant de ce réalisme social engagé. Le tableau *Moloch ou les malheurs de la guerre* exposé au Salon de 1907 (Bordeaux, musée des beaux-arts) présente la vision d'une humanité meurtrie. A Rome cependant, le style et les sujets du peintre ne participent pas du courant réaliste social de Louis Roger.

<sup>704</sup> AABA, 5 E 70, Rapport sur les envois de Rome de sculpture, 1902.

<sup>705</sup> *Idem*.

peuple des travailleurs, une dignité et une envergure qui tendent à un certain héroïsme. Au sein de la petite colonie romaine, Paul Landowski, celui qui se définissait comme un « idéaliste-réaliste<sup>706</sup> », fait figure d'initiateur du mouvement. Le journal qu'il débutait à la Villa Médicis en 1902 s'ouvrait sur ces mots : « Réalisation du héros. Celui qui va parmi les hommes<sup>707</sup> ». En 1903, après les *Débardeurs du quai du Tibre*, Landowski envoie à l'Académie une esquisse *Les Emigrants*, dont le sujet est tiré la réalité économique italienne qui voyait s'exiler une grande partie de sa population vers l'Europe, les Etats-Unis ou l'Amérique du sud. C'est également le sujet que choisit Sieffert pour son envoi de dernière année en 1907 (**cat. 285**). Le cadrage très resserré de la composition ainsi que les figures coupées par les bords du cadre donnent l'impression d'un instantané photographique, d'une scène prise sur le vif. Sieffert a voulu montrer l'attente, ce moment hors du temps et de l'espace, et a conçu l'ordonnance de son tableau en opposant les lignes dynamiques, les verticales des wagons et l'oblique du train à quai, à l'inertie des horizontales par les personnages assis sur le quai. Le groupe du premier plan est un ressouvenir de Bastien-Lepage, de la figure féminine du tableau *Les Foins* (1877, Paris, musée d'Orsay). Cette composition en fragment nous amène à une digression dans notre propos pour évoquer Edouard Monchablon et son tableau de *La Chiourme* (1908, **cat. 294**). Edouard Monchablon, fils d'Alphonse-Xavier Monchablon, premier second grand prix de Rome de 1863, est un coloriste formé à l'école espagnole de Vélasquez<sup>708</sup> et de Goya et dont le tempérament est proche de celui d'Ignacio Zuloaga, peintre espagnol exposant à Paris depuis les années 1890. Le réalisme de Monchablon trouve à s'exprimer dans des scènes pittoresques et populaires, ce qui le distingue de Roger ou de Sieffert. En 1906, il expose *Les Joueurs de Morra* (**cat. 290**), tableau « où se révèle [...] un véritable tempérament de peintre. Ce pensionnaire fait preuve en cet ouvrage d'une entente de groupement pittoresque résultant de l'observation d'une scène populaire prise sur le vif. La peinture est d'ailleurs d'une touche alerte et d'une couleur robuste et sobre<sup>709</sup>. » C'est à un thème plus dramatique que Monchablon emprunte son sujet de dernière année. *La Chiourme* (**cat. 294**), sujet sans doute tiré de la littérature, met en scène les rangées de galériens ramant avec effort sous les ordres du garde-chiourme. La composition présente un cadrage serré, très inhabituel, sans doute inspiré de la photographie et de l'estampe japonaise. Monchablon construit l'espace de sa toile suivant deux fortes obliques, le mât et la ligne formée par la coque du bateau, qui déstabilisent le regard et donnent l'impression que la galère tangue sur les flots. Ces lignes dynamiques sont encore complétées par les rames écarlates tirées par les forçats qui donnent du rythme à la composition. L'exécution est d'un faire très lâché, – l'Académie parle d'une ébauche de tableau –, d'une véhémence inaccoutumée chez un prix de Rome. C'est un réalisme presque expressionniste tant les formes sont exacerbées par le

<sup>706</sup> Paul Landowski, *Le temple de l'homme*, catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, 7 décembre 1999 – 5 mars 2000, Paris, Edition des musées de la ville de Paris, 1999, p. 28.

<sup>707</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>708</sup> Avec le bordelais William Laparra, grand prix de Rome de 1898, Monchablon est le seul pensionnaire à se rendre en Espagne pour sa copie de troisième année.

<sup>709</sup> AABA, 5 E 73, Rapport sur les envois de Rome de peinture, 1906.

sentiment dramatique de la couleur dans cette conception pessimiste de la destinée humaine. Cette vision n'a pas d'équivalent parmi les envois exposés à l'Ecole des beaux-arts en 1907. Georges-Paul Leroux expose une toile « de plein-air joyeux<sup>710</sup> » les *Bord du Tibre* (cat. 295), une scène de baignade où prédominent déjà les qualités de celui qui sera le peintre de la lumière italienne dans des paysages à la beauté classique.

Avec la réforme de 1905, l'inspiration des pensionnaires semble se dégager définitivement des sujets traditionnels et cette liberté s'accompagne d'une approche nouvelle de la palette et des normes de construction du tableau. L'influence de la photographie semble particulièrement remarquable dans la façon de mettre en page les sujets, avec la spontanéité et l'inattendu d'une scène saisie sur le vif. La couleur, qu'elle soit naturelle et rende la sensation du plein-air ou plutôt de nature expressionniste, règne en maître chez les pensionnaires : « sans les dessins réglementaires, on douterait [que les pensionnaires] aient vu la Sixtine et Michel-Ange, dont les pâles copies s'étagent comme un reproche autour de leurs ponctuels envois. Les heures de la modernité lumineuse continuent de se partager les travaux<sup>711</sup>. » C'est dans ces moments où l'Italie ne semble plus retenir les artistes que va naître un nouveau classicisme dans lequel les pensionnaires de l'Ecole de Rome joueront pleinement leur rôle.

### Chapitre III. D. Le renouveau classique à la Villa Médicis dans les années 1910-1920 : autour de Jean Dupas

L'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925 révèle un groupe d'artistes décorateurs préoccupés de stylisations formelles et dont le point commun, dûment remarqué par la critique, est de sortir des rangs de l'Ecole de Rome. Dans son ouvrage intitulé *Les Arts plastiques, La troisième République, 1870 à nos jours*, Jacques-Emile Blanche s'interroge sur l'origine de cette mutation opérée dans le sein de la Villa Médicis : « Comment les artistes diplômés, nourris à la table de M. Puech, directeur de la Villa Médicis, des as en leur métier, après avoir modelé des dessins "d'après la bosse", l'écorché de Michel-Ange et l'Italien qui hanche, en étaient-ils venus de l'ancienne convention, du style Falguière, du style Cabanel, à la nouvelle formule ingro-bourdello-cubiste<sup>712</sup> ? » Poursuivant son commentaire, Blanche cite Jean Dupas, le « plus connu de nos jeunes Romains<sup>713</sup> », qui apparaît comme le chef de file de cette nouvelle Renaissance picturale. La place occupée par Jean Dupas dans l'affirmation d'un style propre à cette génération est en effet fondamentale, et il n'est pas rare de trouver sous la plume de certains critiques le terme d'une « Ecole de Dupas » pour désigner les artistes ralliés au style du peintre. Si les parentés existant entre ces artistes ont été relativement bien

---

<sup>710</sup> BOUYER, Raymond, « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 390, 11 juillet 1908, p. 205.

<sup>711</sup> BOUYER, Raymond, « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 390, 11 juillet 1908, p. 205.

<sup>712</sup> BLANCHE, Jacques-Emile, *Les Arts plastiques, La troisième République 1870 à nos jours*, Paris, Les Editions de France, 1931, p. 470.

<sup>713</sup> *Idem*.

établies pour ce qui concerne la période de l'entre-deux-guerre, il nous reste en revanche à débrouiller les fils de la genèse de ce mouvement en plaçant Jean Dupas au centre de la dynamique.

### Les Pigeons blancs : un manifeste artistique

C'est au sein même du plus ancien temple de la Tradition que va naître et se développer un style tout à fait original et singulier dont la première manifestation est inaugurée officiellement en 1921 par Jean Dupas à l'exposition des envois de Rome de l'École des beaux-arts. Il présente pour la première fois au public parisien et à la critique *Les Pigeons blancs* (**cat. 330**), envoi de Rome de quatrième année, commencé en 1919 à la Villa Médicis et achevé à Paris en 1921. Cette œuvre se présente comme un essai de synthèse entre plusieurs influences, mais manifeste surtout l'ambition de son auteur de concilier, au sein d'une même œuvre, références classiques et modernes. Cette démarche, qui s'inscrit pleinement dans les recherches artistiques de ses contemporains, n'est pas sans rappeler les efforts de Pablo Picasso, le « meilleur et le plus franc des néo-classiques après guerre<sup>714</sup> », alors préoccupé par les mêmes problématiques. Ses *Trois femmes à la fontaine* de 1921 (New York, MoMa), et plus encore les dessins classicisants et ingresques des *Baigneuses* de 1918 et de 1921 (Cambridge, Fogg art museum) cherchent à adapter, dans un schéma de composition classique, des figures empruntées au passé, que l'on songe à Ingres, à Poussin ou à Puvis de Chavannes, mais traitées et rendues de façon synthétique. Bien que les deux artistes arrivent formellement à des résultats différents, ils travaillent tous deux dans le même esprit de synthèse plastique et artistique. Il n'est d'ailleurs pas impossible que Dupas ait eu connaissance des recherches « néo-classiques » de Picasso par le truchement de Roger Bissière, grand ami de l'artiste et proche du milieu des avants-gardes. L'intérêt de Dupas pour l'art de ses contemporains, des cubistes, en particulier, se ressent dans le traitement anatomique des personnages féminins des *Pigeons blancs*. Les corps des jeunes femmes, notamment leurs bras et leurs jambes, sont compris et traités comme des volumes géométriques et cet aspect tubulaire rappelle le Fernand Léger des années 20, celui de *Femmes dans un intérieur* (1921, New York, MoMa). De même, l'impossible rotation que Dupas fait subir au pied de la danseuse en le présentant de face sur une jambe vue de profil, n'aurait pas été possible sans la contribution des cubistes avant guerre. Mais ce qui retient surtout l'attention, ce sont les déformations auxquelles l'artiste soumet les corps féminins. Réinterprétant la nature pour la forcer à se conformer à ses propres vues plastiques, Dupas allonge, arrondi, déforme, repositionne des visages idéals sur des cous flexibles dont les renflements laisseraient craindre quelque anomalie thyroïdienne. Ce dernier trait est anecdotique, mais révélateur, car il évoque directement Ingres et le *Bain turc*<sup>715</sup> (1862, Paris, musée du Louvre). Chez Dupas, cette réminiscence est tout d'abord sensible dans la composition des groupes

---

<sup>714</sup> SILVER, Kenneth, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991, p. 239.

<sup>715</sup> En 1911, l'acquisition par la Société des amis du Louvre révèle ce tableau inédit au public et aux artistes. Le *Bain turc* est à l'origine d'un regard nouveau posé sur l'œuvre d'Ingres.

des deux jeunes femmes qui affectent des poses similaires à celles des baigneuses du *Bain turc*. La danseuse aux colombes reprend également le mouvement des bras de l'almée du *Bain turc*, et la femme couchée au second plan s'inspire de la baigneuse allongée dans un bassin. Il n'est pas jusqu'au format de la toile qui ne soit pensé comme un discret rappel du tondo du *Bain turc*. Mais ces emprunts ne sont pas uniquement formels, et Dupas a sans doute été influencé par la période dite archaïque ou primitive d'Ingres à laquelle appartiennent des œuvres comme *Jupiter et Thétis* (1811, Aix-en-Provence, musée Granet), *Roger et Angélique* (1819, Paris, musée du Louvre) ou encore *Aphrodite blessée par Diomède remonte à l'Olympe* (1810-1812, Bâle, Kunstmuseum). Dupas, partageant avec Ingres le goût des peintres primitifs italiens, de l'Antiquité grecque et de l'art étrusque, est amené exactement comme lui, à styliser la forme et à privilégier l'arabesque en y sacrifiant le corps sensible et naturel. Depuis l'exposition rétrospective d'Ingres au Salon d'automne de 1905, l'influence du montalbanais sur l'art français n'avait cessé de croître, et Dupas, tout comme Picasso avant lui, est sensible à l'arabesque décorative et l'abstraction de la forme naturelle présentes dans ces œuvres. Ainsi que le rappelle Roger Bissière en 1921 dans la revue *l'Esprit nouveau* : « le Maître de Montauban a été considéré par la jeunesse comme un guide et un précurseur, son œuvre a pris pour les hommes d'aujourd'hui un sens qu'elle n'eut pas pour ses contemporains<sup>716</sup>. » Avec les *Pigeons blancs*, Dupas mêle un « ingrisme libéré » à des accents cubistes décoratifs et propose une synthèse personnelle entre tradition et esprit moderne. L'heure n'est pas encore au classicisme du *Jugement de Pâris* (1923, coll. privée américaine) et les *Pigeons Blancs* possèdent des barbarismes voulus, des excentricités maniéristes et des stylisations archaïques qui caractérisent l'esprit d'assimilation de cet ouvrage novateur.

La nouveauté de cette œuvre, qui doit se positionner comme le manifeste du credo esthétique de son auteur, va faire des émules au sein de la Villa Médicis. L'exposition des envois de Rome de 1921 porte ainsi la marque d'un renouveau classique dans ce qu'il remet à l'honneur le nu mais réinterprété selon des exigences de stylisations formelles conformes à l'impulsion donnée par Dupas. Son influence est incontestable sur la production romaine de ces années 1921-1922 ainsi que le constate Raymond Bouyer : « qui nous eût dit que M. Dupas ferait école dès son séjour à Rome et que les théories qu'il professe susciteraient un tel exemple à la Villa Médicis<sup>717</sup> ? ». Parmi les pensionnaires qui se sont ralliés à l'esthétique de Dupas, il faut noter d'ores et déjà noter les noms des peintres Jean Despujols, compatriote bordelais, et Robert Pougéon et chez les sculpteurs, ceux de Foucault et d'Alfred Janniot. Mais il est nécessaire de remonter dès à présent aux origines de ce mouvement qui prend naissance avant guerre à la Villa Médicis.

<sup>716</sup> BISSIERE, Roger, « Notes sur Ingres », *L'Esprit Nouveau*, n° 4, janvier 1921, p. 387-409.

<sup>717</sup> BOUYER, Raymond, « Les expositions : Les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 10 novembre 1921, p. 197-198.

## La genèse d'un style : 1910-1914

La première note de ce renouveau classique à la Villa Médicis est donnée en 1910 par Louis Billotey avec son envoi de deuxième année intitulé *Les Cavaliers* (cat. 307). Le thème antiquisant, le primat du dessin sur la couleur et le nu indiquent les premiers éléments d'un retour au style et d'une ambition classique alors sans équivalent parmi les envois des pensionnaires peintres de cette époque. Georges-Paul Leroux exposait cette même année un triptyque *Au Pincio* (cat. 298), sorte de panorama décoratif sur le thème du jardin public qui appelle plus le souvenir des panneaux décoratifs d'Edouard Vuillard qu'il ne convoque « Raphaël dans la *Messe de Bolsena*, Véronèse dans les *Noces de Cana* [ou] Carpaccio dans la *Vie de sainte Ursule*<sup>718</sup> ». Jean Lefevre, grand prix de Rome de 1908, élève comme Billotey de Jules Lefebvre et de Tony Robert-Fleury, livrait deux figures *Etrusque* (cat. 312) et *Le Solitaire* (cat. 313) qualifiées par l'Académie de « jaunâtres<sup>719</sup> ».

A l'image de son tableau de grand prix, *Virgile composant les Géorgiques* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts) Billotey semblait un classique isolé au milieu des adeptes d'un réalisme post-impressionniste. La version que donne Billotey du poète latin composant dans la campagne de Rome ses poèmes didactiques sur l'homme et la nature est ainsi frappé au coin d'un classicisme hérité de Puvis de Chavannes dans son sentiment poétique et sa vision de calme et noble grandeur, alors qu'Emile Aubry donnait sur le même sujet une scène d'un réalisme familial (Paris, Ensba). Cette aspiration manifestée par Billotey prenait sa source dans un contexte favorable au retour du classicisme dans les arts plastiques. Les leçons conjuguées de Cézanne et de Gauguin, de Puvis de Chavannes et de Maurice Denis étaient au centre des préoccupations des artistes dans les années 1910-1912. La réaction contre l'impressionnisme, contre l'effet, la sensation et l'immédiateté se manifestait par la recherche des caractères essentiels et permanents de la nature. Un besoin d'ordre et de mesure, d'équilibre et d'unité caractérisaient ce retour au classicisme qui s'exprimait non dans les codes traditionnels du tableau, mais dans la composition décorative. « Le souci de la composition est donc le trait distinctif de la peinture actuelle, l'aspiration des jeunes peintres. Et dans ce groupe, on peut distinguer deux manières, la manière de ceux qui obtiennent l'ordonnance de la composition simplement par le jeu des teintes et des valeurs : Marquet, Matisse en sont les maîtres, et la manière de ceux qui ont avant tout le souci des plans et des volumes, et ne demandent le sens décoratif de leur œuvre qu'à la construction (cézannienne) et à l'agencement des formes concentrées en masses harmonieuses<sup>720</sup>. » C'est à cette seconde catégorie que vont appartenir les Billotey, Dupas et Poughéon de l'après-guerre, à ceux qui interprètent et traduisent la nature en « langage plastique, avec des volumes, des proportions, des chauds, des froids, des clairs, des taches, des valeurs<sup>721</sup> ».

---

<sup>718</sup> AABA, 5 E 75. Rapport de Luc-Olivier Merson sur les envois de Rome de peinture, 1910.

<sup>719</sup> *Idem*.

<sup>720</sup> ROCHES, Fernand, « Le Salon d'Automne de 1912 », *L'Art Décoratif*, juillet 1912, p. 281-328.

<sup>721</sup> BASCHET, Jacques, « Le Salon de 1923 », *L'Illustration*, n° 4184, 12 mai 1923, sans pagination.



Jean Dupas arrive à la Villa Médicis à la fin de l'année 1910. Il y retrouve Louis Billotey, Jean Lefevre ainsi que ses compatriotes bordelais Pierre Bodard, grand prix de 1909 et François-Maurice Roganeau qui endosse le rôle de cicérone pour son ami : « Je voulais en t'initiant à Rome revoir moi-même ce que j'allais quitter. Ces quatre mois passés ensemble sont un de mes plus chers souvenirs<sup>722</sup> ». L'amitié entre ces deux artistes date du temps de Bordeaux, de l'apprentissage à l'École des beaux-arts à la fin des années 1890 dans les ateliers de Paul Quinsac, et des décorateurs Artus et Lauriol. Roganeau est le premier à quitter Bordeaux pour Paris où il entre à l'École des beaux-arts dans l'atelier de Gérôme en 1902. Il sera rejoint deux ans plus tard par Bodard qui s'inscrit chez Ferrier, précédant ainsi d'un an l'arrivée à Paris et à l'atelier Ferrier de Jean Dupas. Roganeau semble lui aussi s'inscrire dans un classicisme renouvelé de l'exemple de Puvis de Chavannes. Ainsi *Les Vendanges* de 1909-1910 baptisées du titre latin de *Laetis intexit vitibus ulmos* (**cat. 301**) en référence à Virgile. « Dans une prairie plantées d'ormeaux, des vignes attachées aux troncs grimpent dans les branches. Une jeune mère élève son enfant vers les fruits de la vigne qui s'offrent à sa main. Près d'elle, un jeune garçon, les épaules couvertes d'un morceau de draperie, supporte de la main gauche sur sa tête une corbeille pleine de raisins, de la droite, il tient des grappes<sup>723</sup>. » Le thème virgilien, le « sentiment de simplicité et le souvenir de l'antique<sup>724</sup> » de la composition ainsi que le motif décrit par l'Académie et qui semble échappé de la décoration pour le musée de Rouen *Inter Artes et Naturam* (1890) convoquent à nouveau la figure de Puvis dont « l'œuvre correspond pour une grande part aux besoins d'une génération éprise à nouveau de la notion de classicisme<sup>725</sup> ». Le dernier envoi de Rome de Roganeau, *Le Soir, à la rivière* (1911, **cat. 304**) retient par le rythme ternaire de la composition et le sentiment d'une Antiquité qui ne doit rien à la reconstitution historique. L'Antiquité est comprise et rendue de manière générique, la scène est lointaine, les draperies indéterminées et les personnages participent à une action très simple, ici puiser de l'eau à la rivière. « Placée hors des temps, de telles pages par leur généralisation, par la simplicité de l'agencement, le parti pris de la couleur tenue dans des gammes atténuées, par leurs dimensions souvent très considérables, ont un caractère monumental<sup>726</sup>. » Une démarche similaire, mais plus décorative, vraisemblablement conçue comme une fresque murale, est remarquable chez Louis Billotey dans son envoi de quatrième année *La Chasse d'Adonis* (1912, **cat. 311**). Jean Dupas semble lui plus radical, plus archaïque que classique, avec son envoi de première année *L'Homme aux raisins* (**cat. 326**). Cet envoi, aujourd'hui disparu, ne nous est connu que par la critique qu'en donne l'Institut dans son rapport sur les envois<sup>727</sup> : le tableau représente une figure de jeune homme vu de face, tenant sur l'épaule un bâton supportant une grappe de raisin « d'une forme bizarre » et se détachant sur un fond de paysage composé de

<sup>722</sup> ROGANEAU, François-Maurice, « A Jean Dupas », *La Petite Gironde*, n° 25.167, 4 juillet 1941.

<sup>723</sup> AABA, 5 E 75. Rapport de Luc-Olivier Merson sur les envois de Rome de peinture, 1910.

<sup>724</sup> *Idem*.

<sup>725</sup> GODET, Pierre, « Puvis de Chavannes et la peinture d'aujourd'hui », *L'Art Décoratif*, 20 janvier 1912, p. 38-52.

<sup>726</sup> ROSENTHAL, Léon, « Les Salons de 1912 », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1912, p. 450-479.

<sup>727</sup> AABA, 5 E 57. Rapport sur les envois de Rome de peinture, 1912.

« riches gazons et de cyprès sculptés », agrémentés de « délicates bâtisses » issues « [d'un] pays d'invention ». L'exécution de la figure est traitée en « silhouette », impliquant peu de modelé dans les ombres, et fait ressembler l'ensemble à un « bas-relief plus qu'à un tableau<sup>728</sup> ». Dupas semble avoir construit sa toile avec la méthode d'un artiste de la pré-Renaissance auquel il emprunte le principe de la grande figure nue debout sur un fond de décor architectural. Cette mise en page s'inspire des figures de saints martyrs de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle telles qu'on peut les voir chez Mantegna. Dupas recherche la pureté de la ligne et n'hésite pas à y sacrifier le modelé classique en clair-obscur afin de marquer sa préférence pour la forme stylisée. L'attitude générale de la figure « dont chaque pied semble soudé au sol<sup>729</sup> » est une référence à *L'Homme qui marche* de Rodin, installé en 1911 sous les ordres de l'artiste dans la cour du Palais Farnèse à Rome, et rappelle également l'attitude caractéristique des kouros archaïques.

Durant ses années romaines, Dupas est particulièrement attentif à l'évolution de la sculpture contemporaine et notamment à l'œuvre de Joseph Bernard ou de Bourdelle dont les stylisations archaïques font alors écho à ses propres recherches sur la plasticité volumétrique et la solidité constructive de la figure. L'influence de Bourdelle est particulièrement sensible dans son envoi de 1913, intitulé *Les Tireurs à l'arc* (cat. 327). Cette composition met en scène deux archers, le premier, penché en avant prend appui sur son arc formant diagonale pour ramasser une flèche et le second, qui se tient légèrement en retrait, est représenté jambes et bras écartés dans une pose hiératique où le seul mouvement est celui du bras qui vient de laisser partir une flèche. La tonalité du coloris, d'après le rapport de l'Institut, est « dans les rouges et les bleus un peu aigres<sup>730</sup> ». Dupas joue donc sur l'opposition de tons chauds et froids afin de rythmer l'espace pictural. Le thème de cet envoi, ainsi que le mouvement des bras de la figure de l'archer debout renvoient à l'*Héraklès archer* (Paris, musée Bourdelle) de Bourdelle, exposé au Salon de la Société Nationale des beaux-arts de 1910. Cette influence n'est cependant pas littérale, mais se ressent dans l'esprit de l'œuvre, dans la recherche de simplification des volumes et des attitudes, dans son caractère archaïque. Ainsi que le mentionne l'artiste lui-même, les *Tireurs à l'arc* sont avant tout une recherche sur la composition : « C'est à Rome vers 1912 que pour la première fois j'ai eu l'occasion d'affirmer dans une toile, les Tireurs d'arc, la direction qui allait être celle de toute ma vie. C'est-à-dire celle de Compositeur. Des compositions bien rythmées, d'une lecture facile, des volumes compris dans le caractère de leur forme, des modelés simples et puissants, peu d'ombre et surtout la lumière venant du dos des spectateurs<sup>731</sup>. » Exposés au Salon des Artistes Français de 1914, *Les Archers* seront reçus avec beaucoup de réserve. Seul J.F. Schnerb, critique à la *Gazette des Beaux-Arts*, est intrigué par la nouveauté des recherches de

---

<sup>728</sup> Pour toutes les citations : AABA, 5 E 57, Rapport sur les envois de Rome de peinture, 1912.

<sup>729</sup> *Idem*.

<sup>730</sup> *Ibid*.

<sup>731</sup> Archives privées, correspondance Jean Dupas, sans date (communiqué par la galerie Lefebvre).

l'artiste et semble prédire, à celui qui n'est encore qu'un pensionnaire, l'autorité d'un maître dont le style pourrait à l'avenir inspirer les œuvres des jeunes artistes.

Ces recherches autour de la simplification des volumes, de l'eurythmie des formes et de la construction de l'espace pictural vont amener l'artiste à étudier à la fois l'Antiquité grecque archaïque<sup>732</sup> et les primitifs italiens. Pour son envoi réglementaire de troisième année, Dupas copie la *Mort de San Bernardino* (**cat. 328**) d'après Pinturicchio. Durant le même temps, Dupas allie à la construction de l'espace pictural des recherches d'ordre purement décoratif dont témoignent l'esquisse peinte, *Suzanne et les vieillards* (**cat. 329**). Exécutée en 1913, cette esquisse est présentée en 1914 comme envoi réglementaire de troisième année à l'Académie des beaux-arts, la composition correspond en effet à la description qu'en donne l'Institut dans son rapport. Le sujet est tiré de l'Ancien Testament, mais Dupas s'attache à en rajeunir le thème à tel point que l'Académie ne voyait pas « en quoi cette figure nue, debout, dans une pose de cariatide ressemble à la Suzanne biblique, à moins que les deux magots chinois que l'on aperçoit à droite du tableau ne soient dans la pensée de l'artiste les deux vieillards de la tradition<sup>733</sup> ». La composition, plantée dans un décor antiquisant sur fond de ciel bleu azur traité en aplat, se déroule à la manière d'une frise antique en isolant, de part et d'autre d'une colonnade qui en assure la liaison, les groupes de Suzanne et des deux vieillards. La figure nue de Suzanne est comprise comme une arabesque décorative dont la ligne est accentuée par l'allongement d'un corps traité en volumes cylindriques. Cette approche volontairement moderniste, influencée par le canon esthétique d'un Maillol et d'un Joseph Bernard dans sa *Femme à la cruche* (1910), est visible ici pour la première fois chez l'artiste et ne cessera de se développer durant les prochaines années. Dupas a trouvé sa formule, il demande le sens décoratif à la construction très rythmée de l'espace et à l'agencement des formes concentrées en masses harmonieuses. La forme simplifiée, comprise dans ses volumes essentiels, ainsi que la couleur posée en aplat lui permettent d'obtenir une vision synthétique et décorative de son art.

### 1914-1918 : temps de guerre

Le voyage initialement prévu par Dupas pendant les mois d'été 1914 dans le sud de l'Italie est annulé par la déclaration de guerre. Le 2 août 1914, Dupas est mobilisé et quitte la Villa Médicis pour Paris. En raison d'une santé fragile, Dupas n'ira pas sur le front. Il se retrouve affecté à Bordeaux dans

---

<sup>732</sup> *Les Tireurs d'Arc* renvoient ainsi à l'archer du fronton ouest du temple d'Aphaia à Egine, source de *l'Héraklès archer* de Bourdelle. Nous renvoyons à l'ouvrage de Marina Lambraki-Plaka, *Bourdelle et la Grèce, Les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Athènes, 1985. Il faut souligner le contexte historique de l'époque qui voit se développer et s'affiner la connaissance des époques archaïques par l'organisation de campagnes de fouilles sur les sites de Cnossos (Arthur Evans), des Cyclades, mais aussi de Suse, Babylone et Assur, entre 1870 et 1921. Une étude sur les envois et les déplacements de pensionnaires architectes de l'École de Rome et de l'École française de Rome serait à entreprendre sur ces années-là. Nous savons qu'en 1911, Louis Billotey se rend en Grèce en compagnie de l'architecte Nicod.

<sup>733</sup> AABA, 5 E 77. Rapport sur les envois de Rome de peinture, 1914.

le service auxiliaire d'un célèbre oto-rhino-laryngologiste, le docteur Gabriel Moure, qui crée à Bordeaux un service spécialisé dans la reconstruction plastiques des « gueules cassées ». Les talents de dessinateur de Dupas sont mis à contribution dans les opérations préliminaires servant à la chirurgie faciale<sup>734</sup>. L'artiste était chargé de reconstituer les portraits des mutilés de guerre et ces dessins servaient ensuite à guider le chirurgien plasticien dans son travail de reconstruction.

A Bordeaux, Dupas retrouve Roganeau et Bodard, démobilisés, le céramiste René Buthaud et le peintre Roger Bissière. Buthaud et Bissière se connaissent depuis leurs études communes à l'École des beaux-arts de Bordeaux où Buthaud est inscrit entre 1903 et 1907 et Bissière entre 1905 et 1909. Ils se retrouvent tous deux dans l'atelier de Ferrier en 1909-1910, en même temps que Jean Dupas. Au cours de l'année 1911, sur l'invitation de ce dernier, Bissière se rend à Rome, à la Villa Médicis. Bissière est à cette époque « le plus classique de la bande<sup>735</sup> » selon le mot de Buthaud et son influence va se révéler fondamentale sur ses premiers essais de céramiste<sup>736</sup>. Les fresques réalisées par Bissière sur le thème de *Daphnis et Chloé* entre 1914 et 1919 pour un commanditaire privé<sup>737</sup>, montrent que l'artiste cherchait à assimiler la construction cézanienne de l'espace à des stylisations formelles sans doute héritées de Bourdelle et de l'Antiquité grecque. Nous ignorons si Dupas a eu connaissance des dessins et esquisses préparatoires du projet, mais il existe une réelle similitude entre l'art de Dupas à cette époque et le classicisme archaisant de Bissière de ces années 1914-1918. Comme si Dupas avait prolongé et adapté la formule esquissée par Bissière qui devait évoluer vers le cubisme au sortir de la guerre puis vers l'abstraction. En plus de son activité de peintre, Bissière était un théoricien, auteur en 1920 de l'article fondamental « Notes sur l'art de Seurat » paru dans la revue *L'Esprit Nouveau* fondée en 1921 par Paul Dermée. Durant les années de guerre, Dupas travaille à sa théorie artistique dans le calme d'une propriété vinicole, le château de Biard. Il affine ses théories autour des thèmes développés à la Villa Médicis et l'exposition de 1919 organisée à Bordeaux du 12 avril au 1<sup>er</sup> juin par les artistes au profit des mutilés de guerre lui permet de montrer le fruit de son travail<sup>738</sup>. Il expose une dizaine d'œuvres dont un portrait du professeur Moure et une toile intitulée *Le Cheval blanc* (localisation actuelle inconnue) où les canons physiques des personnages indiquent que l'artiste poursuit dans la voie de la *Suzanne* de 1913-1914. Les anatomies sont traitées en volumes

---

<sup>734</sup> DU PASQUIER, Jacqueline, *Affiches de Jean Dupas*, catalogue de l'exposition, Bordeaux, Hôtel de Lalande, 26 juin – 21 août 1987, Bordeaux, musée des arts décoratifs de la ville de Bordeaux, 1987.

<sup>735</sup> DU PASQUIER, Jacqueline, *René Buthaud, Entretiens avec Jacques Sargos*, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 1987.

<sup>736</sup> En 1918 Buthaud adapte ainsi sur une coupe en faïence un dessin de Bissière représentant une amazone montée sur un cheval dans une forme très stylisée (*René Buthaud*, 1987, p. 63, ill. 3). La coupe est signée du double monogramme RB pour René Buthaud et Roger Bissière. Interrogé par Jacques Sargos, Buthaud dit de Bissière « qu'il savait vous guider, vous ouvrir des horizons. Plus que Dupas, [...] plus calme » (*René Buthaud*, 1987, p. 63).

<sup>737</sup> BISSIERE, Isabelle ; DUVAL, Virginie, *Roger Bissière (1886-1934)*, Editions Ides et Calendes, 2001, tome I, p. 4-6. Les fresques ont été réalisées avant septembre 1919 pour l'architecte Autemayou, quatre grands sujets et deux petits médaillons, pour la décoration de son hôtel de la rue Esquirol à Paris, aujourd'hui détruit.

<sup>738</sup> Renseignements communiqués par la galerie Lefebvre à Paris.

comme les colonnes ioniques qui encadrent la scène. L'année 1919 est également celle du retour en Italie où Dupas va exécuter son manifeste pictural, *Les Pigeons blancs*.

### Les années 20 : des *Pigeons blancs* à "l'Ecole de Dupas"

Après un bref passage à Paris au mois de septembre 1919, Dupas rejoint la Villa Médicis où il arrive au début du mois d'octobre 1919. L'institution, officiellement ouverte depuis le 1<sup>er</sup> mai 1919, est toujours sous la direction d'Albert Besnard qui doit gérer la situation exceptionnelle de l'après-guerre. A ceux qui comme Dupas achèvent leur dernière année de pension, s'ajoutent les lauréats de 1914, augmentés des grands prix de 1919. Certains, comme Jean Despujols, arrivent accompagnés de leur famille et en 1920, la Villa ne comptera pas moins de vingt-cinq pensionnaires. Albert Besnard a fort à faire pour loger les pensionnaires et leur attribuer des ateliers en nombre insuffisant. Les finances de l'institution sont si mauvaises qu'elles ne permettront pas d'organiser d'exposition des envois avant 1921. Parmi les pensionnaires peintres qui sont au nombre de cinq, se trouvent Jean Dupas, Jean Girodon grand prix de 1912, Robert Poughéon premier grand prix de 1914, le bordelais Jean Despujols deuxième grand prix de 1914, Jean Giraud, troisième grand prix de 1914 bénéficiant du temps de pension de Marco De Gastyne, démissionnaire en 1911. En 1919, les sculpteurs sont à peine moins nombreux, il y a Siméon Foucault grand prix de 1912, Lucienne Heuvelmans lauréate de 1911 et Martial, grand prix de 1913 auxquels s'ajouteront en 1920, Raymond Delamarre et Alfred Janniot, avec lequel Dupas va nouer des liens d'amitié durable. Parmi les architectes et graveurs présents en 1920, il faut noter les noms d'Albert Decaris (graveur) et de Jacques Carlu (architecte) et de Michel Roux-Spitz (architecte).

Dès son arrivée, Jean Dupas commence à travailler à son envoi de dernière année. Une première esquisse est réalisée dès 1919 (**cat. 330, ill. 330**) et indique que l'artiste a fixé la composition générale de l'œuvre qui ne se modifiera plus par la suite. L'esquisse ne présente pas encore les déformations anatomiques caractéristiques de l'œuvre définitive qui sera achevée à Paris au courant de l'année 1921. Autour de Dupas, se groupent Jean Despujols et Robert Poughéon. Despujols est issu comme tous les bordelais de l'atelier de Quinsac puis de celui de Ferrier où il est inscrit en 1913. Poughéon est l'élève de Jean-Paul Laurens et de son fils Paul-Albert Laurens. Poughéon expose au Salon de 1912 un tableau intitulé *La Trêve* que Léon Rosenthal cite à côté de l'envoi de Roganeau, *Le Soir, à la rivière* comme participant de ce courant antiquisant. Pourtant, son tableau du grand prix de Rome, *La Passion de la Vierge* (Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts), pencherait plutôt vers un style réaliste mâtiné du primitivisme des maîtres français du XV<sup>e</sup> siècle dont l'exposition à Paris en 1904 avait révélé les trésors<sup>739</sup>. A l'exposition des envois de 1921, Poughéon présente deux envois *Une Géante* (**cat. 345**) et *Arabesque* (**cat. 346**) que l'Institut assimile à l'envoi de Dupas.

---

<sup>739</sup> Nous renvoyons à l'ouvrage *Primitifs français, Découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition, Paris, musée du Louvre, 27 février – 17 mai 2004, Paris, RMN, 2004.

Despujols expose quant à lui *Deux Adolescents* (**cat. 340**) et *Deux Femmes* (**cat. 341**). Ces envois présentent des caractéristiques similaires à la formule initiée par Dupas, ainsi les modelés en aplats et le traitement volumétrique des corps, mais dans un esprit plus mesuré, plus classique que les *Pigeons blancs*. Despujols reprendra le motif des adolescents dans la grande composition décorative, *L'Agriculture*, qu'il réalise pour le pavillon des vins de Bordeaux à l'Exposition internationale de 1925. L'exposition des envois de 1922 révèle avec encore plus de force le ralliement de l'Ecole de Rome à l'esthétique du bordelais par la présence de l'envoi de deuxième année d'Alfred Janniot, un volumineux haut-relief polychrome intitulé *Eros* (Boulogne-Billancourt, musée des années 30), équivalent sculptural des créatures de Dupas. Eros, représenté sous les traits d'un jeune garçon à l'allure archaïque et au visage de kouros antique, est entouré de deux figures féminines, l'une nue affectant une pose chantournée très maniériste et la seconde vêtue d'une robe drapée. La composition générale emprunte à *La Naissance d'Aphrodite* dit *Trône Ludovisi* (Rome, muzeo nazionale), référence très présente chez le sculpteur Bourdelle. Plus marqué encore par le courant grec archaïque que son aîné, Janniot grossit les attaches, réduit le modelé au minimum et interprète les formes naturelles comme des volumes géométriques. Le sculpteur Delamarre, en seconde année de pension, s'associe également à cette tendance avec une *Victoire*. Fortement opposé à cette nouvelle tendance, l'Institut désapprouve énergiquement les envois de ses pensionnaires qu'il qualifie de « monstruosités » sous prétexte de synthèse et résultant d'un « esprit mis à la torture<sup>740</sup> ». Jean Despujols encore en troisième année, confirme avec une esquisse au thème très néo-classique, *L'Enlèvement des Sabines*, la direction prise l'année passée. Son dernier envoi de Rome, *La Chute* (**cat. 343**), « grande page décorative et symbolique aux allures de peinture antique<sup>741</sup> » se ressent également du style de son aîné dans les « modelés tubulaires<sup>742</sup> » des figures et les déformations. Chez Despujols, la vie des formes s'accompagne d'une recherche sur le procédé technique qui l'amène à breveter son invention d'une peinture à l'« électro-encaustique » créée pour « remédier aux tares de la peinture à l'huile<sup>743</sup> ». En 1925, Poughéon expose son dernier envoi de Rome *Les Amazones* (**cat. 349**), tableau de format carré, où l'artiste revendique son appartenance à l'Ecole de Dupas tout en affirmant sa personnalité. Cette œuvre très composée mêle accents modernes par la représentation de femmes en costumes contemporains et chapeau melon, et nu dont le canon allongé est hérité du maniérisme de Parmesan. Moins antiquisant que Dupas, Poughéon est aussi plus symbolique dans cette composition qui mélange, comme dans un collage, des fragments d'œuvres antérieures à l'arrière-plan du tableau, on aperçoit ainsi le motif de *Composition avec tête de cheval* (1924,

<sup>740</sup> AAFR, Carton 226. Rapport sur les envois de Rome de sculpture, 1922.

<sup>741</sup> ANONYME, « Les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne* dans *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1923, p. 135.

<sup>742</sup> FOSCA, François « Les Salons de 1924 (1<sup>er</sup> article) : La Société Nationale des Beaux-Arts et la Société des Artistes Français », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1924, p. 321-346.

<sup>743</sup> ANONYME, « Les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne* dans *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1923, p. 135.

localisation inconnue), des détails très réalistes comme le livre, les oiseaux morts ou la carabine, et un grand nu accompagné d'un cheval cabré.

La réception critique des envois de Rome au Salon des Artistes Français entre 1922, date de l'exposition des *Pigeons blancs* et 1926, date de l'exposition des *Amazones*, achève de grouper autour de Jean Dupas, les noms de Jean Despujols, de Robert Poughéon, et d'Alfred Janniot. Mais c'est surtout à l'Exposition internationale de 1925 que se révèlent avec éclat les correspondances entre les membres actifs de cette nouvelle école issue de Rome et de l'École des beaux-arts. Pour le grand salon du pavillon du Collectionneur de Jacques-Emile Ruhlmann, Dupas a conçu un panneau décoratif *Les Perruches* (collection particulière). Si l'on retrouve dans cette composition les déformations caractéristiques que Dupas imprime aux canons féminins, comme les visages ovales, les cous-colonnes, les longs bras aux doigts effilés, celles-ci sont traitées avec une certaine retenue afin de s'intégrer dans le décor conçu par Ruhlmann. Par rapport aux *Pigeons blancs* de 1922, Dupas a fait évoluer son style vers plus de tempérance et d'équilibre ainsi qu'il convient à la destination de cette peinture décorative. Sa participation auprès de Ruhlmann qui reconnaissait en lui un alter ego spirituel<sup>744</sup>, va définitivement le positionner comme l'un des grands artistes décorateurs de l'époque. De l'avis du critique Paul Fierens : « M. Dupas joue serré, il ne désespère pas de tout concilier, d'accorder pompiers et fauves autour de son ingrisme édulcoré », mais il fait preuve « d'une perfection de dessin et d'une volontaire élégance qui commandent et forcent le respect. [...] Nous voudrions rendre justice à l'inventeur d'un style qui peut nous déplaire mais qui n'en existe pas moins. M. Dupas est quelqu'un ! Et la preuve, c'est qu'on l'imité<sup>745</sup>. » Associé à Dupas et Ruhlmann, Alfred Janniot présente devant la façade du pavillon son envoi de dernière année, *Hommage à Jean Goujon* (Lisbonne, Fondation Gulbenkian), titre qui symbolise ce que doit le style de l'artiste, mélange de maniérisme raffiné et de références antiques, au grand sculpteur de la Renaissance française. Les anciens prix de Rome sont également réunis sous la bannière de la ville de Bordeaux, au pavillon de la Tour de Bordeaux. Sur chaque muraille de la tour, dont le plan au sol est conçu selon un motif quadrangulaire, viennent prendre place d'immenses toiles décoratives. Dupas exécute une œuvre sur le thème de *La Vigne et le Vin*, Roganeau sur le thème des *Landes*, Jean Despujols sur *L'Agriculture* et Marius de Buzon sur *Les Colonies* (Bordeaux, musée d'Aquitaine). Jean-Gabriel Domergue est chargé, quant à lui, de la décoration de la voûte du restaurant. Alfred Janniot figure également au nombre des artistes avec un groupe sculpté intitulé *La Vigne* (localisation inconnue). Cette association préfigurait la réalisation de la Bourse du Travail en 1936 à Bordeaux. La nouveauté de l'Exposition internationale de 1925 a été d'abolir d'une part l'ancienne distinction hiérarchique entre les arts mineurs et les arts majeurs et de repositionner les artistes dans la tradition des grands décorateurs de la Renaissance où chaque art participe d'un tout cohérent, d'une union de l'ensemble des arts décoratifs.

---

<sup>744</sup> Ruhlmann, *Un génie de l'Art déco*, catalogue de l'exposition, Boulogne-Billancourt, musée des années 30, 15 novembre 2001 – 17 mars 2002, Montréal, 2003, Paris, Somogy Editions d'art, 2002, p. 97-100.

<sup>745</sup> FIERENS, Paul « L'Exposition internationale de 1925 », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1925.

Les anciens élèves de l'École des beaux-arts, nourris aux exemples d'un enseignement qui « faisait confiance aux réalisations collectives » et valorisait « la collaboration entre les trois arts<sup>746</sup> », ainsi que les grands prix de Rome de peinture, sculpture ou architecture voués par nature à l'art monumental, auront leur part dans ces grands ensembles décoratifs de l'entre-deux-guerres.

Du premier classicisme représenté à la Villa Médicis par Louis Billotey et François-Maurice Roganeau, aux exubérances maniéristes, archaïques et néo-cubistes de Dupas, l'École de Rome aura fait preuve d'une vitalité hors du commun sur l'ensemble de la période étudiée. Le mouvement classique initié par Puvis de Chavannes puis Maurice Denis dans les années 1905-1910 conduit à nouveau les jeunes artistes à retrouver le chemin oublié de l'Italie, à interroger les grands décorateurs italiens. Au sortir de la guerre, le retour à l'ordre ressuscitait les lois immuables de l'art, de la composition et de l'unité, de la mesure et de la raison. Paradoxalement, si Picasso effectue bien son retour à l'ordre, l'École de Rome n'aura jamais été aussi débridée et aussi éloignée des principes de l'Académie des beaux-arts qui rejette ces « monstruosité » si éloignées de la nature. Mais peut-être est-ce là que réside la profonde originalité de ces prix de Rome, dans le fait d'avoir rompu avec l'académisme en se donnant les moyens de réinventer la grammaire d'un langage plastique dont le vocabulaire est emprunté à la fois à la modernité et au classicisme, et dont l'esprit procède des grands artistes décorateurs de la Renaissance.

L'étude sur longue période permet de mettre à jour des tendances générales, d'isoler des personnalités ou à l'inverse de définir des groupes, voire des écoles, et de réaliser des rapprochements entre des générations que leur éloignement sur l'échelle du temps n'aurait jamais pu révéler. Ce chapitre s'achève sur le groupe des années 20, sur ces artistes qui pratiquent un art intellectualisé, nourri de références multiples et variées qui puise sa plasticité volumétrique aux sources de la Grèce archaïque et du cubisme, ses élégances auprès des maniéristes italiens, ses simplifications chez les peintres primitifs et dont l'expression, pensée en termes de peinture décorative, est faite pour l'art monumental. Avec l'École de Dupas, la boucle est bouclée et nous ramène dans les années 1870, auprès des Joseph Blanc et des Luc-Olivier Merson, de ces éclectiques aux tendances néo-maniéristes, dont les œuvres empruntaient à ces mêmes sources, du quattrocento au seicento, des solutions plastiques en rapport direct avec la thématique de la grande décoration. Entre ces deux pôles qui ouvrent et ferment cette période chronologique, se trouvent les réalistes des années 1880-1890 qui apparaîtraient presque comme un accident de parcours dans l'histoire de cette École de Rome s'ils ne représentaient le compromis obligé d'une institution séculaire aux modernités de l'école contemporaine. Les années 1890 à 1910 sont représentatives de tendances diverses et variées qui

---

<sup>746</sup> FOUART, Bruno, « L'École entre les deux guerres. Un retour d'âge d'or, Un moment de sérénité et de paix ? », p. 472-477, dans JACQUES, Annie (dir.), *Les Beaux-Arts, De l'Académie aux quat'z'arts*, Paris, Ensba, 2001.



représentaient les principaux courants contemporains, entre post-impressionnisme, symbolisme et réalisme. La richesse de ces envois de Rome ainsi que la variété des propositions artistiques des pensionnaires montre une Ecole de Rome bien éloignée des préjugés habituels de médiocrité et d'insuffisance qui caractérisent la réception critique des envois de Rome de ces années-là.

## **Partie II. Chapitre III. De la réception critique des envois de Rome 1863-1914**

Aborder la réception critique des œuvres d'art n'est jamais chose aisée, a fortiori lorsqu'il s'agit d'une production aussi particulière que celle des envois de Rome et qu'elle s'inscrit dans le cadre controversé de l'Académie de France à Rome dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Tenus pour apporter la preuve de la valeur d'un certain enseignement, les envois sont soumis à Paris à l'examen critique de l'Académie des beaux-arts et à celui de la presse qui est conviée, ainsi que le public, à l'exposition annuelle des envois de Rome à l'Ecole des beaux-arts. A la lumière des éléments de réception critique émis par les deux parties en présence, se dessine l'image contrastée d'une institution, l'Ecole de Rome.

### **Chapitre III. A. La réception critique des envois de Rome par l'Académie des beaux-arts : recherche des éléments de la doctrine académique dans les rapports sur les envois de Rome 1863-1914**

La direction artistique que l'Académie des beaux-arts exerce sur la Villa Médicis s'exprime par le truchement des règlements qui déterminent les conditions de séjour et la nature des travaux des pensionnaires, ainsi que par la rédaction annuelle du rapport sur les envois de Rome. Cet usage qui remonte à la fondation de l'Académie de France à Rome s'est institutionnalisé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>747</sup> et n'a connu qu'une seule interruption, lorsque le décret du 13 novembre 1863 en confia la responsabilité aux professeurs de l'Ecole des beaux-arts. Chaque année, avant l'ouverture de l'exposition publique à l'Ecole des beaux-arts, les membres de l'Académie se réunissent afin de prendre connaissance des travaux expédiés de Rome. Un rapporteur a été désigné dans chaque section afin de rédiger sous la forme d'une synthèse les avis et jugements dominants. Ce pré-rapport, ou rapport primitif, est lu devant l'Académie en séance où il peut être modifié sur l'intervention d'un membre. En 1891, Ernest Hébert réclame ainsi à ses collègues quelque indulgence<sup>748</sup> à l'égard de Gaston Thys et de son envoi de première année, *Une Baigneuse* (**cat. 194**). L'un des membres de l'Académie intervient également en faveur d'Ernest Laurent pour que le jugement porté sur son envoi

---

<sup>747</sup> Nous renvoyons à la première partie de ce travail, chapitre I. A. Origine historique de l'Académie de France à Rome et de la tutelle de l'Académie des beaux-arts.

<sup>748</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 19 décembre 1891, p. 257. Lecture en séance d'une lettre d'Ernest Hébert : « J'espère que des adoucissements ont été apportés au jugement primitivement porté sur la figure de M. Thys. Ce jeune homme plein d'ardeur au travail, mais profondément atteint dans sa santé, a besoin de ménagements extrêmes. »

*Le Poète regardant passer la Jeunesse qui s'éloigne* (1891, **cat. 189**) soit rédigé en « des termes élogieux<sup>749</sup> ». Le rapport définitif est ensuite consigné dans les procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts, une copie en est adressée au ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts pour être insérée au *Journal officiel*. La publication du rapport est une innovation apportée en 1872 à l'ancien règlement de l'Académie de France à Rome qui prescrivait la lecture du rapport en séance publique annuelle. L'Académie comprend à cette époque quel intérêt elle peut retirer de cette tribune officielle pour diffuser sa doctrine et indiquer « par les jugements qu'elle est appelée à porter dans quelles voies elle entend maintenir l'art<sup>750</sup> ». Rappelons que sa mission première consistait à « s'occuper de tout ce qui peut contribuer aux progrès et aux perfectionnements des différentes parties des beaux-arts », ce qui l'habilitait à « donner son avis motivé sur tous les projets, problèmes, difficultés ou questions d'art qui lui sont adressés par le gouvernement<sup>751</sup>. » Précisément, sous la Troisième République, comme sous le Second Empire, l'Etat s'abstiendra bien de lui faire jouer ce rôle de conseil artistique prévu par ses statuts, la condamnant de ce fait à un immobilisme passif<sup>752</sup>. Son pouvoir temporel et spirituel sur les arts s'amenuisant au fur et à mesure des années, depuis la réforme de 1863 qui l'éloigne de l'organisation de l'enseignement à l'Ecole des beaux-arts jusqu'à son rôle de jury au Salon ébranlé une première fois par l'ouverture du Salon des Refusés, il ne restait plus guère à l'Académie que l'Ecole de Rome pour exercer son autorité et former des artistes selon sa doctrine. Dans cette perspective, le rapport sur les envois de Rome représente donc bien plus qu'une simple correction de travaux où elle se contenterait de distribuer blâmes ou encouragements à ses pensionnaires. Au travers des jugements portés sur les envois, l'Académie prend officiellement position en tant que corps constitué, exprime ses avis sur les tendances de l'art contemporain en même temps que sur l'évolution de son Ecole de Rome. Il faut donc lire entre les lignes de ces rapports pour mettre à jour les éléments épars de la doctrine académique et tâcher de comprendre ce qui divise et ce qui réunit autour des travaux envoyés de Rome par les artistes.

Le discours académique de réception sur les envois se structure en fonction de deux critères principaux de jugement que sont la conformité à la lettre et à l'esprit du règlement ainsi que l'assimilation des traditions de style et d'idéal de l'Ecole de Rome au point de vue de l'art. Le premier de ces deux points s'exprime dans la permanence des termes du discours critique quand le second est sujet à interprétation et à évolution en fonction de la nature des œuvres et de l'époque où elles sont

<sup>749</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 21 novembre 1891, p. 238-242 : « M. Gustave Moreau, au nom de la section de peinture donne lecture du rapport sur les envois de Rome en peinture. Un des membres propose que les termes de ce rapport soient élogieux en ce qui concerne le tableau de M. Laurent ».

<sup>750</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 8 novembre 1873, p. 210-219.

<sup>751</sup> *Académie des beaux-arts, Statuts et règlements*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Article 35.

<sup>752</sup> Voir VAISSE, 1995, p. 92-93 sur le legs Caillebotte. Entre 1863 et 1914, l'Etat ne fera appel à l'Académie qu'en une seule circonstance, pour réformer le règlement de l'Académie de France à Rome qui dépendait en principe de ses prérogatives. En 1890, le ministre de tutelle de l'Académie, Léon Bourgeois sollicite ses réflexions sur des modifications à apporter au règlement de l'Ecole de Rome. Sur sa proposition, l'Académie rédige des rapports motivés soumis à l'examen d'une sous-commission formée dans le sein du Conseil supérieur des beaux-arts.

produites. La constitution du corps savant académique est également à prendre en considération, car le renouvellement continu de ses membres au cours de la période étudiée impose l'idée, exprimée à l'époque, qu'il n'existe plus de doctrine académique. « Il n'y a plus en matière d'art de doctrine académique ou pour mieux dire l'Académie ne représente plus cette croyance qui a disparu devant les travaux de ce siècle et qui consistait dans l'ignorance où l'on était de l'histoire de l'art, à ne voir les choses que par l'Italie [...]. Tout le monde, à l'Académie comme en dehors de l'Académie, pense que le thème de la mythologie n'est pas le dernier mot en matière de conception artistique, et que si l'art est un moyen d'action, il ne saurait demeurer étranger à ce qui se meut autour de lui<sup>753</sup>. » L'auteur de ce commentaire, Antonin Proust, faisait sans doute allusion aux élections relativement récentes de Léon Bonnat (1881) et de Jules Breton (1886) au sein de la compagnie académique qui comptait alors parmi ses membres les plus illustres Jean-Léon Gérôme, Ernest Meissonier, Ernest Hébert, Alexandre Cabanel ou encore William Bouguereau. Idéalistes et réalistes, peintres d'histoire, de style ou de genre constituaient donc le noyau dur d'une Académie qui avait considérablement évolué depuis l'époque d'Ingres. Les années 1890 à 1900 sont encore plus caractéristiques de cette volonté d'assimiler au corps académique des artistes aux styles variés, tels Gustave Moreau (1888), Benjamin-Constant (1893) ou Jean-Paul Laurens (1891), et pratiquant des genres aussi éloignés que la peinture militaire représentée par Edouard Detaille ou religieuse avec Luc-Olivier Merson, tous deux élus la même année (1892). Ce pluralisme esthétique interdit donc l'idée d'une adhésion totale et unilatérale des membres de l'Académie à une doctrine dogmatique qui rejeterait, comme au temps de Quatremère de Quincy, toute tentative artistique en dehors des grandes traditions de style et d'idéal. Pourtant, il ne reste pas moins vrai qu'une doctrine existait au sein de l'Académie et que celle-ci trouvait à s'exprimer dans les rapports sur les envois. Que l'on en attribue la cause à des raisons d'ordre secondaire ressortissant de l'habitude ou de la pose<sup>754</sup>, ne modifie en rien la réalité de son existence entendue comme l'émanation collective de l'esprit d'un corps où l'individu ne comptait pas<sup>755</sup>. La difficulté réside cependant dans le fait d'en déterminer les invariants tant cette Académie composite ne ressemblait plus au corps monolithique du temps de David. Au cours de la période étudiée, l'Académie semble moins prendre position pour la défense d'une cause esthétiquement bien établie que se déterminer contre certaines tendances constatées dans les envois de ses pensionnaires. Le seul élément de permanence que l'on trouve exprimé invariablement dans le discours académique destiné

---

<sup>753</sup> Arch. nat. F<sup>21</sup> 4008. N° 792, Chambre des Députés, 5e législature session de 1890. Annexe au procès-verbal de la séance du 5 juillet 1890. Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du Budget général de l'exercice 1891 (Ministère de l'Instruction Publique et des beaux-arts), deuxième section (Service beaux-arts) par Antonin Proust, député.

<sup>754</sup> Voir VAISSE, 1995, p. 73.

<sup>755</sup> En 1880, William Bouguereau en fait l'expérience lorsqu'il se désolidarise de la compagnie sur une question concernant la réglementation du legs de Caen qui prescrit la délivrance des arrérages à la seule condition de l'achèvement de l'envoi de dernière année. Pour justifier le réexamen de cette clause qu'il juge abusive, Bouguereau demande la permission de lire en séance un mémoire commandé de son propre chef à un jurisconsulte. Devant le refus des membres de l'Académie d'auditionner le rapport, Bouguereau quitte la séance en signe de protestation « contre cette façon d'enterrer les discussions qui peuvent ne pas vous être agréables » (AABA, 2 E 16, Séance du 17 janvier 1880, p. 289-291 ; Séance du 24 janvier, p. 292-295).

aux pensionnaires de Rome, est en fait un incessant rappel à l'étude des modèles pérennes du grand art italien ainsi qu'à la sincérité de la nature. Par ces conseils, l'Académie espérait peut-être remettre dans le droit chemin des artistes qui s'aventuraient dans des voies qui n'étaient pas les siennes. L'histoire de la réception critique des envois de Rome par l'Académie des beaux-arts entre 1872 et 1914 est celle d'un dialogue en pointillé entre ses propres aspirations et celles de ses pensionnaires.

Ainsi que nous l'avons évoqué précédemment, les critères du jugement académique portaient principalement sur l'adéquation des envois avec ce que l'Institut s'estimait en droit d'attendre d'un pensionnaire de la Villa Médicis. Les remontrances que l'Académie adressait à ses pensionnaires par le biais de ses rapports doivent être interprétées comme autant de rappels à sa doctrine et à ses traditions. Sont particulièrement visées des pratiques d'exécution non conformes à son enseignement, des sujets pris en dehors de ses traditions ou un état d'esprit général contraire au but et au principe de l'Ecole de Rome.

Sur le choix des sujets l'Académie se montrait en général assez tolérante à partir du moment où le pensionnaire en avait puisé la source dans le domaine iconographique déterminé par le règlement et qui ressortissait du répertoire classique et naturel au peintre d'histoire. Elle réservait néanmoins ses félicitations et ses encouragements aux pensionnaires dont les sujets indiquaient des « aspirations élevées et un sentiment de grandeur<sup>756</sup> » et tançait ceux dont les sujets s'éloignaient des « saines traditions de l'Ecole de Rome et des entreprises que l'Académie a pour mission d'encourager<sup>757</sup> ». Cela désignait en général tous les sujets à consonance trop littéraire ou à portée philosophique en raison de leur difficulté à être traduits par les moyens propres à la peinture, précaution d'autant plus appuyée dans son discours que ce type de sujets nécessitaient d'après sa doctrine une maîtrise parfaite de l'ordonnance et de l'exécution à l'image d'un Raphaël dans *L'Ecole d'Athènes*<sup>758</sup>. Henri Lavergne échoue ainsi à traduire son rêve poétique, *Les Illusions perdues* (1897, **cat. 221**) car la composition « un peu énigmatique » est desservie par « la faiblesse de dessin et l'effacement du modelé » qui « ont plus que compromis la réalisation d'intentions [exigeant] l'emploi de formes mieux définies et plus belles<sup>759</sup> ». A Louis Roger, l'Académie reproche d'avoir interprété un sujet issu de la vie des travailleurs des champs dans une « visée littéraire ou humanitaire<sup>760</sup> » qui nuit à l'intérêt pittoresque du sujet, et à Fernand Sabatté l'ambition d'une œuvre dont la pensée « demeure obscure et confuse » du fait de la nature du sujet « qui relève plutôt du domaine de la littérature philosophique que de la

---

<sup>756</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 7 décembre 1872. Rapport d'Henri Lehmann sur les envois de Rome de peinture. A propos de *L'Invasion* de Joseph Blanc (**cat. 46**).

<sup>757</sup> AABA, 2 E 16, Séance du 2 juillet 1881, p. 447-451. Rapport d'Alexandre Cabanel sur les envois de Rome de peinture. A propos du *Baiser mortel, légende brésilienne* de François Schommer (**cat. 119**).

<sup>758</sup> BLANC, 2000 [1867], p. 275-276 : « Raphaël a peint l'Ecole d'Athènes, qui n'est pas seulement un chef-d'œuvre d'invention, de dessin, de style et d'expression, mais qui un chef-d'œuvre incomparable de composition, comme le dernier mot du génie dans l'ordonnance ».

<sup>759</sup> AABA, 2 E 19, Séance du 17 juillet 1897, p. 424-432. Rapport de Benjamin-Constant sur les envois de Rome de peinture.

<sup>760</sup> AABA, 2 E 21, Séance du 11 juillet 1903, p. 94-110. Rapport de Ferdinand Humbert sur les envois de Rome de peinture. A propos de l'esquisse de troisième année de Roger, *Le Repos* (**cat. 264**).

peinture<sup>761</sup> ». Mais par dessus-tout, l'Académie acceptait avec difficulté les sujets empruntés à la vie moderne et cela même après que la réforme du règlement de 1905 a libéré les artistes de l'obligation du répertoire imposé. Il faut souligner qu'une hiérarchie implicite semblait régner à l'intérieur de cette catégorie spécifique. Si l'Académie acceptait volontiers les thèmes touchant à la vie des paysans ou du monde du travail, – rappelons que Léon Lhermitte (1905) et Jules Breton (1886) faisaient partie de ses rangs –, elle faisait preuve d'une grande réserve, voire de défiance, vis-à-vis d'un sujet tel qu'*Au Pincio* de Georges-Paul Leroux (1910, **cat. 298**). Cet envoi présenté sous la forme d'un triptyque dont l'effet est purement décoratif, – malgré la différence de format des panneaux latéraux et du panneau central, « la même ligne d'horizon et le même ciel règnent sur les trois compartiments<sup>762</sup> » –, prend pour sujet une scène de loisir dans le parc du Pincio. L'Académie n'entend pas se laisser déstabiliser par cette tentative de modernisme dont elle tient à souligner l'incongruité dans le cadre du séjour de Rome : « Le sujet surprend tout d'abord et l'on est un peu étonné qu'après quatre années de séjour en Italie les impressions d'un jeune pensionnaire qui a dû certainement vivre dans la contemplation et l'étude des maîtres, aboutissent à une composition dont Paris lui aurait tout aussi bien, sinon mieux que Rome, fourni les éléments ». Mais, Leroux se trompe s'il croit avoir fait « œuvre de novateur en peignant des personnages de nos jours [...] » car « bien avant nous les maîtres anciens ont peint leur temps et leurs contemporains ». Aussi « la tentative de M. Leroux, comme toutes celles qui ont été ou pourront être faites dans le même ordre d'idées, n'a rien qui puisse nous troubler<sup>763</sup> ». A l'heure des transitions, l'Académie par la voix de Luc-Olivier Merson pratique l'art consommé du double langage. Sans renier l'œcuménisme franchement libertaire qui caractérise sa position officielle en 1905, – Edouard Detaille affirme ainsi aux pensionnaires que « la liberté de l'inspiration vous est donnée sans aucune réticence [...] l'Académie des Beaux-Arts veut que vous soyez libres de toute entrave<sup>764</sup> » –, elle oppose cinq ans plus tard les termes d'un discours visant à en relativiser la portée. Craignant sans doute qu'une lecture trop permissive de la réforme n'engendre la confusion et que l'*aggiornamento* ne vire à l'anarchie, elle met en avant la notion de l'identité romaine entendue comme le caractère particulier que doit porter toute œuvre exécutée dans le milieu italien. Le tort que présente l'envoi de Leroux, en dehors de la modernité du sujet, est de ne pas remplir cet impératif : « Ainsi le tableau de M. Leroux [...] nous a surtout frappé par la lourdeur et l'opacité des tonalités, quand évoquant l'image de ces fins de journées sur le Pincio, nous rappelons des souvenirs lointains mais précis, il nous semble que ces féeriques couchers de soleil étaient autrement vibrants et faits, comme disait si justement le maître Gounod, de poussière d'améthyste<sup>765</sup> ». La palette est déclarée « lourde et

<sup>761</sup> AABA, 5 E 52. Rapport de Jean-Paul Laurens sur les envois de Rome de peinture, 1905. A propos de son envoi de dernière année, *Rédemption* (**cat. 274**).

<sup>762</sup> AABA, 5 E 75. Rapport de Luc-Olivier Merson sur les envois de Rome de peinture, 1910.

<sup>763</sup> *Idem*. Pour toutes les citations.

<sup>764</sup> *Discours d'Edouard Detaille lu dans la séance publique annuelle du 4 novembre 1905*, Institut de France, tome 75.

<sup>765</sup> *Idem*.

gouacheuse » et l'exécution « monotone<sup>766</sup> » là où l'Académie attendait une atmosphère vibrante de couleur et de lumière rendue conformément aux procédés du plein-air, ce qu'elle avait précisément récompensé dans le tableau de grand prix de Leroux (*La Famille*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts). Au sein de l'Académie, les conquêtes de la peinture claire et du plein-air avaient été assimilées et il n'était plus envisageable au XX<sup>e</sup> siècle de peindre des figures éclairées par un jour d'atelier lorsqu'elles étaient situées en plein-air<sup>767</sup>. Ce que l'Académie n'admettait pas chez Leroux ressortait également d'un parti pris d'exécution dont l'aspect "mécanique" de la facture ne faisait pas la part nécessaire au sentiment et à la poésie.

L'Académie avait en effet des avis relativement tranchés sur les moyens d'exécution qu'elle exprimait par l'édification de ses pensionnaires de l'usage de la bonne méthode en peinture. Ces conseils intervenaient cependant d'une façon moins systématique qu'en réaction à des tentatives bien déterminées et évoluent en fonction de l'époque et des procédés de ses peintres. En 1878, elle condamne chez le peintre Aimé Morot l'emploi des « empâtements à outrance dans les travaux préparatoires » qu'elle tient pour « matérialiser l'art, en fausser le sens et en rabaisser les conditions » en donnant à la peinture « un aspect raboteux qui blesse le goût, sans profiter en réalité à la vigueur de l'exécution matérielle<sup>768</sup> ». En 1886, ces critiques ne sont plus d'actualité à propos de l'envoi d'Edouard Fournier *La Dernière prophétie de Velléda* (**cat. 146**) dont l'exécution présente pourtant ces mêmes caractéristiques. Soulignons que le représentant de la « peinture massive<sup>769</sup> », Léon Bonnat, faisait partie de ses rangs depuis cinq ans. L'Académie s'attachait également à relever ce qui, dans son vocabulaire, tenait de la "convention". Par ce terme, il faut entendre tout procédé technique empruntant en général à quelque parti pris contemporain et s'éloignant du principe de l'imitation de la nature. Par l'emploi d'une technique post-impressionniste Ernest Laurent est aux yeux de l'Académie un peintre « conventionnel ». Malgré les réserves qu'elle exprime sur cette « exécution trop égale [qui] répand sur toute l'œuvre une monotonie fâcheuse [...] et donne au tableau [...] un aspect cotonneux et inconsistant », elle reconnaît à l'artiste la volonté d'avoir réalisé dans son tableau *Saint François d'Assise en prières* (**cat. 193**) « un idéal élevé plutôt que d'être descendu aux recherches d'un réalisme vulgaire<sup>770</sup> ». L'élévation des aspirations renvoie finalement au second plan les préventions académiques contre ce procédé systématique qu'elle admet ici pour mieux le refuser l'année suivante dans l'envoi de Louis Lavalley *Au Parnasse* (1894, **cat. 212**) : « Il n'y a guère ici que le témoignage de préoccupations causées par le souvenir de certaines tentatives fâcheuses poursuivies depuis quelque

---

<sup>766</sup> *Idem*. Pour les deux citations.

<sup>767</sup> En 1902, Jules Breton fait remarquer à propos de l'envoi *Histoire* de Louis Roger (cat. 262) qu'un « sujet tout à fait moderne » placé « en pleine réalité » doit se soumettre aux « exigences de l'effet rationnel et ne pas placer sous le ciel des figures éclairées par un jour d'atelier » (AABA, 2 E 20, Séance du 19 juillet 1902, p. 507-517).

<sup>768</sup> Pour toutes les citations, AABA, 2 E 16, Séance du 20 juillet 1878, p. 151-154, Rapport d'Henri Delaborde sur les envois de Rome de peinture. A propos de l'envoi de dernière année d'Aimé Morot, *Episode des Eaux-Sextiennes* (**cat. 84**).

<sup>769</sup> HOUSSAYE, Henri, « L'art en dehors du Salon », *L'Artiste*, mai 1880, p. 370-380.

<sup>770</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 8 juillet 1893, p. 429-433. Rapport de Gustave Moreau sur les envois de Rome de peinture.

temps à Paris et n'aboutissant en réalité qu'à la négation de tout ce qui constitue la beauté ou le charme du style pittoresque<sup>771</sup> ». Cet infléchissement dans la réception critique des deux envois indique une zone de tolérance variable en fonction du caractère intime de l'œuvre et des ambitions qu'elle manifeste, car l'Académie condamnait par principe tout ce qui lui semblait relever de la *manière* ou s'éloigner dangereusement de la nature. Les constructions intellectuelles auxquelles le groupe des années 20 soumettent la nature sont ainsi particulièrement rejetées par l'Académie. Ce système consistant à comprendre l'anatomie comme des volumes géométriques en simplifiant le modelé, à allonger les lignes pour leur donner toute leur amplitude en cherchant l'arabesque ou à grossir les attaches ne donne naissance qu'à des « monstruosité<sup>772</sup> ». L'art ne doit pas être le résultat de « l'application d'une formule ou d'un raisonnement. La formule appartient à la science, l'inspiration ou l'intuition seule peut [...] guider<sup>773</sup> » dans l'interprétation sincère de la nature. À côté des simplifications formelles, elle dénonçait l'imitation excessive dans les détails ou les accessoires au détriment de la figure humaine. Edouard Toudouze se fait ainsi rappeler à l'ordre en 1875 pour avoir oublié dans son tableau *Eros et Aphrodite* (**cat. 64**) que « le principal objet de l'art est l'image même de l'homme » et non des accessoires « dont le degré d'imitation est hors de toute proportion avec celui du rendu des personnages<sup>774</sup> ». De fait, l'expression de toute manifestation excessive ou extravagante éloignant les pensionnaires du « culte du beau<sup>775</sup> » procédait pour l'Académie d'une méconnaissance de l'enseignement dispensé par l'exemple des grands maîtres et de l'antique et d'un oubli de la nature. Durant l'ensemble de la période étudiée, l'Académie ne cesse de rappeler les pensionnaires à ce principe fondamental de sa doctrine. Si l'art devait être vrai en s'inspirant de la nature il devait également posséder les caractères élevés du style et viser à l'idéal. Le « secret du beau » était ainsi à rechercher « dans le rapport [existant] entre divers chefs-d'œuvre de l'art et l'immuable beauté de la nature<sup>776</sup> ». Que les pensionnaires oublient l'une ou l'autre partie de l'équation et l'équilibre se trouvait rompu. Ses critiques s'adressaient ainsi autant à ceux qui n'imitaient que la nature littérale sans y choisir avec soin les plus beaux éléments ou en corriger les défauts par l'étude de l'antique ou à ceux qui, s'inspirant de la manière des maîtres, tombaient dans la manière en oubliant la vérité de la nature.

À la lecture de l'ensemble des rapports sur les envois de Rome, il semble donc que l'Académie se soit montrée d'une façon générale très peu satisfaite des travaux de ses pensionnaires. Certains pourtant méritèrent ses suffrages et remportèrent les honneurs d'un bon rapport dans lequel elle se plaisait à reconnaître des tentatives en accord avec sa doctrine et ses traditions. Le tableau

<sup>771</sup> AABA, 2 E 19, Séance du 7 juillet 1894, p. 62-66. Rapport de Benjamin-Constant sur les envois de Rome de peinture.

<sup>772</sup> AAFR, Carton 226. Rapport sur les envois de sculpture des pensionnaires de la Villa Médicis en 1922.

<sup>773</sup> *Idem*.

<sup>774</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 5 novembre 1873, p. 205-210. Rapport d'Henri Lehmann sur les envois de Rome de peinture.

<sup>775</sup> AABA, 5 E 59. Rapport d'Eugène Lenepveu sur les envois de Rome de peinture, 1885.

<sup>776</sup> AABA, 5 E 52. Rapport primitif de Paul Baudry sur les envois de Rome de peinture, 1875.

d'Henri Danger en 1892, *Et Lacrymatus Jesus est* (**cat. 188**), rassemble ainsi unanimement l'Académie qui ne lui « marchande pas ses éloges<sup>777</sup> ». Malgré quelques imperfections de détails, elle loue sans restriction « le témoignage d'une connaissance profonde chez l'artiste de la structure humaine », le « dessin savant, et surtout par la portée morale d'une composition dont la dignité s'impose et qui, l'Académie se plaît à le reconnaître, est inspirée de haut<sup>778</sup> ». Danger restait fidèle à sa doctrine dans les aspirations élevées de son sujet et ne négligeait ni la forme naturelle ni le modelé de ses figures à une époque où certains de ses pensionnaires simplifiaient le dessin et ignoraient le clair-obscur. Henri Danger est à cette époque l'anti-Ernest Laurent. En 1875, *Oreste et les Furies* de François-Ferdinand Lematte (**cat. 63**) est digne des encouragements de l'Académie « qui ne peut qu'applaudir à la grandeur de l'effort tenté et à l'élévation de la pensée qui a inspiré cet ouvrage<sup>779</sup> ». Elle récompensait alors chez le pensionnaire la preuve des études solides et consciencieuses qu'apporte le séjour de Rome. *Oreste et les Furies* est un ouvrage en tous points conformes à ce qu'elle était en droit d'attendre d'un pensionnaire de dernière année. Une bonne entente de la composition en fonction du sujet, de la variété dans l'agencement des groupes et des attitudes ainsi que cette recherche du style dans le traitement des formes naturelles vues au travers de l'exemple de l'antique. Pour le critique Paul de Saint-Victor cet envoi est « une de ces tragédies peintes, selon les règles, que les élèves de Rome composent ordinairement au terme de leur séjour, comme tout bon humaniste rimait autrefois sa tragédie en cinq actes, à la fin de sa rhétorique<sup>780</sup> ».

La confrontation par l'image des envois de Rome aux appréciations critiques qu'en donne l'Académie dans ses rapports révèle bien souvent, sous les jugements les plus sévères, des essais de chercheurs ou des tentatives pour s'émanciper hors du cadre normatif académique. La méthode consisterait presque à positiver systématiquement les termes négatifs de certains rapports pour localiser dans le corpus des envois de Rome les propositions artistiques novatrices ou simplement originales. La teneur de ces rapports démontre que d'une manière générale l'Académie reprochait à ses pensionnaires un oubli de ses traditions et de sa doctrine, laquelle consistait principalement à renvoyer les artistes à l'étude sincère de la nature et des grands maîtres.

### Chapitre III. B. L'Académie de France à Rome, les pensionnaires et leurs envois de Rome à l'épreuve de la critique

La façon dont est perçue l'Académie de France à Rome dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pourrait être résumée dans la confrontation de deux avis exprimés sur la finalité et la raison d'être

---

<sup>777</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 23 juillet 1892, p. 327-332. Rapport de Jean-Paul Laurens sur les envois de Rome de peinture.

<sup>778</sup> *Idem*.

<sup>779</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 21 août 1875, p. 388-392. Rapport de Paul Baudry sur les envois de Rome de peinture.

<sup>780</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « Les promesses de l'Ecole de Rome », *L'Artiste*, août 1875, p. 92-96.



d'une telle institution au moment où l'Académie des beaux-arts en récupère la direction. En 1872, la rumeur de la nomination d'Ernest Meissonier à la direction de la Villa Médicis, provoque chez le critique Charles Clément l'indignation de l'usurpation du rôle qu'est censée jouer l'Ecole de Rome sur le développement de l'art français. « Il est impossible que l'administration songe à donner pour directeur un artiste qui cultive une branche de l'art qui, sous aucun prétexte, ne doit être encouragée à notre Ecole de Rome destinée uniquement à former des artistes de style ». C'est « la responsabilité de l'Etat d'imprimer à ses établissements nationaux une résistance à la mode, au mauvais goût, aux toquades d'un public versatile<sup>781</sup> ». Pour Albert Wolff en revanche, la rénovation du grand art et de la tradition ne saurait être réalisée par la Villa Médicis que l'Etat conservait comme « un souvenir historique. Quelques hommes de talent ont passé par l'Ecole de Rome ; c'est l'excuse de nombreuses médiocrités dont elle a doté le pays. La Villa Médicis est moins une école qu'un monument. Pour la garder, point n'est utile de nommer un directeur, un invalide suffirait<sup>782</sup> ». Cette approche antinomique caractérise la position de la critique sur l'Académie de France à Rome, ses pensionnaires et leurs envois tout au long de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et des débuts du XX<sup>e</sup> siècle. Le discours critique va ainsi nourrir et alimenter les débats politiques contemporains autour de la question du maintien ou de la suppression de l'Ecole de Rome.

#### L'Ecole de Rome dans les rapports des budgets aux beaux-arts : une institution à caractère controversé

Il ne serait pas exagéré de prétendre qu'au cours de la période étudiée, nulle autre institution que l'Académie de France à Rome ne connu de débat plus partial et passionné que celui qui agita les milieux artistiques, politiques et intellectuels de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Entre 1890 et 1910, il ne se passa pratiquement pas une année sans que son cas ne soit exposé et détaillé par le menu devant la Chambre chargée de voter les budgets afférents à son fonctionnement. Les rapporteurs des budgets aux beaux-arts, tantôt partisans de la table rase ou de réformes plus tempérées, se succédèrent à la tribune en exposant leurs arguments contre un système jugé caduque car en marge des besoins et des attentes de l'art moderne. Les rapports des députés se nourrissaient entre autres des nombreux articles et comptes-rendus critiques qui dénonçaient périodiquement la médiocrité croissante des travaux des pensionnaires. Couronnement de tout un système d'enseignement des beaux-arts marqué par l'hégémonie de l'Institut, l'Ecole de Rome cristallise avec l'Ecole des beaux-arts les attaques portées contre l'organisation et les résultats de l'enseignement officiel des beaux-arts en France<sup>783</sup>. L'objet de ces polémiques, nées en majeure partie de la réforme de 1863, portaient principalement sur

<sup>781</sup> CLEMENT, Charles, « Ecole des beaux-arts, envois de Rome », *Le Journal des Débats*, 10 novembre 1872, p. 6.

<sup>782</sup> WOLFF, Albert, « Gazette de Paris », *Le Figaro*, 7 novembre 1872 cité par Neil McWilliam, « Exercices de style. La critique d'art devant les envois de Rome », p. 138 dans *Maesta di Roma*, catalogue de l'exposition, 2003.

<sup>783</sup> Voir VAISSE, 1995, MONNIER, 1995 et SEGRE, 1993 et BONNET, 2006.

le recrutement des pensionnaires et la direction artistique que l'Académie imprimait sur l'École de Rome, soit la nature du programme des études ainsi que les conditions de séjour. L'ambition de la réforme avait été d'instaurer dans l'enseignement des beaux-arts un système pédagogique capable de développer chez les étudiants une faculté souveraine : l'originalité<sup>784</sup>. Cette notion s'appuyait sur une condition fondamentale, celle de la liberté de l'artiste entendue comme la possibilité de s'adresser à l'art de toutes les écoles, de grandir dans la confrontation de tous les maîtres, de Rubens à Raphaël ou de Velázquez à Michel-Ange. A l'Académie de France, les idéaux de la réforme avaient été symbolisés par un pensionnaire, Henri Regnault dont le parcours le mène de Rome à Tanger, en passant par l'Espagne, et de la peinture d'histoire à la peinture de genre. En reprenant la direction de la Villa Médicis en 1872, l'Académie des beaux-arts repositionne l'École de Rome dans la perspective traditionnelle qui était celle de son histoire et de sa fondation. Les pensionnaires ne quitteront plus l'Italie et le séjour prolongé dans la ville de Rome revient au cœur de la pension médicéenne. A compter de ce moment, l'Académie de France à Rome ne cessera plus d'apparaître aux yeux de nombreux contemporains comme une contradiction aux besoins et aux exigences de l'art moderne, et à ses opposants comme une survivance anachronique d'un système monarchique des beaux-arts dans un Etat républicain dont le rôle se bornait à encourager « l'art sous toutes ses formes, dans toutes ses tendances et dans tous ses genres<sup>785</sup> ». Sur ce dernier point, la position particulièrement vindicative du député Maurice Couyba au début du XX<sup>e</sup> siècle illustre la permanence de certains préjugés qui n'avaient plus lieu d'être. Dans les deux rapports présentés à la Chambre en 1901 et 1906, le député s'attache à dénoncer le monopole des prébendes de l'Etat par les anciens prix de Rome. Par un effet pervers du système, les lauréats développeraient cette sorte de mentalité que « l'Etat doit s'occuper d'eux » et « qu'on leur doit des commandes et un concours suivi<sup>786</sup> ». Si cette assertion était une réalité au cours des siècles précédents, cela faisait longtemps que les pensionnaires n'obtenaient plus les faveurs de l'administration<sup>787</sup> et que le titre de grand prix de Rome n'assurait plus le gage d'une carrière officielle.

---

<sup>784</sup> Nous renvoyons à la première partie de ce travail, chapitre I. B. La rupture dans la tradition : le décret du 13 novembre 1863 et I. C. L'Académie et la rédaction des règlements en 1872.

<sup>785</sup> Bibl. de l'Ass. nat., n° 1538. Chambre des Députés. Sixième législature. Session de 1895. Annexe au procès-verbal de la séance du 13 juillet 1895. Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1896 (Ministère de l'Instruction Publique et des beaux-arts), (beaux-arts) par Maurice Faure, député.

<sup>786</sup> Bibl. de l'Ass. nat., n° 344, Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du Budget général de l'exercice 1907 (Ministère de l'Instruction Publique, des beaux-arts et des cultes, II<sup>e</sup> section, Service des beaux-arts), par M. Couyba, député.

<sup>787</sup> A compter des années 1880-1890, l'administration des beaux-arts ne se porte quasiment plus acquéreur des envois de Rome des pensionnaires peintres. Elle refuse ainsi l'achat des envois de dernière année de Laurent en 1895 et celui de Lebayle en 1892 malgré la recommandation spéciale de l'Académie dont les statuts portaient que les envois « de dernière année des peintres, sculpteurs, graveurs en taille-douce, médailles et pierres fines seront [lorsqu'ils en paraîtront dignes] signalés par l'Académie des beaux-arts à l'administration dans une lettre spéciale qui sera joint au rapport annuel adressé au ministre » (*Règlement de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1883. Chapitre II, Travaux des pensionnaires).

Les principales attaques exprimées contre l'École de Rome au cours de la période 1863-1914 s'attachaient moins à remettre en cause l'existence d'une institution chargée d'accueillir des artistes pour leur permettre d'étudier leur art dans des conditions exceptionnelles, qu'à dénoncer son organisation et le fait qu'elle soit exclusivement tournée vers Rome. Un premier coup est porté à la légitimité de l'institution par la création officielle en 1874 des prix du Salon, complétés en 1881 par la mise en place de bourses de voyage qui achevaient de consacrer la liberté de l'artiste et le pluralisme esthétique en matière de formation artistique<sup>788</sup>. Le discours sur l'opportunité du voyage en regard du séjour prolongé à Rome, se double sous l'influence des théories de Louis Courajod au début des années 1890, de l'idée d'un art national dont les racines seraient indo-germaniques plutôt que latines. Ces théories encourageaient les contempteurs de l'institution à regarder l'imprégnation romaine comme néfaste au développement du talent original français. Dangereux également pour le talent naissant, l'étude exclusive des modèles de l'Antiquité et de la Renaissance italienne. Cette idée est exprimée du reste dès 1864 sous la plume du pourtant traditionnel Paul de Saint-Victor : « Le plus souvent, les talents [se] dessèchent [à Rome] comme sous l'atteinte d'une malaria spirituelle. A quoi tient cette funeste influence ? Au génie même du lieu, à l'oppression des maîtres, à la servilité qu'ils inspirent lorsqu'on les contemple trop longtemps et de trop près dans leur gloire ; à ce style général et universel des chefs-d'œuvre de l'École romaine, qu'on ne saurait imiter sans l'affaiblir, et qui du sublime tombe si vite sous la main des copistes dans la redite et dans le poncif<sup>789</sup> ». La réduction du temps de pension ainsi que l'instauration de bourses libres de voyages destinées à renouveler l'inspiration des Romains sont une constante dans les projets de réformes concernant l'institution.

Au chapitre des études, l'obligation de suivre un programme hiérarchisé et d'obéir à un répertoire de sujets imposés étaient également tenus pour contraindre les tempéraments et étouffer l'originalité des artistes. On estimait qu'il n'était pas nécessaire de s'en tenir à la mythologie pour traiter le nu et que le répertoire convenu des sujets historiques entraînaient les pensionnaires dans la voie d'un académisme scolaire, fait des réminiscences des modèles proposés à l'École des beaux-arts. Cette position, très défendue dans les années 1880-1890 et qui tendait à remettre en cause la finalité des études classiques par rapport aux exigences d'un art contemporain fondé sur l'observation directe de la réalité, s'infléchit timidement au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le député Georges Berger qui proclamait ainsi en 1897 que « le grand besoin de l'artiste est l'indépendance » et qu'il « importe que rien [n'entrave] la conception et l'exécution<sup>790</sup> », reconnaissait trois ans plus tard la légitimité d'une

---

<sup>788</sup> Sur le point des voyages et du séjour de Rome nous renvoyons à la première partie de ce travail, au chapitre II. B. 3. Les voyages des pensionnaires : à la recherche de la nouvelle Rome ?

<sup>789</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « L'Académie des beaux-arts et les réformes : l'École de Rome au XIX<sup>e</sup> et les réformes par M. Beulé. Second article », La Presse, 9 janvier 1864.

<sup>790</sup> Bibl. de l'Ass. nat. N° 2698. Chambre des Députés. Sixième législature. Session de 1897. Annexe au procès-verbal de la seconde séance du 20 juillet 1897. Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général des dépenses et des recettes de l'exercice 1898 (Ministère de l'Instruction Publique, des beaux-arts et des cultes), (Service des beaux-arts), par M. Georges Berger, député.

formation obligeant l'artiste à s'astreindre à l'étude sérieuse du nu « dans les attitudes nobles ou violentes du corps humain, et de la draperie dont les anciens possédaient le secret de beauté ». « C'est en traitant ces sujets que les pensionnaires apprennent à formuler expressivement et noblement [...] les traits de la passion, de la douleur, de la sérénité extatique et de la violence. Quelle que soit la *manière* dans laquelle le pensionnaire devenu un artiste, maître de sa liberté, engagera son talent, il profitera toujours et par la force acquise, de ses travaux d'école exécutés dans l'ambiance artistique de Rome<sup>791</sup> ». Sans doute l'Exposition universelle qui venait de s'ouvrir à Paris n'était pas étrangère à cette manifestation d'une marque de confiance dans les traditions classiques de l'Ecole de Rome. En regard des charges vindicatives des députés Couyba (1901 et 1907) et Simyan (1902) qui préconisaient de démanteler l'Ecole de Rome, s'affirme un discours plus pondéré qui entreprend d'assimiler à la fois le passé et la tradition aux exigences d'un art libre. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les discours d'Henri Maret en 1905 et de Paul-Boncour en 1910. Répondant à l'enquête de la revue des *Arts de la Vie* dirigée par Gabriel Mourey sur la séparation des beaux-arts et de l'Etat publiée en 1904, Henry Maret se prononce pour le principe d'un art libre dégagé de toute tutelle étatique. Ce point posé, Maret se positionne pour le maintien de l'Académie de France à Rome et tout en reconnaissant à l'artiste la liberté fondamentale d'aller là où il veut, il garde à l'Italie sa prééminence dans l'ordre des hautes études. Un avis plus affirmé encore sur la nécessité de conserver la grande tradition classique par le truchement de la Villa Médicis est exprimé cinq ans plus tard par Paul-Boncour. En revanche, si « les prix de Rome doivent aller à Rome<sup>792</sup> », il faut qu'ils soient libres d'obéir à leur nature profonde en choisissant leurs sujets. En accédant à cette demande en 1905, l'Académie mettait fin à l'une des oppositions les plus marquées contre sa direction. Il faut y voir le résultat des campagnes de presse dirigées inlassablement contre sa tutelle, augmenté des pressions parlementaires, lesquelles faisaient resurgir le spectre de 1863. Cette concession à la modernité n'était pourtant pas jugée suffisante. Dans son rapport à la Chambre en 1907, Maurice Couyba félicitait presque l'Académie des beaux-arts de la longévité de son Ecole de Rome : « Il n'est pas, semble-t-il, dans le domaine artistique, d'institution plus discutée que l'Académie de France à Rome ; force est bien de reconnaître aussi qu'il n'en est guère qui ait mieux résisté jusqu'ici aux attaques dont elle a été l'objet. [...] L'Académie de Rome subsiste, intacte, et les modifications qu'ont subi ses règlements ne sont qu'un écho affaibli des querelles et des protestations qu'elle a soulevé<sup>793</sup> ». Ces querelles et protestations prenaient majoritairement leur source dans les comptes-rendus critiques qui s'attachaient à dénoncer la médiocrité et l'insuffisance des envois de Rome. L'Académie des beaux-arts elle-même ne

<sup>791</sup> Bibl. de l'Ass. nat. N° 1857, Chambre des Députés. Septième législature. Session de 1900. Annexe au procès-verbal de la séance du 10 juillet 1900. Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice de 1901 (Ministre de l'Instruction Publique et des beaux-arts), (Service des beaux-arts), par M. Georges Berger, député.

<sup>792</sup> Arch. nat., F21 4009. Rapport d'Henry Maret sur le budget des beaux-arts de 1905.

<sup>793</sup> Bibl. de l'Ass. nat. N° 344. Chambre des Députés. Neuvième législature. Session de 1906. Annexe au procès-verbal de la seconde séance du 13 juillet 1906. Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1907 (Ministère de l'Instruction Publique et des beaux-arts), (Deuxième section, Service des beaux-arts), par M. Couyba, député.

reconnaissait pas toujours à ses pensionnaires des convictions artistiques d'un ordre supérieur. C'est sous ce rapport qu'Antonin Proust se place pour justifier en 1890 le besoin d'une réforme des règlements de la Villa Médicis : « Le devoir de l'Etat est de faire le meilleur usage possible des sacrifices qu'il demande aux contribuables. Or personne ne conteste, l'Académie des beaux-arts moins que toute autre, que l'Ecole de Rome telle qu'est organisée, ne donne pas de bons résultats. Voici en effet ce que dit le dernier rapport sur les envois des pensionnaires : “Si dans l'ensemble des envois de peinture, l'Académie a le regret de ne pouvoir signaler aucune œuvre digne d'éloges, elle reconnaît néanmoins qu'il n'y a lieu pour elle de ne signaler aucune œuvre absolument blâmable”. On ne saurait dire plus explicitement que ces envois ne sont ni bons, ni mauvais, qu'ils sont médiocres. Or l'Etat a-t-il pour mission d'encourager la médiocrité [...] ? Devant l'aveu d'impuissance de l'Académie des beaux-arts qui est seule maîtresse et par suite seule responsable du système d'enseignement qui conduit des jeunes gens à Rome, il est donc du devoir des pouvoirs publics d'aviser<sup>794</sup> ». Ce que réclamait le député était l'ouverture de l'institution aux exigences de la modernité qui comprenait la liberté de séjour et de l'inspiration. Paradoxalement, c'est précisément ce que reprochait l'Académie des beaux-arts à ses pensionnaires dont les envois témoignaient de « tous ces errements étrangers qui font rêver avant tout de Paris et des succès parisiens à ceux qu'elle envoie à Rome<sup>795</sup> ». Le problème ne résidait donc pas dans un manque apparent de liberté ou d'indépendance des pensionnaires qui s'arrangeaient toujours des règlements, mais peut-être bien dans cette trop grande perméabilité de l'institution aux idées modernes. Cette quadrature du cercle symbolise bien la façon dont était perçue l'Ecole de Rome et ses pensionnaires entre 1863 et 1914 et plus particulièrement la génération des années 1890. Aux défenseurs de la tradition classique et des fortes études romaines, aux rangs desquels figuraient l'Académie des beaux-arts ou des personnalités comme Henry Jouin ou Gustave Larroumet<sup>796</sup>, l'Ecole de Rome avait cessé d'être à ce moment-là en accord avec sa fonction et sa raison d'être. La faute en était imputée aux pensionnaires eux-mêmes dont les envois étaient responsables des campagnes de presse dirigées contre l'institution : « si l'Académie est l'objet d'attaques, ce ne peut-être que pour l'insuffisance des envois, et il appartiendrait aux pensionnaires de les faire cesser en exposant des envois dignes d'éloges<sup>797</sup> ». Aux opposants du système académique et de Rome, les envois ne pouvaient être tenus que pour médiocres puisqu'ils étaient le résultat de cet enseignement sans cesse remis en cause. Le plus difficile était sans doute pour les pensionnaires eux-mêmes dont les envois, au centre de tous les enjeux et de toutes les polémiques, se trouvaient rejetés d'un côté comme de l'autre.

---

<sup>794</sup> Arch. nat. F21 4008. N° 792, Chambre des Députés. Cinquième législature, session de 1890. Annexe au procès-verbal de la séance du 5 juillet 1890. Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1891 (Ministère de l'Instruction Publique et des beaux-arts), (Deuxième section, Service des beaux-arts), par Antonin Proust, député.

<sup>795</sup> AABA, 5 E 59, Rapport de Charles Müller sur les envois de Rome de peinture, 1887.

<sup>796</sup> Voir JOUIN, Henry, « L'Académie de France à Rome », *La Nouvelle Revue*, 1<sup>er</sup> décembre 1889 et LARROUMET, Gustave, *L'Art et l'Etat en France*, Paris, 1895.

<sup>797</sup> AABA, 2 E 20, Séance du 8 février 1902, p. 419-423.

## De la médiocrité et de l'insuffisance des envois de Rome : éléments de réception critique

A la lecture des comptes-rendus critiques parus dans la presse artistique sur les expositions annuelles des envois de Rome à l'Ecole des beaux-arts entre 1863 et 1914, il apparaît que l'ensemble de la production romaine semble frappée d'un mal inconnu et débilitant. La majorité des critiques s'attache à relever une faiblesse du niveau général, une insignifiance des œuvres envoyées de Rome ou une médiocrité justifiant de réformer l'institution. Les avis positifs se font de plus en plus rares au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle en même temps que décroît l'intérêt porté sur les ouvrages des Romains. Les grandes revues spécialisées dans les questions esthétiques et les débats sur l'art contemporain, comme la *Gazette des Beaux-Arts* ou *L'Artiste* désertent la salle Melpomène de l'Ecole des beaux-arts au courant des années 1880 et 1890. L'exposition annuelle des envois de Rome à l'Ecole des beaux-arts n'est plus un thème obligé pour un journal d'art particulièrement au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'analyse critique détaillée et circonstanciée des envois a ainsi tendance à le céder à la simple nomenclature ou à le disputer à la prise de position sur l'organisation de l'institution et le bien-fondé des études classiques. La seule question qui se pose pour Maurice Demaison en 1897 « est celle de savoir si le régime de la Villa Médicis est avantageux ou funeste et ce qu'il faut penser de cette institution<sup>798</sup> ». Cette médiocrité prétendument constatée dans les envois des pensionnaires peintres porte à s'interroger sur les raisons qui justifient cette prise de position, d'autant plus qu'elle semble partagée dans les années 1880-1890 par l'Académie des beaux-arts elle-même. Précisément, cette période correspond au reniement des pensionnaires par l'*Alma mater* académique en raison de l'oubli des traditions sacrées, du sacrifice consenti à la modernité. Comment penser dès lors que des systèmes aussi opposés que ceux de l'Académie des beaux-arts et des promoteurs de l'art contemporain aient pu s'entendre sur les raisons fondamentales de cette médiocrité ?

Exécutés dans le cadre particulier de Rome et de l'Italie, les envois sont tenus par la critique pour apporter la preuve de la valeur et de la validité des études classiques, pour défendre hautement les traditions de l'Ecole de Rome. Durant le temps de son noviciat, un lauréat du grand prix de Rome de peinture est censé apprendre les secrets techniques de son art et développer ce sens du style qu'enseignent l'art des grands maîtres et les beaux exemples de l'antique. On attend donc de sa part qu'il produise des œuvres empreintes de ce caractère spécial, qu'il justifie par son travail ce pour quoi l'Etat l'a envoyé en Italie. C'est sous ce rapport qu'Arsène Houssaye juge l'envoi d'Edouard Toudouze *La Femme de Loth* (cat. 68) exposé au Salon de 1877 : « Il fera bien d'aller méditer dans les Chambres du Vatican et devant la fresque du *Jugement dernier*. On ne lui a pas donné le droit de cité à Rome pour qu'il ne vive en meilleure familiarité avec les maîtres<sup>799</sup> ». Paul de Saint-Victor accueille avec les mêmes réserves en 1878 le tableau de dernière année d'Aimé Morot, *Episode des Eaux-Sextiennes* (cat. 84) : « [...] quel étrange début dans l'art que ce tableau forcené ! Rome est-elle donc

---

<sup>798</sup> DEMAISON, Maurice, « Les envois de Rome », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897, p. 67-69.

<sup>799</sup> HOUSSAYE, Arsène, « Le Salon de 1877 », *L'Artiste*, juin 1877, p. 417-444.

une école de dévergondages et d'outrances ? Commencez, jeunes gens par le style calme et silencieux qu'enseignent ses musées, vous finirez par le mode violent si la corde de fer vibre et grince en vous<sup>800</sup> ». Pour les défenseurs de la tradition et de l'idéal, toute transgression ou prise de distance avec les normes de la beauté classique signifiaient une méconnaissance fondamentale de la part du pensionnaire de la leçon de Rome et du rôle assigné à l'École de Rome. « Un intérêt d'avenir s'attache toujours aux travaux des jeunes lauréats de la Villa Médicis. Les dernières traditions du style, qu'ils oublient trop souvent de mettre en pratique, se perpétuent dans leur enseignement. Ils forment la réserve de notre école, dont l'élite depuis deux siècles est en grande partie sortie de leur rang<sup>801</sup> ». Les envois de la génération des années 1870, de ces pensionnaires comme Joseph Blanc ou Luc-Olivier Merson qui puisent leurs références chez des « maîtres de second ordre<sup>802</sup> », sont sous ce rapport considérés comme étrangers à la tradition du grand art. Par leur outrage, leur bizarrerie ou leur archaïsme ces œuvres s'émancipent des codes académiques, mais tout en restant fidèles à la grande peinture d'histoire dans le choix de sujets traditionnels. Ce positionnement hybride entraîne un rejet de la part de la critique d'obédience classique qui ne se reconnaît pas dans ces tentatives de conciliations éclectiques, mais aussi de la part de la critique hostile au principe et à la raison d'être de l'École de Rome. Pour cette phalange qui ne considérait plus Rome et l'Italie comme une solution pertinente aux besoins de l'art moderne et qui voyait dans l'Académie de France à Rome le conservatoire de traditions vieillottes et passéistes, ces sortes de sujets passaient pour le sommet de la convention. « Quelle idée d'aller peindre un pareil sujet ?<sup>803</sup> » interroge Eugène Véron à propos de l'envoi de dernière année de Gabriel Ferrier *Sainte Agnès emmenée dans un lieu de débauche* (1877, cat. 77). Tout occupé à démontrer que l'art « est dans la réalité vivante et dans l'émotion sincère de l'artiste », Véron se fourvoie lorsqu'il affirme que « la composition dans [sa] symétrie apparente [est] purement académique<sup>804</sup> ». Un critique plus avisé comme Roger-Ballu entrevoit mieux le caractère "anti-classique"<sup>805</sup> de l'envoi, le souligne et le regrette : « la composition est trop chargée, il y a comme une exagération de mouvement qui distrait l'attention au détriment de la figure principale. Une scène de violence, ou presque de bataille était-elle d'ailleurs bien de mise ici ? J'aurais voulu voir dominer l'idée de la force calme et paisible de la chasteté triomphante, au milieu de la débauche frappée de stupeur et anéantie<sup>806</sup>. » Dans un cas comme dans l'autre, les propositions artistiques des pensionnaires dans les années 1870 n'arrivent à convaincre ni les partisans de l'idéal classique,

<sup>800</sup> SAINT-VICTOR, Paul de, « L'École de Rome : exposition des envois des pensionnaires », *L'Artiste*, 1878, p. 106-166.

<sup>801</sup> *Idem*.

<sup>802</sup> AABA, 2 E 15, Séance du 1<sup>er</sup> août 1874, p. 284-286. Rapport d'Alexandre Cabanel les envois de Rome de peinture. A propos de l'envoi de dernière année *Bella Matribus detestata* de Luc-Olivier Merson.

<sup>803</sup> VERON, Eugène, « La grande peinture », *L'Art*, 1878, p. 310-311.

<sup>804</sup> *Idem*, pour les deux citations.

<sup>805</sup> Nous empruntons ce terme à M. Pierre Sérié qui développe notamment cet aspect de la peinture d'histoire dans sa thèse de doctorat *La peinture d'histoire en France 1867-1900* sous la direction de M. Bruno Foucart, Paris-IV Sorbonne.

<sup>806</sup> ROGER-BALLU, « Le Salon de 1878. 1<sup>er</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1878, p. 63-83.

défenseurs des traditions de l'École de Rome, ni les détracteurs de l'institution qui voient dans l'obligation des sujets imposés l'impossibilité pour les jeunes artistes de se dégager de l'emprise académique. Le simple fait qu'une œuvre ait été exécutée dans le cadre de l'École de Rome suffit parfois à certains critiques pour en décréter la médiocrité ou le peu d'intérêt. Cette circonstance participe peut-être du climat qui entoure la réception critique des envois de Rome des années 1880 à 1890. Il semble en tout cas certain que la contrainte de l'assujettissement de l'inspiration joue un rôle important dans l'approche critique de ces années-là.

En 1880, Henri Mereu reconnaît ainsi aux jeunes Romains des qualités de mérite et de talent mais contraintes, sous la force du tuteur, à se déployer dans un seul sens : « il perce par-ci, par-là une tendance noble et virile mais les aspirations vers un grand idéal disparaissent sous les oripeaux académiques et les ficelles de la routine. [...] Le choix des sujets est une révélation à lui seul : la doctrine classique règne dans toute son intégrité. Le paganisme et le catholicisme sont les seules sources auxquelles osent puiser ces artistes qui croient avoir un avenir<sup>807</sup> ». Pour Mereu, l'avenir était du côté d'un art « humain et populaire » qui soit « l'incarnation constante et vraie de la vie et de la nature<sup>808</sup> ». Le naturalisme triomphant commandait non seulement aux artistes de choisir leurs sujets dans la réalité de la vie quotidienne, de rendre le côté héroïque de l'homme du peuple et du travailleur, mais aussi de les traduire dans les formes appropriées de la nature. Théobald Chartran exposait cette année-là une *Madone de saint Marc* (cat. 110) dont le style réaliste ainsi que le choix du sujet, deux paysans en prières, s'éloignait déjà des traditions de l'Académie qui eut aimé trouver chez son pensionnaire un sujet « plus approprié aux conditions de la peinture d'histoire, à l'étude du nu et du grand caractère<sup>809</sup> ». Les pensionnaires de Rome, isolés sur le Pincio dans la contemplation des maîtres classiques, ne pouvaient, d'après Mereu, sentir le souffle du temps qui seul était capable de féconder les œuvres de l'expression sincère de la vie contemporaine. Pourtant l'année suivante une opinion contraire était exposée par un critique qui déclarait que « Rome est décidément trop près de Paris et la Villa Médicis n'est plus cet asile fermé où peintres et sculpteurs vivaient à l'écart, livrés à une préoccupation unique : le culte de l'art<sup>810</sup> ». Cette dichotomie dans le discours critique est caractéristique de ces années troublées où l'institution romaine ne semblait plus répondre aux raisons de sa fondation. Aux yeux des fervents qui croyaient en le pouvoir de Rome et de son enseignement pour « retrouver la route de toute grandeur et de toute beauté », les envois de Rome étaient « dignes d'être jetés dans le Tibre<sup>811</sup> ». Ainsi Joséphin Péladan, pour qui la tradition se poursuivait résolument en dehors de l'École et s'incarnait dans l'art de Puvis de Chavannes. D'un autre côté, les partisans de l'art libre ne reconnaissaient à ces envois aucune des caractéristiques de la vraie modernité en raison

---

<sup>807</sup> MEREU, H., « L'exposition de l'Académie de France à Rome », *L'Art*, 1880, p. 234-236.

<sup>808</sup> *Idem*.

<sup>809</sup> AABA, 5 E 68. Rapport de William Bouguereau sur les envois de Rome de peinture, 1880.

<sup>810</sup> A. B., « L'exposition des envois de Rome à l'École des beaux-arts », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 9 juillet 1881, p. 198-199.

<sup>811</sup> Pour les deux citations, PELADAN, Joséphin, « L'esthétique à l'exposition nationale des beaux-arts », *L'Artiste*, 1883, p. 257-386.



même de leur appartenance à cette Ecole de Rome qui ignorait encore « l'Ecole espagnole avec Velázquez, Ribera et Murillo, l'Ecole allemande avec Dürer et Holbein, l'Ecole flamande avec Rubens, l'Ecole hollandaise avec Rembrandt<sup>812</sup> ». Ce cadre rigide empêchait les critiques de percevoir l'ombre de Rubens derrière l'*Etude de Femme à sa toilette* de Marcel Baschet (1886, **cat. 157**) ou l'influence manifeste de la peinture espagnole dans *La Vision de saint François d'Assise* de Théobald Chartran (1882, **cat. 115**). L'Académie de son côté, pour qui la tradition n'était pas représentée par les simplifications de dessin et la couleur atonale de Puvis de Chavannes et qui n'avait pas pour vocation d'encourager les incursions modernistes de ses pensionnaires tant au point de vue formel que du choix des sujets, se déclarait trahie par ces envois qui semblaient donner raison aux contempteurs de l'institution. « Si la vieille querelle sur l'utilité de l'Ecole de Rome trouvait encore des partisans et des adversaires, ces derniers auraient beau jeu cette année. La médiocrité des envois exposés au quai Malaquais pourrait fournir un argument péremptoire à ceux qui s'évertueraient à proclamer l'inutilité de cette vénérable et glorieuse institution [...] N'est-il pas curieux de constater que, parmi les envois de cette année, les œuvres où s'accuse la plus flagrante médiocrité sont précisément celles dont les auteurs paraissent s'être surtout préoccupés de rompre avec la tradition classique, et où l'intention "moderniste" s'affirme le plus sous la couleur d'indépendance et d'originalité<sup>813</sup> ? » Aucune des solutions plastiques retenues par ces pensionnaires apatrides ne semblaient convenir à l'un ou à l'autre camp<sup>814</sup>. Les hésitations d'un Marcel Baschet entre "rubénisme" (**cat. 157**) et archaïsme florentin inspiré littéralement de Botticelli (*Tableau décoratif*, 1888, **cat. 159**) illustraient sans doute plus éloquemment que tous les discours cette inquiétude dans laquelle se trouvait la génération des prix de Rome des années 1880-1890. L'opinion de la critique quant aux envois de Rome des pensionnaires peintres évoluera peu entre 1890 et 1900. Tout semblait avoir été dit sur l'Ecole de Rome, cette « caduque institution<sup>815</sup> » et sur les envois de ses pensionnaires qualifiés en 1898 « d'attristante collection de travaux exécutés comme à contre-cœur<sup>816</sup> ».

Un regard nouveau, censément débarrassé des préjugés et des présupposés véhiculés sur l'Ecole de Rome et ses pensionnaires depuis *Manette Salomon*, est posé sur les envois de Rome au début du XX<sup>e</sup> siècle. Roger-Marx, auteur d'un long article en 1901 intitulé « L'émancipation des prix de Rome<sup>817</sup> » s'attache à dépoussiérer l'image du prix de Rome, à la débarrasser de l'opprobre qui en

<sup>812</sup> R. M., « A propos des envois de Rome », *Le Courrier de l'Art*, 27 juin 1884, p. 304-305.

<sup>813</sup> ANONYME, « Chronique », *L'Artiste*, novembre 1887, p. 369-370.

<sup>814</sup> BOUCHOT, Henri, « Les Salons de 1893. 1<sup>er</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1893, p. 441-483 : « un jeune homme sort proprement de l'Ecole, il va à Rome, il étudie les maîtres, il apprend d'eux certains secrets et les rends tels quels dans un travail soigné et naïf, le voilà en bonne passe pour l'avenir. J'entends aux yeux de certaines personnes. Ce sera, si l'on veut MM. Axilette ou Danger. Les mêmes personnes tiendront M. Baschet, M. Doucet ou M. Fournier pour des âmes en perdition, à cause de l'apparent mépris qu'ils font des traditions classiques ; en revanche, plusieurs les approuveront. J'en déduis une fois de plus que la loi ou la formule générale d'art se dégage malaisément de tant d'opinions opposées et contradictoires ».

<sup>815</sup> ANONYME, « Les envois de Rome », *Journal des Artistes*, 22 juillet 1900, p. 3195.

<sup>816</sup> ANONYME, « Exposition des envois de Rome à l'Ecole des beaux-arts », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 9 juillet 1898, p. 222.

<sup>817</sup> ROGER-MARX, « L'émancipation des prix de Rome », *Art et Décoration*, 1901, p. 55-64.

tenissait l'éclat depuis des décennies afin d'examiner objectivement les propositions artistiques de la jeunesse romaine. Sans dénier la réalité de certains jugements, ni méconnaître les défauts inhérents aux concours de Rome, il se propose d'accorder aux pensionnaires le bénéfice d'un profit à retirer de ce séjour. « De toutes manières les faits acquis commandent de reléguer avec les parodies de l'ancien répertoire, comme autant de lazzi démodés, les classiques railleries contre le prix de Rome où se plurent des générations dernières et qui trop aisément aboutirent à un déni de talent constant et formel. Certes le prix de Rome ne constitue ni un titre, ni un certificat de valeur, mais s'il ne confère pas le génie, il ne l'abolit pas non plus<sup>818</sup>. » Ce changement de perspective fonde un moment important dans l'histoire de la réception critique des envois car il en modifie l'approche en s'attachant à les considérer davantage comme des œuvres d'artistes dont les choix sont conscients et motivés et non subis par des contraintes extérieures. Cette évolution du statut de l'envoi de Rome est d'autant plus importante que le discours critique semblait retirer aux pensionnaires la légitimité de faire œuvre d'artiste. En 1883, Dargenty parle de « pensums obligatoires<sup>819</sup> » imposés par le règlement quand Jules Comte expliquait en 1884 qu'il serait vain de chercher des chefs-d'œuvre à l'exposition des envois « qui ne sont pas tout à fait des œuvres d'artistes<sup>820</sup> ». Ce malentendu, ainsi que le qualifiait Maurice Demaison en 1897, provenait du fait des sujets obligatoires et du programme imposé et de l'Académie elle-même qui oscillait constamment dans la désignation de ses pensionnaires entre l'usage du terme d'artiste et d'élève. En 1905, Henri Maret dans son discours de (ré)conciliation rappelait « que la liberté la plus grande doit être laissée aux pensionnaires de la Villa Médicis qui ne sauraient être considérés comme des écoliers<sup>821</sup> ». La conquête de la liberté de l'inspiration en 1905 va participer de ce mouvement d'émancipation et profiter au statut des pensionnaires de Rome désignés sous le vocable d'artiste dans le discours du président de l'Académie lu dans la séance publique annuelle de 1905. Même si l'Académie, à compter de cette date, s'attache à faire un effort dans ce sens, elle ne cesse cependant de considérer en esprit ses pensionnaires comme des élèves. C'est du reste sous ce rapport qu'elle se place pour justifier l'exclusion d'envois à l'exposition de 1909 : « Rien, dans l'exécution de la plupart des envois ne vient racheter l'indigence de la conception ; les principes les plus élémentaires de la grammaire de l'art, construction, sentiment de la forme, harmonie des couleurs, sens de la composition, paraissent complètement ignorés<sup>822</sup> ». Ce qu'elle condamnait tenait moins de la faiblesse réelle ou supposée de ces envois que d'un parti pris moderniste qu'elle ne pouvait cautionner et qui marquait le signe de l'émancipation de ses pensionnaires de Rome. Cette dimension est totalement intégrée dans le discours critique d'un Arsène Alexandre en 1922. Dans un article intitulé « L'âge

---

<sup>818</sup> *Idem.*

<sup>819</sup> DARGENTY, G., « Chronique des expositions : les envois de Rome », *Courrier de l'Art*, 5 juillet 1883, p. 318-319.

<sup>820</sup> COMTE, Jules, « Les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 2158, 5 juillet 1884, p. 6.

<sup>821</sup> Arch. nat., F<sup>21</sup> 4009. Le budget des beaux-arts pour 1905.

<sup>822</sup> AABA, 5 E 75. Rapport de Raphaël Collin sur les envois de Rome exclus de l'exposition de 1909.

critique de l'Ecole des beaux-arts<sup>823</sup> », il reconnaît à la génération des années 20 la légitimité de s'affranchir librement et sans contrainte de l'enseignement académique dans le cadre même de la Villa Médicis.

La réception critique des envois de Rome des pensionnaires peintres à l'Ecole des beaux-arts semble tenir pour une grande majorité de critiques d'art, de l'application d'un syllogisme commode. Comme l'Ecole de Rome est tenue pour contraindre ses artistes dans le cadre étroit et rigide de ses traditions et que les envois des pensionnaires sont le résultat de cet enseignement, ils en portent forcément les stigmates et ne peuvent être porteurs d'aucune originalité ou nouveauté. Ce faisant, les critiques se dispensaient de regarder les envois et se contentaient souvent de leur appliquer un jugement systématique. C'est au Salon qu'il faut aller chercher les éléments d'une réception critique moins impartiale, plus encline à interpréter les œuvres sous le rapport de l'art plutôt que sous celui des résultats d'un enseignement. Exposé dans un cadre différent, le statut de l'envoi évolue et se libère du carcan scolaire pour revêtir celui d'une œuvre à part entière, et bien souvent ces tableaux se font remarquer par des qualités toutes particulières de construction ou de composition : « leurs figures, il faut le reconnaître, sont mieux construites que la plupart de celles exposées au Salon par leurs jeunes confrères demeurés parisiens. Les attaches en sont mieux étudiées, les raccourcis n'en sont point escamotés [...] »<sup>824</sup>. Au milieu des autres ouvrages témoignant de genres et de styles opposés, les envois de Rome prenaient sans doute leur vraie valeur.

\*

Durant l'ensemble de la période étudiée, les envois de Rome des pensionnaires peintres ont prêté à toutes les interprétations et à toutes les polémiques. Au sein même de l'Académie des beaux-arts s'exprime l'avis que les envois, par les tendances d'art qu'ils manifestent, nuisent à l'institution qu'ils représentent. Elle en attribue la raison à l'influence prégnante des « idées confuses qui troublent l'art contemporain<sup>825</sup> » et les mènent dans des voies contraires à ses traditions. Les pensionnaires peintres « cherchent et tâtonnent<sup>826</sup> », comme tout artiste prenant une part active aux questionnements artistiques de son époque et cette circonstance doit leur être tenue tout à leur honneur. Ce qu'il faut comprendre au travers des rapports académiques sur les envois de Rome n'est rien moins que la manifestation naturelle d'une incompréhension foncière entre deux générations que tout oppose. Ces réactions « anti-traditionnelles » d'une jeunesse artiste n'a rien qui puisse inquiéter l'Académie des

---

<sup>823</sup> Alexandre, Arsène, « L'âge critique de l'Ecole des beaux-arts », *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, janvier 1921, p. 57-59.

<sup>824</sup> ANONYME, « Les envois de Rome », *Journal des Artistes*, n° 41, 26 octobre 1890, p. 329-330.

<sup>825</sup> AABA, 2 E 20, Séance du 26 avril 1902, p. 461-464. Lecture en séance du lettre d'Eugène Guillaume, directeur de la Villa Médicis.

<sup>826</sup> Idem.

beaux-arts de l'avis d'Albert Besnard : « M.M. les membres de la section de beaux-arts ont été unanimes à penser que les œuvres des pensionnaires de l'Académie de France s'inspiraient des tendances artistiques dont Paris leur renvoyait l'écho et s'en montraient par trop influencés. Cela n'est pas douteux. Est-il possible qu'il en soit autrement, peut-être. L'indulgence nous suggère que chaque jour abolit les distances et que partout les solitaires se font rares. L'Académie de France elle-même n'est plus une solitude où l'on puisse oublier Paris et y étouffer le bruit formidable de la rumeur. Et enfin, quelque studieux, quelque reclus qu'on ait pu être jadis, on a toujours été de son temps. Il n'y a là rien d'absolument inquiétant. A l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art, et plus il était laid, plus il était intéressant, les envois furent ouvriers, et, pour être plus dans la sainte vérité, on a pu, dit-on, faire venir ses modèles de Lille. Sous le règne du symbolisme, les toiles de M.M. les pensionnaires s'inspiraient des problèmes philosophiques et physiques les plus ardues. Aujourd'hui c'est le classique qui revient, et avec lui les envois ne tarderont pas à redevenir ce qu'ils doivent être : classiques. Il n'y a dans ces évolutions, rien de bien inquiétant pour l'avenir de l'Académie de France à Rome<sup>827</sup> ».

---

<sup>827</sup> AABA, 2 E 22, Séance du 20 juillet 1912, p. 602-611. Rapport d'Albert Besnard sur les envois de Rome de peinture.

La perspective dans laquelle s'inscrit l'Académie de France à Rome dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle est celle de son adaptation constante aux exigences de son temps. Si l'Académie des beaux-arts s'était donné pour mission de perpétuer et de conserver intacts l'esprit et les traditions de la Villa Médicis, elle n'a pu empêcher l'évolution de son institution qui s'est faite malgré elle. De l'avis même d'Eugène Guillaume, depuis le jour de sa fondation, l'Académie de Rome n'avait connu autant de bouleversements : « En trente ou quarante années, on a transformé le règlement, dans l'ensemble ou dans le détail, plus qu'on ne l'avait fait au cours des deux siècles précédents<sup>828</sup> ». Sous la pression des campagnes de presse, des projets de réformes ou des pensionnaires eux-mêmes qui réclamaient en 1902 qu'une « grande liberté soit laissée à leur initiative<sup>829</sup> », l'Académie s'est vue obligée d'accompagner un mouvement qu'elle ne pouvait plus contraindre.

La remise en cause de l'organisation et des résultats de l'Académie de France à Rome est une constante tout au long de la période étudiée. Les règlements qui déterminent les conditions de séjour et d'études des pensionnaires sont tenus pour contraindre les tempéraments et étouffer l'originalité des artistes. A l'exclusivisme romain que défend l'Académie est opposé le pluralisme esthétique, la liberté pour les artistes de se former au contact de tous les maîtres et de toutes les écoles sans distinction de genre ou de pays, et de produire en fonction de leur nature profonde. Pourquoi obliger de jeunes artistes à ne voir leur art que par Rome et l'Italie et à ne s'inspirer que d'une certaine catégorie de sujets quand la contemporanéité goûte la diversité des genres et des manières ? Parce que, répond l'Académie, « le concours de Rome est fait pour des peintres d'histoire<sup>830</sup> ». Si « les seuls pays où les artistes sont autorisés à voyager sont l'Italie, la Sicile et la Grèce, c'est que ces pays ont vu naître les plus belles, les plus complètes manifestations du génie humain et que là sur ces terres fécondes en chefs-d'œuvre, tout inspire l'artiste et développe en lui l'imagination et le goût suprême<sup>831</sup> ». L'ambition et le but de l'Ecole de Rome n'a jamais été de former des peintres de genre mais des artistes de style et cette haute éducation implique de la part de l'Académie une direction forte afin de conserver les traditions qu'elle pensait seules capables de développer et de fortifier chez ses artistes ces sortes de qualités. Dès lors se pose la question de la réussite effective de ses méthodes d'enseignement dans cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'Académie de France à Rome n'a-t-elle formée que des peintres d'histoire entre 1863 et 1914 ? Pour y répondre, il faut interroger la carrière de ces grands prix de Rome de peinture qui, à l'époque de leur pensionnat, n'en sont encore qu'à leurs débuts.

Les raisons qui poussent les jeunes artistes à briguer le concours de Rome ne sont pas toujours en rapport avec l'ambition d'embrasser la carrière de peintre d'histoire. Les avantages attachés à la

---

<sup>828</sup> LAPAUZE, 1924, t. II, p. 510.

<sup>829</sup> AABA, 2 E 20, Séance du 8 février 1902, p. 419-423.

<sup>830</sup> AABA, 2 E 14, Séance du 31 janvier 1872, p. 551-570.

<sup>831</sup> AABA, 2 E 18, Séance du 15 novembre 1890, p. 105-118.

pension de Rome ainsi que le prestige dont jouit le titre auprès de la population – « le prix de Rome est populaire<sup>832</sup> » – sont des motivations suffisantes pour expliquer l’obstination de certains artistes à décrocher absolument le grand prix de Rome. Pour certains, l’obtention de cette récompense semble tenir du plan de carrière. Henri Danger remporte le prix à l’âge limite de 30 ans, au terme de sept années de participation au concours quand Louis Lavalley en comptabilise huit et que Victor Guétin travaille sans relâche durant dix ans avant de remporter à 30 ans le grand prix. D’autres comme Jean Dupas ou Albert Besnard, qui sont couronnés dès leur première participation au concours, n’en attendaient pas nécessairement le gage de la réussite de leur carrière. Besnard fait partie de cette génération des années 1870 qui expose avec bonheur au Salon en même temps qu’elle continue son apprentissage à l’Ecole des beaux-arts. Les premiers succès du jeune peintre sont d’ailleurs la cause, selon lui, du peu d’enthousiasme qu’il manifeste à l’annonce de son départ pour Rome : « Un portrait bien oublié aujourd’hui m’avait valu une médaille de 3<sup>e</sup> classe [au Salon] et de nombreuses commandes de sorte que l’annonce de ce succès ne fut pas un coup de trompette aussi triomphant qu’il l’est pour les autres. Je partis sans un entrain énorme et sans penser assez sérieusement aux admirables choses que j’allais voir à Rome<sup>833</sup> ». Le fait d’être éloigné durant quatre ans de Paris au moment même où se mettent en place les éléments d’une future carrière est l’un des facteurs qui entrent en considération dans l’évolution du profil du lauréat du grands prix de Rome. La transformation des conditions de la profession obligeait tout artiste à exposer régulièrement au Salon de manière à ne pas se faire oublier d’un public qui en constituait en large part la clientèle. Et les goûts de ce public n’allaient pas vers le genre de peinture que produisaient les pensionnaires de Rome. Le grand format ainsi que le type de sujets abordés désignaient l’administration comme l’acquéreur principal des envois de Rome et le titre de grand prix destinait donc naturellement à la carrière de peintre officiel. Au fur et à mesure que l’administration des beaux-arts se désengage au courant des années 1880-1890 de la protection des lauréats des grands prix, ceux-ci se voyaient rattrapés par les nécessités de leur métier. Ce ralentissement dans les achats aux pensionnaires de Rome révèle en effet le changement très sensible qui s’était opéré dans la politique artistique de l’Etat après 1880, date de l’abandon de l’organisation des Salons aux artistes et qui fondait le passage « d’un système de la tradition monarchique à un système républicain des beaux-arts<sup>834</sup> ». Autrement dit le soutien de l’Etat allait désormais « aux artistes de toutes tendances, sans privilégier une école ou un style<sup>835</sup> ». Entre 1887 et 1898, l’Etat n’achète aucun envoi de Rome aux pensionnaires. Pour comparaison, dans les années 1870 à 1880, l’administration se portait régulièrement acquéreur des envois exposés au Salon

---

<sup>832</sup> *Discours de M. Chaplain président de l’Académie lu dans la séance publique annuelle du 29 octobre 1887*, Institut de France, vol. 57.

<sup>833</sup> Institut néerlandais, fonds Custodia. Lettre d’Albert Besnard à Francis Jourdain, sans date (1977- A. 633 a/h LAS).

<sup>834</sup> MONNIER, Gérard, *L’art et ses institutions en France, de la révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 208.

<sup>835</sup> *Idem.*

annuel<sup>836</sup>. Une situation similaire est remarquable dans la proportion des commandes officielles que l'Etat confie après 1880 aux anciens pensionnaires de Rome en comparaison de ceux qui n'avaient pas remporté le prix<sup>837</sup>.

Ces circonstances amènent les pensionnaires à repenser leurs perspectives de carrière et certains s'en occupaient dès le séjour de Rome en exposant au Salon de petites œuvres, en général des portraits, visant à démontrer leur talent dans un registre plus accessible et plus apprécié que leurs envois<sup>838</sup>. Les succès qu'ils remportent dans ces sortes d'entreprises les encouragent certainement à leur retour à Paris à embrasser une carrière dans laquelle les commandes affluent et les éloigne presque naturellement de la peinture d'histoire. Marcel Baschet et Théobald Chartran, grands prix de 1883 et 1877, ou encore Jules Machard lauréat en 1866, comptent ainsi parmi les portraitistes officiels les plus reconnus de leur temps. D'autres ont évolué vers l'illustration, tels Jules-Auguste Leroux, grand prix de 1894 ou encore André Devambez, grand prix de 1890 dont le talent de compositeur se révèle dans des mises en scène originales. La Villa Médicis compte également à son actif un paysagiste avec Georges-Paul Leroux, grand prix de 1906. Les peintres de genre sont sans doute les plus nombreux à compter parmi les rangs des anciens romains. Lucien Doucet, mort prématurément, excellait dans la peinture de nus féminins dont les charmes n'empruntaient guère à la mythologie, de même pour le talent plus distingué du pastelliste Paul Sieffert (1902), Fernand Sabatté, artiste protéiforme, est le peintre des intérieurs d'église, Adolphe Déchenaud celui des portraits d'amis et Aimé Morot reste avant tout l'auteur de la *Bataille de Reichshoffen* (Salon de 1887). Les peintres d'histoire, entendu dans le sens large de la peinture de chevalet à sujet ou de la décoration monumentale, sont à chercher parmi les artistes de la génération 1863-1870. De Diogène Maillart à Joseph Blanc et Luc-Olivier Merson, ou de Gabriel Ferrier à Albert Besnard. C'est également de l'Ecole de Rome que sortiront les grands peintres décorateurs des années 20, les Billotey, Dupas, Poughéon et Despujols. La formation romaine n'a pas toujours présidé à de grandes carrières de peintres d'histoire. La diversité et la variété des talents de ces artistes, dont certains ont compté parmi les gloires de leur temps, plaident sans doute plus en faveur du grand prix de Rome qu'elles ne le condamnent. Le grand avantage du séjour de Rome ne tenait-il pas dans le fait d'apporter un

---

<sup>836</sup> 1869 : achats d'*Angélique attachée au rocher* de Jules Machard et de *Moïse et le Serpent d'airain* de Maillart ; 1870 : achat du *Persée* de Blanc ; 1871 : achat d'une *Dryade* de Lematte, de la *Mort de Méduse* de Machard ; 1872 : achat de *Marsyas* de Layraud, de *L'Enlèvement du Palladium* de Blanc et de *Saint Edmond martyr* de Merson ; 1873 : *L'Invasion* de Joseph Blanc, *La Vision* de Merson, *L'Enlèvement de Déjanire* de Lematte ; 1874 : *Hylas et les nymphes* de Blanchard, *Eros et Aphrodite* de Toudouze ; 1876 : *Oreste et les Furies* de Lematte, *Clytemnestre, le meurtre d'Agamemnon* de Toudouze ; 1877 : *Médée* de Morot ; 1878 : *Sainte Agnès* de Ferrier ; 1879 : *Episode des Eaux-Sixtiennes* de Morot, *Sainte Elizabeth de Hongrie* de Wencker ; 1880 : *Après la défaite* d'Albert Besnard.

<sup>837</sup> Voir VAISSE, 1995.

<sup>838</sup> A. B., « L'exposition des envois de Rome à l'Ecole des beaux-arts », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 9 juillet 1881, p. 198-199 : « Que dire de M. Wencker et de son immense toile inachevée de la Prédication de saint Jean Chrysostome devant l'Impératrice Eudoxie ? Qu'elle a quatre mètres et que M. Wencker a cette année prouvé au Salon dans un petit portrait d'homme de quelques centimètres carrés qu'il était un peintre du talent le plus rare et le plus fin ».

enseignement et une base solide aux pensionnaires dans le cadre exceptionnel de l'Académie de France à Rome ? Du reste, c'est dans ce sens même que l'Académie des beaux-arts l'envisageait au début du XX<sup>e</sup> siècle : « Que la poétique rêverie domine chez les uns, l'ardeur investigatrice chez les autres, que la fièvre d'aujourd'hui et de demain domine sur la profonde admiration des œuvres classiques, que le tribut à accorder aux transformations sociales qui s'accomplissent devant nous l'emporte sur la noble études des traditions immortelles, perpétuez dans l'admiration des hommes, travaillez, produisez [...] <sup>839</sup> ».

---

<sup>839</sup> *Discours de Jean-Louis Pascal, président de l'Académie lu dans la séance publique annuelle du 5 novembre 1904*, Institut de France, tome 74.



# **ANNEXES**

Liste chronologique des envois de Rome [1863-1914 (1926)]

1864

**MONCHABLON, Alphonse-Xavier :**

- *Le Sommeil du tyran*, esquisse peinte (envoi supplémentaire)

1865

**MONCHABLON, Alphonse-Xavier (2<sup>e</sup> année) :**

- *Le Châtiment*
- *Cléopâtre venant à Tarse se justifier près d'Antoine*, esquisse peinte
- *L'Education des Muses*, esquisse dessinée
- *Figure d'après l'antique*, dessin
- *Dessin d'après les maîtres*

**LAYRAUD, Joseph-Fortuné (1<sup>e</sup> année) :**

- *Soldat mourant à la bataille de Marathon*
- *La Bataille de Constantin*, trois fragments dessinés d'après Raphaël
- *La Transfiguration*, fragment dessiné d'après Raphaël
- *Figure du fronton du Parthénon*, dessin d'après l'antique

1866

**MONCHABLON, Alphonse-Xavier (3<sup>e</sup> année) :**

- *Remord et terreur de Caïn*
- *Le Sommeil du Faune*, dessin d'après l'antique

**LAYRAUD, Joseph-Fortuné (2<sup>e</sup> année)**

- *Figure de Femme nue [La Femme à l'œillet]*

**MAILLART, Diogène (1<sup>e</sup> année) :**

- *Ilote tournant la meule d'un moulin* (envoi supplémentaire)
- *Samson*, étude peinte
- *Les Lutteurs*, dessin d'après l'antique
- *La Flagellation de Saint André*, dessin d'après le Dominiquin

1867

**MONCHABLON, Alphonse-Xavier (4<sup>e</sup> année) :**

- *Sainte Barbe*, copie d'après Palma Vecchio
- *Neptune invoqué par Vénus en faveur d'Enée et de sa flotte*, esquisse peinte

**LAYRAUD, Joseph-Fortuné (3<sup>e</sup> année) :**

- *Le Supplice de Marsyas*, (non terminé)

**MAILLART, Diogène** (2<sup>e</sup> année) :

- *Pastorale*, esquisse peinte
- *Dante au pont des Diables*, esquisse peinte
- Portefeuille de dessins

**MACHARD, Jules** (1<sup>e</sup> année) :

- *Le Corps du jeune Chlodowig retrouvé dans la Marne par un pêcheur*

## 1868

**MONCHABLON, Alphonse-Xavier** (5<sup>e</sup> année) :

- *Les Funérailles de Moïse* [L'Ensevelissement de Moïse par les anges]

**LAYRAUD, Joseph-Fortuné** (4<sup>e</sup> année) :

- *Le Supplice de Marsyas*
- *La Transfiguration*, copie fragment d'après Raphaël
- *L'Ensevelissement du Christ* [La Mise au tombeau], copie fragment d'après Caravage

**MAILLART, Diogène** (3<sup>e</sup> année) :

- *La Néréide* [Une Nymphé]
- *La Vierge de saint Jérôme*, copie d'après Corrège

**MACHARD, Jules** (2<sup>e</sup> année) :

- *Angélique attachée au rocher*

**REGNAULT, Henri** (1<sup>e</sup> année) :

- *Automédon ramenant les chevaux d'Achille des bords du Scamandre*

## 1869

**LAYRAUD, Joseph-Fortuné** (5<sup>e</sup> année) :

- *Brigands et Captifs* [La Rançon] (non terminé)

**MAILLART, Diogène** (4<sup>e</sup> année) :

- *Moïse et le Serpent d'airain*

**MACHARD, Jules** (3<sup>e</sup> année) :

- *L'Assomption de la Vierge*, copie fragment d'après Titien
- *Le Miracle de Saint-Marc*, copie fragment d'après Tintoret
- *Projet de décoration pour la bibliothèque de l'Académie de France à Rome*, esquisse peinte, (non terminée).

**REGNAULT, Henri** (2<sup>e</sup> année) :

- *Judith et Holopherne* (non terminé)

**BLANC, Joseph** (1<sup>e</sup> année) :

– *Persée*

1870

**LAYRAUD, FORTUNE :**

– *Brigands et Captifs* [*La Rançon*]

**MACHARD, Jules** (4<sup>e</sup> année) :

– *La Mort de Méduse*

**REGNAULT, Henri** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Reddition de Breda* [*Les Lances*], copie d'après Vélasquez

– *Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade*

**BLANC, Joseph** (2<sup>e</sup> année) :

– *L'Enlèvement du Palladium* [*Diomède enlève le Palladium*]

**BLANCHARD, Edouard-Théophile** (1<sup>e</sup> année) :

– *Une Courtisane*

1871

**REGNAULT, Henri** (4<sup>e</sup> année) :

– *Le Triomphe de l'Islam* (projet d'envoi, non réalisé)

**BLANC, Joseph** (3<sup>e</sup> année) :

– *Danaé*, copie d'après Corrège

– *Convoi de prisonniers*, esquisse peinte

**BLANCHARD, Edouard-Théophile** (2<sup>e</sup> année) :

– *Une Odalisque*

**MERSON, Luc-Olivier** (1<sup>e</sup> année) :

– *Saint Edmond, roi d'Angleterre, martyr*

**LEMATTE, François-Ferdinand :**

– *Une Dryade* (envoi supplémentaire)

1872

**BLANC, Joseph** (4<sup>e</sup> année) :

– *L'Invasion*

**BLANCHARD, Edouard-Théophile** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Réception des Ambassadeurs*, copie d'après Carpaccio

– *La Fuite de Néron*, esquisse peinte

**MERSON, Luc-Olivier** (2<sup>e</sup> année) :

– *La Vision, légende du XIV<sup>e</sup> siècle*

**LEMATTE, François-Ferdinand** (1<sup>e</sup> année) :

– *Un Enfant se retirant une épine du pied*

– *Un Berger remplissant une gourde* (envoi supplémentaire)

### 1873

**BLANCHARD, Edouard-Théophile** (4<sup>e</sup> année) :

– *Hylas et les nymphes*

**MERSON, Luc-Olivier** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Dispute du Saint Sacrement*, copie d'après Raphaël

– *Saint François et le loup de Gubbio*, esquisse peinte

**LEMATTE, François-Ferdinand** (2<sup>e</sup> année)

– *L'Enlèvement de Déjanire*

**TOUDOUZE, Edouard** (1<sup>e</sup> année) :

– *Eros et Aphrodite*

### 1874

**MERSON, Luc-Olivier** (4<sup>e</sup> année) :

– *Le Sacrifice à la Patrie* [*Bella Matribus detestata*]

**LEMATTE, François-Ferdinand** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Messe de Bolsena*, copie d'après Raphaël

– *Les Vestales quittant Rome*, esquisse peinte

**TOUDOUZE, Edouard** (2<sup>e</sup> année) :

– *Clytemnestre, le meurtre d'Agamemnon* (non terminé)

**FERRIER, Gabriel** (1<sup>e</sup> année) :

– *L'Enlèvement de Ganymède*

– *Vénus accroupie*, dessin d'après l'antique

– *La Jurisprudence*, dessin d'après Raphaël

### 1875

**LEMATTE, François-Ferdinand** (4<sup>e</sup> année) :

– *Oreste et les Furies*

**TOUDOUZE, Edouard** (3<sup>e</sup> année) :

– *Clytemnestre, le meurtre d'Agamemnon*

– *La Gloire de Venise*, copie d'après Véronèse

– *La Captivité de Samson*, esquisse peinte

**FERRIER, Gabriel** (2<sup>e</sup> année) :

– *Bethsabée*

**MOROT, Aimé** (1<sup>e</sup> année) :

– *Etude de Jeune fille [Le Printemps]*

– *La Messe de Bolsena*, dessin d'après Raphaël

– *La Venus de Milo*, dessin d'après l'antique

## 1876

**TOUDOUZE, Edouard** (4<sup>e</sup> année) :

– *La Femme de Loth* (non terminé)

**FERRIER, Gabriel** (3<sup>e</sup> année) :

– *Saint Georges luttant contre le dragon*, copie d'après Carpaccio

– *Projet de Décoration pour un plafond*, esquisse peinte

**MOROT, Aimé** (2<sup>e</sup> année) :

– *Médée et ses enfants*

**BESNARD, Paul-Albert** (1<sup>e</sup> année) :

– *Une Source*

– *Le Faune*, dessin d'après l'antique

– *Tête de pontife*, aquarelle d'après Fra Angelico

– *Les Sibylles*, aquarelle d'après Raphaël

## 1877

**FERRIER, Gabriel** (4<sup>e</sup> année) :

– *Sainte Agnès emmenée dans un lieu de débauche* (non terminé)

**MOROT, Aimé** (3<sup>e</sup> année) :

– *Adam [La Création de l'Homme]*, copie d'après Michel-Ange

– *Le Bon Samaritain*, esquisse peinte

**BESNARD, Paul-Albert** (2<sup>e</sup> année) :

– *Saint Benoît ressuscitant un enfant (Chronique du mont Cassin)*

**COMERRE, Léon** (1<sup>e</sup> année) :

– *Jézabel dévorée par ses chiens*

– Dessin d'après l'antique

– Dessin d'après les maîtres

## 1878

**MOROT, Aimé** (4<sup>e</sup> année) :

– *Episode des Eaux-Sextiennes* [Les Ambronnes]

**BESNARD, Paul-Albert** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Dispute du Saint Sacrement*, copie d'après Raphaël

– *L'Arrivée de François Ier à Bologne rencontrant le Cardinal d'Ostie venu au devant de lui*, (essai de décoration), esquisse peinte

**COMERRE, Léon** (2<sup>e</sup> année) :

– *Le Lion amoureux*

**WENCKER, Joseph** (1<sup>e</sup> année) :

– *Sainte Elisabeth de Hongrie soignant un paralytique*

– *Héliodore chassé du temple*, dessin d'après Raphaël

– *La Vénus de Milo*, dessin d'après l'antique

## 1879

**BESNARD, Paul-Albert** (4<sup>e</sup> année) :

– *Après la Défaite, épisode d'une invasion au V<sup>e</sup> siècle* (non terminé)

**COMERRE, Léon** (3<sup>e</sup> année) :

– *L'Embarquement de Cléopâtre*, copie d'après Tiepolo

– *Le Lévite d'Ephraïm*, esquisse peinte

**WENCKER, Joseph** (2<sup>e</sup> année) :

– *Saül consultant la pythonisse*

**CHARTRAN, Théobald** (1<sup>e</sup> année) :

– *Une Joueuse de mandore*

– *La Madone au sac*, dessin d'après Andrea del Sarto

– *Le Faune de la villa Borghèse*, dessin d'après l'antique

## 1880

**COMERRE, Léon** (4<sup>e</sup> année) :

– *Samson et Dalila*

**WENCKER, Joseph** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Vierge à l'Enfant entourée des anges musiciens*, copie d'après Giovanni Bellini.

– *L'Empereur Frédéric Barberousse à Venise*, esquisse peinte

**CHARTRAN, Théobald** (2<sup>e</sup> année) :

– *La Madone de Saint Marc*

**SCHOMMER, François** (1<sup>e</sup> année) :

– *Alexandre domptant Bucéphale*

- *Dessin d'après Michel-Ange*
- *L'Aurore*, dessin d'après Michel-Ange

## 1881

**WENCKER, Joseph** (4<sup>e</sup> année) :

- *La Prédication de saint Jean Chrysostome contre l'Impératrice Eudoxie*

**CHARTRAN, Théobald** (3<sup>e</sup> année) :

- *Le Mariage mystique de sainte Catherine*, copie d'après Véronèse
- *Saint Georges*, esquisse décorative
- *La Prière sur la lagune [La Prière des pêcheurs]*, esquisse peinte, envoi supplémentaire
- *Etude de Vénitienne*, envoi supplémentaire

**SCHOMMER, François** (2<sup>e</sup> année) :

- *Le Baiser mortel, légende brésilienne*

**BRAMTOT, Alfred** (1<sup>e</sup> année) :

- *Le Supplice d'Ixion*
- *L'Incrédulité de saint Thomas et saint Magnus*, dessin d'après Cima da Conegliano
- Fusain d'après une sculpture de Michel-Ange

## 1882

**CHARTRAN, Théobald** (4<sup>e</sup> année) :

- *Une Vision de saint François d'Assise*

**SCHOMMER, François** (3<sup>e</sup> année) :

- *La Madone de Foligno*, copie d'après Raphaël
- *La Résurrection de Lazare*, esquisse peinte

**BRAMTOT, Alfred** (2<sup>e</sup> année) :

- *La Compassion*

**DOUCET, Henri-Lucien** (1<sup>e</sup> année) :

- *Agar perdue dans le désert*
- *Quatre Têtes*, dessin d'après Benozzo Gozzoli

## 1883

**SCHOMMER, François** (4<sup>e</sup> année) :

- *Edith retrouvant le corps du roi Harold après la bataille d'Hastings*

**BRAMTOT, Alfred** (3<sup>e</sup> année) :

- *Héliodore chassé du temple*, copie d'après Raphaël
- *Job et ses amis*, esquisse peinte



**DOUCET, Henri-Lucien** (2<sup>e</sup> année) :

- *Ave Maria*
- Dessin d'après l'antique

**FOURNIER, Louis-Edouard** (1<sup>e</sup> année) :

- *Oreste réfugié à l'autel d'Apollon à Delphes*
- *La Justice*, dessin d'après Raphaël
- *La Transfiguration*, dessin d'après Raphaël
- *La Vénus de l'Esquilin*, dessin d'après l'antique

## 1884

**BRAMTOT, Alfred** (4<sup>e</sup> année) :

- *Le Départ de Tobie*

**DOUCET, Henri-Lucien** (3<sup>e</sup> année) :

- *L'Enseignement de saint Augustin*, copie d'après Benozzo Gozzoli
- *Bérénice*, esquisse peinte

**FOURNIER, Louis-Edouard** (2<sup>e</sup> année) :

- *Le Fils du Gaulois*

**POPELIN, Gustave** (1<sup>e</sup> année) :

- *Chanson d'Automne [Terpsichore]*
- *L'Ecole d'Athènes*, dessin fragment d'après Raphaël
- Dessin d'après Phidias

## 1885

**DOUCET, Henri-Lucien** (4<sup>e</sup> année) :

- *Intérieur de Harem*
- *Noli me tangere*, esquisse peinte

**FOURNIER, Louis-Edouard** (3<sup>e</sup> année) :

- *Le Martyre de saint Georges*, copie d'après Paul Véronèse
- *Rahab cachant les espions de Josué*, esquisse peinte
- *Tête de Paysan de la Sabine*, étude peinte

**POPELIN, Gustave** (2<sup>e</sup> année) :

- *Ave Maria [L'Annonciation]*

**BASCHET, Marcel** (1<sup>e</sup> année) :

- *Etude [Jeunesse ; Jeune Nymphe couchée]*
- *La Sibylle de Libye*, dessin d'après Michel-Ange
- *Tête de Mercure*, dessin d'après l'antique

## 1886

**FOURNIER, Louis-Edouard** (4<sup>e</sup> année)

– *La Dernière prophétie de Velléda* (inachevé)

**POPELIN, Gustave** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Vierge Marie, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, copie d'après Bernardino Luini

– *La Fuite de Néron*, esquisse peinte

**BASCHEM, Marcel** (2<sup>e</sup> année) :

– *Etude [Jeune Femme à sa toilette]*

**PINTA, Henri** (1<sup>e</sup> année) :

– *Le Christ pleurant sur l'inutilité de son sacrifice [Quae utilitas in sanguine meo]*

– Dessin d'après Raphaël

– Dessin d'après l'antique

## 1887

**POPELIN, Gustave** (4<sup>e</sup> année) :

– *Sainte Prascine préservée de la décomposition*

**BASCHEM, Marcel** (3<sup>e</sup> année) :

– *Le Baptême du Christ*, copie fragment d'après Pérugin

**PINTA, Henri** (2<sup>e</sup> année) :

– *Sainte Marthe et la Tarasque*

**AXILETTE, Alexis** (1<sup>e</sup> année) :

– *Une Baigneuse*

– *Diane chasseresse*

– Dessin d'après les métopes du Parthénon

– Dessin d'après les grands maîtres

## 1888

**BASCHEM, Marcel** (4<sup>e</sup> année) :

– *Tableau décoratif [Jeunes Filles jouant dans une prairie]*

– *Mater*, esquisse peinte

**PINTA, Henri** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Messe de Bolsena*, copie fragment d'après Raphaël

– *Tobie et l'ange*, esquisse peinte

**AXILETTE, Alexis** (2<sup>e</sup> année) :

– *Les Bergers trouvant la tête de saint Paul*

**LEBAYLE, Charles** (1<sup>e</sup> année) :

- *Lazare [étendu à la porte du mauvais riche]*
- *Diane de Pompéi*, dessin d'après l'antique
- Dessin fragment d'après Bernardino Luini

## 1889

**PINTA, Henri** (4<sup>e</sup> année) :

- *L'Aurore*

**AXILETTE, Alexis** (3<sup>e</sup> année) :

- *Le Prophète Isaïe*, copie d'après Michel-Ange
- *L'Amour et la Folie*, tableau

**LEBAYLE, Charles** (2<sup>e</sup> année) :

- *Le Berger et la Mer*

**DANGER, Henri-Camille** (1<sup>e</sup> année) :

- *Actéon*
- *La Vierge au donataire*, dessin d'après Léonard de Vinci
- *Bacchus*, dessin d'après l'antique

## 1890

**AXILETTE, Alexis** (4<sup>e</sup> année) :

- *L'Eté*

**LEBAYLE, Charles** (3<sup>e</sup> année) :

- *La Prédication de saint Etienne*, copie d'après Fra Angelico
- *Pauvres et infirmes transférés de l'ancienne maison Saint Louis au nouvel hôpital de La Charité à Lyon (1633)*, esquisse peinte

**DANGER, Henri-Camille** (2<sup>e</sup> année) :

- *Vénus Genitrix*

**THYS, Gaston**

- *Diogène demandant l'aumône aux statues pour s'habituer au refus des grands*, envoi supplémentaire

## 1891

**LEBAYLE, Charles** (4<sup>e</sup> année) :

- *Cicéron à Tusculum [Les Tusculanes]*

**DANGER, Henri-Camille** (3<sup>e</sup> année) :

- *L'Annonciation*, copie d'après Léonard de Vinci
- *Les Muses descendant du Parnasse*, esquisse peinte

**LAURENT, Ernest** (2<sup>e</sup> année) :

- *Le Poète regardant passer la Jeunesse qui s'éloigne*

**THYS, Gaston** (1<sup>e</sup> année) :

- *Une Baigneuse*
- Dessin d'après l'antique

## 1892

**DANGER, Henri-Camille** (4<sup>e</sup> année) :

- *Et Lacrymatus Jésus est [La Transgression du commandement]*

**LAURENT, Ernest** (3<sup>e</sup> année) :

- *La Vierge et l'Enfant Jésus entre saint François d'Assise et sainte Claire*, copie d'après Pinturicchio
- *Domine quo Vadis*, esquisse peinte

**THYS, Gaston** (2<sup>e</sup> année) :

- *Une Nymphée [Numa Pompilius et la nymphe Egérie]*

## 1893

**LAURENT, Ernest** (4<sup>e</sup> année) :

- *Saint François d'Assise en prières*

**THYS, Gaston** (3<sup>e</sup> année) :

- *La Vierge entourée de saints*, copie d'après Rubens
- *Sylvia, nymphe de Diane*, esquisse peinte

**DEVAMBEZ, André** (1<sup>e</sup> année) :

- *L'Enfant prodigue touché de repentir*
- *La Mise au tombeau [L'Ensevelissement du Christ]*, aquarelle d'après Caravage
- Dessin d'après l'antique

**LAVALLEY, Louis** (1<sup>e</sup> année) :

- *La Mère du genre humain*
- *Mercur*, étude peinte d'après Jean de Bologne
- *Torse de femme*, dessin d'après l'antique
- Dessin d'après Pinturicchio

## 1894

**THYS, Gaston** (4<sup>e</sup> année) :

– *La Rosée s'envole aux cieux lorsque le soleil du matin l'a baisée au front*, projet de tableau

**DEVAMBEZ, André** (2<sup>e</sup> année) :

– *Le Martyr de sainte Agathe*

**LAVALLEY, Louis** (2<sup>e</sup> année) :

– *Au Parnasse*

**LAVERGNE, Georges-Auguste-Elie** (1<sup>e</sup> année) :

– *David [avec la tête de Goliath]*

– *La Dispute du Saint Sacrement*, esquisse peinte d'après Raphaël

– Dessin d'après l'antique

## 1895

**DEVAMBEZ, André** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Justice*, copie d'après Raphaël

– *L'Enlèvement du pape Léon III*, esquisse peinte

**LAVALLEY, Louis** (3<sup>e</sup> année) :

– *Sixte IV et ses neveux*, copie d'après Melozzo da Forlì

– *Flore*, esquisse peinte

**LAVERGNE, Georges-Auguste-Elie** (2<sup>e</sup> année) :

– *Jeunesse et Chimère*

## 1896

**DEVAMBEZ, André** (4<sup>e</sup> année) :

– *La Conversion de Marie-Madeleine [Marie-Madeleine voyant le Christ pour la première fois]*

**LAVALLEY, Louis** (4<sup>e</sup> année) :

– *Les Noces de Flore et Zéphyr*

**LAVERGNE, Georges-Auguste-Elie** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Vierge et l'Enfant entourés de plusieurs saints*, copie d'après Giovanni Bellini

**DECHENAUD, Adolphe** (2<sup>e</sup> année) :

– *Etude de Femme à son lever [La Toilette de la Sultane]*

**LEROUX, Jules-Auguste** (1<sup>e</sup> année) :

– *Bélisaire*

– *L'Incendie du Borgo*, dessin fragment d'après Raphaël

– *Tombeau romain*, dessin d'après l'antique

## 1897

**LAVERGNE, Georges-Auguste-Elie** (4<sup>e</sup> année) :

- *Illusions perdues*
- *Œdipe*, esquisse peinte

**DECHENAUD, Adolphe** (3<sup>e</sup> année) :

- *Saint Sébastien*, copie d'après Titien
- *Le Christ et la femme adultère*, esquisse peinte

**LEROUX, Jules-Auguste** (2<sup>e</sup> année) :

- *Samson et Dalila*

**LAREE, Gustave-Marc [Antoine-Gaston]** (1<sup>e</sup> année) :

- *Le Corps de saint Vincent défendu par des corbeaux*
- *Saint Laurent*, dessin d'après Ribera
- *La Vierge et l'Enfant*, dessin d'après un bas-relief de Michel-Ange

## 1898

**DECHENAUD, Adolphe** (4<sup>e</sup> année) :

- *Homère chantant au milieu des bergers*

**LEROUX, Jules-Auguste** (3<sup>e</sup> année) :

- *Le Martyre de saint Laurent*, copie d'après Ribera
- *Les Deux têtes*, esquisse peinte

**LAREE, Gustave-Marc [Antoine-Gaston]** (2<sup>e</sup> année) :

- *Macheferate* [*Masferrer*]

**MOULIN, Charles-Lucien** (1<sup>e</sup> année) :

- *Eros*
- *L'Incendie du Borgo*, dessin fragment d'après Raphaël
- *L'Enfant au masque tragique*, dessin d'après l'antique

## 1899

**LEROUX, Jules-Auguste** (4<sup>e</sup> année) :

- *Les Premiers moines au désert* [*Concile d'anachorètes thébains*]

**LAREE, Gustave-Marc [Antoine-Gaston]** (3<sup>e</sup> année) :

- *La Rhétorique*, copie d'après Pinturicchio
- *Saint Laurent montrant au préfet de Rome les trésors de l'Eglise*, esquisse peinte

**MOULIN, Charles-Lucien** (2<sup>e</sup> année) :

- *La Faute* [*Adam et Eve*], triptyque

## 1900

**LAREE, Gustave-Marc [Antoine-Gaston]** (4<sup>e</sup> année) :

– *La Mort de Thomas Becket*

**MOULIN, Charles-Lucien** (3<sup>e</sup> année) :

– *L'Adoration de l'Enfant Jésus*, copie d'après Pinturicchio

– *Le Baptême de Jésus*, esquisse peinte

**LAPARRA, William** (2<sup>e</sup> année) :

– *Les Fiancés [Fiançailles à Pompéi]*

**GIBERT, Jean-Amédée** (1<sup>e</sup> année) :

– *La Femme adultère [L'Epouse coupable]*

– *L'Incendie du Borgo*, dessin d'après Raphaël

– *Moïse*, dessin d'après Michel-Ange

## 1901

**MOULIN, Charles-Lucien** (4<sup>e</sup> année) :

– *Poème d'Amour : Orphée et Eurydice*, triptyque

**LAPARRA, William** (3<sup>e</sup> année) :

– *Los Borrachos*, copie d'après Velázquez

– *Le Cid mort sort de Valence pour livrer bataille aux Maures*, esquisse peinte

**GIBERT, Jean-Amédée** (2<sup>e</sup> année) :

– *Tombe Etrusque*

**ROGER, Louis** (1<sup>e</sup> année) :

– *Le Fils prodigue*, triptyque

– *Le Prophète*, dessin d'après Michel-Ange

– *Tête de Néron*, dessin d'après l'antique

## 1902

**LAPARRA, William** (4<sup>e</sup> année) :

– *Job et ses amis*, triptyque

**GIBERT, Jean-Amédée** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Charité*, copie d'après Andrea del Sarto

– *Les Pauvres*, esquisse peinte

**ROGER, Louis** (2<sup>e</sup> année) :

– *Histoire [Terrassiers découvrant des squelettes de guerriers]*

**SABATTE, Fernand** (1<sup>e</sup> année) :

– *Eve après le péché*

- *Saint Jérôme*
- *Portrait de Bellini*, dessin d'après Giovanni Bellini
- *Vénus accroupie*, dessin d'après l'antique

## 1903

**GIBERT, Jean-Amédée** (4<sup>e</sup> année) :

- *Judith et Holopherne*

**ROGER, Louis** (3<sup>e</sup> année) :

- *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*, copie d'après Tintoret
- *Le Repos*, esquisse peinte

**SABATTE, Fernand** (2<sup>e</sup> année) :

- *Les Fleurs du Mal*
- *Eternelle Chanson*, esquisse peinte, envoi supplémentaire

## 1904

**ROGER, Louis** (4<sup>e</sup> année) :

- *Mater Dolorosa* [*Maternités*]

**SABATTE, Fernand** (3<sup>e</sup> année) :

- *La Dispute de saint Etienne et des docteurs*, copie d'après Tintoret
- *Les Danaïdes*, esquisse peinte

**GUETIN, Victor** (2<sup>e</sup> année) :

- *Confiance*

**SIEFFERT, Paul** (1<sup>e</sup> année) :

- *Jeune Fille couchée*
- *La Sibylle de Libye*, dessin d'après Michel-Ange
- *Buste de Jeune fille de la famille Sulpicius Platorius*, dessin d'après l'antique

## 1905

**SABATTE, Fernand** (4<sup>e</sup> année) :

- *Rédemption* (non terminé)

**GUETIN, Victor** (3<sup>e</sup> année) :

- *L'Exposition du corps de san Bernardino*, copie d'après Pinturicchio
- *Le Sage*, esquisse peinte

**SIEFFERT, Paul** (2<sup>e</sup> année) :

- *I Sbarcatori*

**MONCHABLON, Edouard** (1<sup>e</sup> année) :



- *Thésée retrouvant sous une pierre l'épée de son père*
- *Un Enfant*, dessin d'après une fresque de Raphaël
- *La Vierge à l'Enfant*, dessin d'après un bas-relief de Michel-Ange

## 1906

**GUETIN, Victor** (4<sup>e</sup> année) :

- *Bergers des Abruzzes*, triptyque

**SIEFFERT, Paul** (3<sup>e</sup> année) :

- *Saint Augustin enseignant à Rome*, copie d'après Benozzo Gozzoli
- *Les Lucioles*, projet de panneau décoratif, esquisse peinte

**MONCHABLON, Edouard** (2<sup>e</sup> année) :

- *La Ziza*
- *Les Joueurs de Mora*, envoi supplémentaire

## 1907

**SIEFFERT, Paul** (4<sup>e</sup> année) :

- *Les Emigrants*

**MONCHABLON, Edouard** (3<sup>e</sup> année) :

- *Les Ménines*, copie d'après Vélàzquez
- *Nocturne*, panneau décoratif, esquisse peinte
- *Vue d'Orvieto*, esquisse peinte, envoi supplémentaire

## 1908

**MONCHABLON, Edouard** (4<sup>e</sup> année) :

- *La Chiourme*

**LEROUX, Georges-Paul** (2<sup>e</sup> année) :

- *Bords du Tibre*

**ROGANEAU, François-Maurice** (1<sup>e</sup> année) :

- *Une Nymphée*
- Dessins d'après Michel-Ange

## 1909

**AUBRY, Emile** (4<sup>e</sup> année) :

- *Après-Midi*

**LEROUX, Georges-Paul** (3<sup>e</sup> année) :

- *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*, copie d'après Tintoret
- *Le Jubilé de Pie X*, esquisse peinte

**ROGANEAU, François-Maurice** (2<sup>e</sup> année) :

– Tableau non terminé

**BILLOTEY, Louis** (1<sup>e</sup> année) :

– *Etude de nu*

## 1910

**LEROUX, Georges-Paul** (4<sup>e</sup> année) :

– *Au Pincio*, triptyque

**ROGANEAU, François-Maurice** (3<sup>e</sup> année) :

– *Les Vendanges* [*Laetis intexit vitibus ulmos*], envoi de deuxième année

– *La Visitation*, copie d'après Ghirlandaio

– *A la Rivière*, projet de triptyque, esquisse peinte

**BILLOTEY, Louis** (2<sup>e</sup> année) :

– *Les Héros* [*Les Cavaliers*]

– *Hélène*, envoi supplémentaire

**LEFEUVRE, Jean** (1<sup>e</sup> année) :

– *Etrusque*, figure de femme

– *Le Solitaire*, figure d'homme

– *Figure drapée à l'antique*, dessin d'après l'antique

## 1911

**ROGANEAU, François-Maurice** (4<sup>e</sup> année) :

– *Le Soir, à la rivière*

**BILLOTEY, Louis** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Mort de sainte Catherine d'Alexandrie*, copie d'après Masaccio

– *Après la Bataille de Marignan*, panneau décoratif, esquisse peinte

**LEFEUVRE, Jean** (2<sup>e</sup> année) :

– *A Capri* [*Les Petits baigneurs de Capri*]

**BODARD, Pierre-Armand** (1<sup>e</sup> année) :

– *A la Source* [*A la Fontaine*]

– *L'Amour sacré, l'Amour profane*, dessin d'après Titien

– *La Vénus de l'Esquilin*, dessin d'après l'antique

## 1912

**BILLOTEY, Louis** (4<sup>e</sup> année) :

– *La Chasse d'Adonis*

**LEFEUVRE, Jean** (3<sup>e</sup> année) :

– *L'Annonciation*, copie d'après Melozzo da Forlì

– *L'Age d'Or*, esquisse peinte

**BODARD, Armand-Pierre** (2<sup>e</sup> année) :

– *La Prédication de saint Jean-Baptiste*, copie d'après Véronèse, envoi de troisième année exécuté en deuxième année.

**DUPAS, Jean** (1<sup>e</sup> année) :

– *L'Homme aux raisins*

## 1913

**LEFEUVRE, Jean** (4<sup>e</sup> année) :

– *Les Cyclades*

**BODARD, Armand-Pierre** (3<sup>e</sup> année) :

– *Samson et Dalila*, envoi de deuxième année exécuté en troisième année

– *Saint François d'Assise à genoux devant le Christ en croix*, esquisse peinte

**DUPAS, Jean** (2<sup>e</sup> année) :

– *Les Tireurs à l'arc*

**DE GASTYNE, (1<sup>e</sup> année) :**

– *Mowgli, La course du printemps*

## 1914

**BODARD, Armand-Pierre** (4<sup>e</sup> année) :

– *Offrande au dieu Terme*

**DUPAS, Jean** (3<sup>e</sup> année) :

– *La Mort de San Bernardino*, copie d'après Pinturicchio

– *Suzanne*, esquisse peinte

**DE GASTYNE** : démissionnaire

**GIRODON, Gabriel** (1<sup>e</sup> année) :

– *Le Christ à la colonne*

– *Le Printemps*

– Dessin d'après Michel-Ange

## 1921

**DUPAS, Jean** (4<sup>e</sup> année) :

– *Les Pigeons blancs*

**GIRAUD, Jean** (4<sup>e</sup> année) :

– *Eglogue*

**GIRODON, Gabriel** (2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> année) :

– *Jeunesse*

– *L'Amour sacré, l'Amour profane*, copie d'après Titien

– *Paolo et Francesca*, esquisse peinte

**DESPUJOLS, Jean** (2<sup>e</sup> année) :

– *Deux Femmes* [*Femmes à la corbeille de fruits*]

– *Deux Adolescents*

**POUGHEON, Robert** (1<sup>e</sup> année) :

– *La Géante*

– *Arabesque*, envoi de deuxième année

## 1922

**GIRODON, Gabriel** (4<sup>e</sup> année) :

– *L'Age d'Or*

**DESPUJOLS, Jean** (3<sup>e</sup> année) :

– *L'Enlèvement des Sabines*, esquisse peinte

**POUGHEON, Robert** (2<sup>e</sup> année) :

– *Apollon*, copie d'après Lospagna, envoi de troisième année

## 1923

**DESPUJOLS, Jean** (4<sup>e</sup> année) :

– *La Chute* [*Adam et Eve*]

– *Les Deux sœurs*, envoi supplémentaire

**POUGHEON, Robert** (3<sup>e</sup> année) :

– *Paysage avec Figures symboliques* [*Les Amazones*], esquisse peinte

## 1924 / 1925

**POUGHEON, Robert** (4<sup>e</sup> année) :

– *Les Amazones*

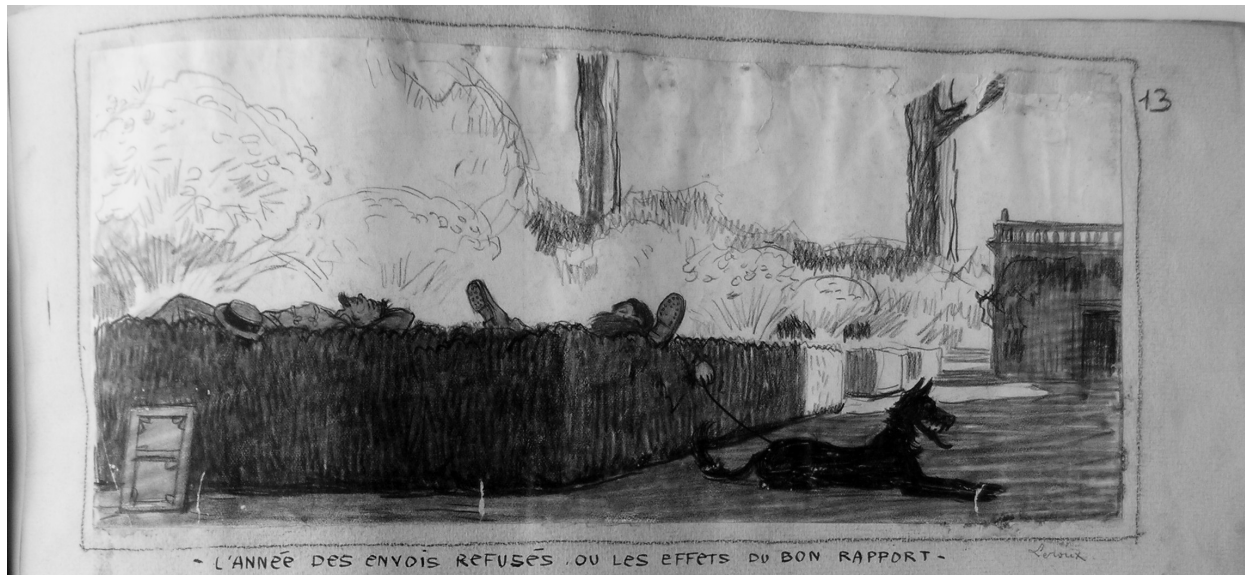
## Annexe 1.

Bibliothèque de la Villa Médicis, Album humoristique 2. Caricature de Georges-Paul Leroux :  
« Echos du rapport : – Qu'est-ce que vous faites donc là, Brasseur ? – Je me ressaisis, Monsieur le directeur. »



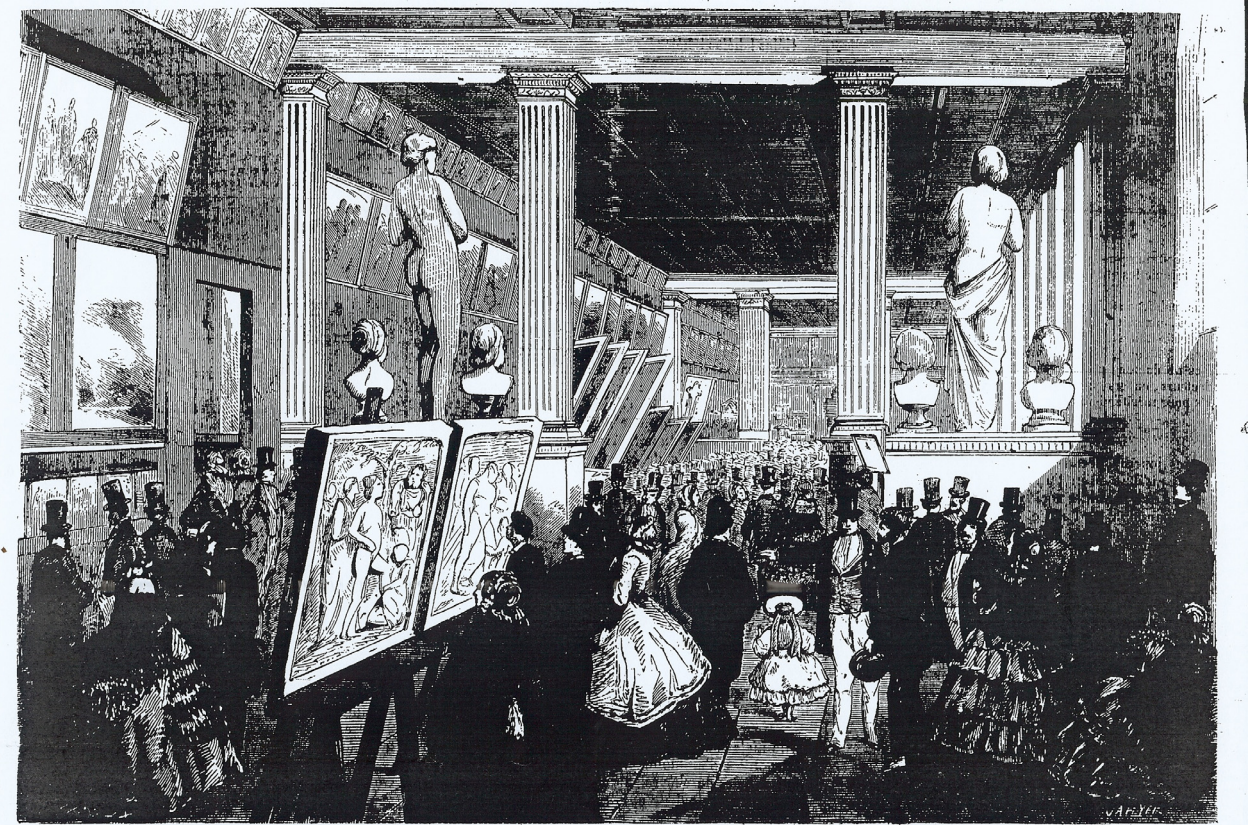
## Annexe 2.

Bibliothèque de la Villa Médicis, Album humoristique 3. Caricature de Georges-Paul Leroux : « – L'année des envois refusés ou les effets du bon rapport – »



### Annexe 3.

Dessin par Javer de l'ouverture de l'exposition de l'Ecole des beaux-arts : envois de Rome et concours des grands prix (*Le Journal Illustré*, n° 236, 16-23 août 1868, p. 264).



## **Sources**

Abréviations :

AABA : Archives de l'Académie des beaux-arts

AAFR : Archives de l'Académie de France à Rome

Arch. nat. : Archives nationales

Arch. : Archives

Bibl. de l'Ass. nat. : Bibliothèque de l'Assemblée nationale

ENSBA : Ecole nationale supérieure des beaux-arts

INHA : Institut national d'histoire de l'art

### **Archives de l'Académie des beaux-arts**

---

#### **Registres des procès-verbaux**

2 E 13 : 1863

2 E 19 : 1894-1898

2 E 14 : 1864-1872 (février)

2 E 20 : 1899-1902

2 E 15 : 1872 (février)-1876

2 E 21 : 1903-1906

2 E 16 : 1877-1882

2 E 22 : 1907-1912

2 E 17 : 1883-1889

2 E 23 : 1913-1918 (avril)

2 E 18 : 1890-1893

2 E 24 : 1918 (avril)-1926

#### **Registres administratifs**

4 E 2 : 1861-1888

4 E 3 : 1885-1919

#### **Cartons primitifs des procès-verbaux**

5 E 50 : 1872

5 E 61 : 1888-1889

5 E 72 : 1904-1905

5 E 51 : 1873-1874

5 E 62 : 1890

5 E 73 : 1906-1907

5 E 52 : 1875

5 E 63 : 1891

5 E 74 : 1908

5 E 53 : 1876-1877

5 E 64 : 1892

5 E 75 : 1909-1910

5 E 54 : 1878

5 E 65 : 1893-1894

5 E 76 : 1911-1913

5 E 55 : 1879-1880

5 E 66 : 1895

5 E 77 : 1914-1916

5 E 56 : 1881

5 E 67 : 1896-1897

5 E 78 : 1917-1920

5 E 57 : 1882-1883

5 E 68 : 1898

5 E 79 : 1921-1922

5 E 58 : 1884

5 E 69 : 1899-1900

5 E 80 : 1923-1925

5 E 59 : 1885-1886

5 E 70 : 1901-1902

5 E 60 : 1887

5 E 71 : 1903



## **Archives de l'Académie de France à Rome**

---

### **Directorat (II) de Victor Schnetz (1853-1866)**

Envois des pensionnaires : Carton 66 (1862-1868)

Correspondance : Carton 67 (1864-1866)

Comptes :

Carton 79 (1864)

Carton 80 (1865)

### **Directorat de Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1866-1867)**

Correspondance, comptes et envois des pensionnaires : Carton 82 (1866)

### **Directorat (I) d'Ernest Hébert (1867-1873)**

Envois des pensionnaires : Carton 84 (1869-1876)

Correspondance : Carton 83 (1867-1872)

Comptes :

Carton 85 (1867)

Carton 88 (1870)

Carton 86 (1868)

Carton 89 (1871)

Carton 87 (1869)

Carton 90 (1872).

### **Directorat de Jules-Eugène Lenepveu (1873-1878)**

Correspondance :

Carton 91 (1873-1875)

Carton 92 (1876-1878)

Comptes :

Carton 93 (1873)

Carton 96 (1875-1876)

Carton 99 (1877-1878)

Carton 94 (1874)

Carton 97 (1876)

Carton 100 (1878).

Carton 95 (1875)

Carton 98 (1877)

### **Directorat de Louis Cabat (1879-1884)**

Envois des pensionnaires : Carton 103 (1877-1883)

Correspondance :

Carton 101 (1879-1882)

Carton 102 (1883-1884)

Comptes :

Carton 104 (1879)

Carton 107 (1880-1881)

Carton 110 (1882)

Carton 105 (1879-1880)

Carton 108 (1881)

Cartons 113-114 (1883)

Carton 106 (1880)

Carton 109 (1881-1882)

Cartons 115-116 (1884).

**Directorat (II) d'Ernest Hébert (1885-1892)**

Envois des pensionnaires :

Carton 118/1 (1884-1887)

Carton 118/2 (1888-1909)

Correspondance : Carton 117 (1885-1890)

Comptes :

Carton 119 (1885)

Carton 122 (1887)

Cartons 125-126 (1889)

Carton 120 (1885-1886)

Carton 123 (1887-1888)

Cartons 127-128 (1890)

Carton 121 (1886)

Carton 124 (1888)

**Directorat d'Eugène Guillaume (1891-1904)**

Correspondance :

Carton 129 (1891-1892)

Carton 132 (1895-1897)

Carton 135 (1901-1902)

Carton 130 (1893)

Carton 133 (1897-1898)

Carton 136 (1903-1904).

Carton 131 (1894-1895)

Carton 134 (1899-1900)

Comptes :

Cartons 137-138 (1891)

Carton 148 (1895-1896)

Cartons 155-156 (1899)

Cartons 139-140 (1892)

Carton 149 (1896)

Cartons 157-158 (1900)

Carton 141 (1892-1893)

Carton 150 (1896-1897)

Cartons 159-160 (1901)

Cartons 142-143 (1893)

Carton 151 (1897)

Cartons 161-162 (1902)

Cartons 144-145 (1894)

Carton 152 (1897-1898)

Cartons 163-164 (1903)

Cartons 146-147 (1895)

Cartons 153-154 (1898)

Cartons 165-166 (1904)

**Directorat de Carolus-Duran (1905-1912)**

Correspondance :

Carton 167 (1905)

Carton 168 (1906-1907)

Carton 169 (1908-1909)

Carton 170 (1910)

Carton 171 (1911)

Cartons 172-173 (1905-1912)

Comptes :

Carton 174 (1905)

Carton 178 (1908)

Cartons 182-183 (1911)

Carton 175 (1906)

Carton 179 (1909)

Carton 184 (1911-1912)

Cartons 176-177 (1907)

Cartons 180-181 (1910)

Cartons 185-187 (1912)

**Directorat d'Albert Besnard (1913-1921)**

Correspondance :

Carton 189 (1913)

Carton 192 (1916-1917)

Carton 195 (1920)

Carton 190 (1913-1914)

Carton 193 (1918-1919)

Carton 191 (1914-1915)

Carton 194 (1919-1920)

Comptes :

Cartons 196-198 (1913)

Cartons 211-213 (1914-1918)

Cartons 199-201 (1914)

Cartons 214-218 (1919)

Cartons 202-204 (1915)

Cartons 219-222 (1920)

Cartons 205-207 (1916)

Carton 223 (1920-1921)

Cartons 208-210 (1917)

Carton 224 (1921)

**Directorat de Denys Puech (1921-1933)**

Envois des pensionnaires :

Carton 227 (1911-1923)

Carton 228 (1911-1951)

Correspondance :

Carton 225 (1921)

Carton 226 (1922)

Comptes :

Carton 234 (1923)

Carton 235 (1924)

Carton 236 (1925)

## **Archives nationales**

---

### **Versement de la direction des beaux-arts au ministère de l'Instruction publique : cote F<sup>21</sup>**

Commandes et acquisitions d'œuvres d'art :

F<sup>21</sup> 159-261 : 1871-1880 (dossiers par artistes)

F<sup>21</sup> 2050-2195 : 1881-1900 (dossiers par artistes)

F<sup>21</sup> 4089-4099 : 1883-1885 ; 1891-1892 ; 1893-1897 ; 1898 ; 1900-1919 ; 1930-1932 (achats aux grands Salons annuels).

F<sup>21</sup> 4163-4346 : 1841-1939 (dossiers par artistes)

F<sup>21</sup> 4348-4350A et B : 1891-1893 (inventaire général, attributions, dépôt des marbres)

Travaux d'art. demandes d'achat, commandes, acquisitions, transports :

F<sup>21</sup> 485-487 : 1831-1877

F<sup>21</sup> 488 : 1871-1881

Salons et expositions :

F<sup>21</sup> 533-535 et 538-539 : 1872-1880 (Salons)

F<sup>21</sup> 524 : 1878 (Exposition universelle)

F<sup>21</sup> 546-526 : 1851-1880 (expositions internationales)

F<sup>21</sup> 4087-4088 : 1883 (exposition triennale)

Archives des directeurs et sous secrétaires d'Etat des beaux-arts :

F<sup>21</sup> 492-495<sup>B</sup> : 1871-1873 (correspondance de Charles Blanc)

Budgets annuels des beaux-arts :

F<sup>21</sup> 4007A et B : 1861-1889

F<sup>21</sup> 4008 : 1891-1900

F<sup>21</sup> 4009-4019 : 1901-1925

Académie de France à Rome, direction, administration, rapports :

F<sup>21</sup> 598-613 : 1863-1891

F<sup>21</sup> 745 : 1853-1885

### **Versement de l'École des beaux-arts : cote AJ<sup>52</sup>**

Bâtiments, bibliothèque, collections :

AJ<sup>52</sup> 234-236 : 1897-1894 (dossiers d'inscriptions de élèves)

AJ<sup>52</sup> 250-320 : 1893-1920 (dossiers d'inscription des élèves)

AJ<sup>52</sup> 444-446 : peintures 1837-1898 (acquisitions de copies exécutées par les élèves de l'Ecole et par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome ou provenant des collections de l'Etat) ; 1809-1912 (Musée des Etudes).

AJ<sup>52</sup> 822 et 826 : 1868-1900 (gestion des collections, prêts de copies ; inventaire des copies)

AJ<sup>52</sup> 831 : 1891-1949 (inventaire des collections)

AJ<sup>52</sup> 837 : (fiches d'inventaire pour les copies du musée européen)

Académie de France à Rome :

AJ<sup>52</sup> 495 : 1835-1923 (travaux des pensionnaires de l'Académie de France à Rome)

AJ<sup>52</sup> 1136 et 1137 : 1830-1898 ; 1901-1914 / 1921-1939 (envois officiels des pensionnaires)

## **Fonds d'archives**

---

Archives de l'Institut National d'Histoire de l'Art :

Fonds Louis Vauxcelles : carton 71 (dossier Villa Médicis) ; carton 148 (écrits de peintres)

Correspondance Gabriel Ferrier : cartons 88-89.

Archives du musée du Louvre : Dossier Regnault : P 30

Archives de l'Ecole des beaux-arts : Manuscrits (Mss) : fonds Jules Machard

Archives du musée Ernest Hébert (Paris) : Correspondance adressée à Ernest Hébert (ARC) : François-Ferdinand Lematte ; Henri Regnault.

Institut néerlandais Custodia : Autographes XIX<sup>e</sup> siècle (LAS) : Paul-Joseph Blanc ; Albert Besnard ; Lucien Doucet ; Ernest Hébert ; Henri Lehmann ; Isidore Pils ; Henri Regnault ; François Schommer.

Archives privées : Pierre Bodard ; Luc-Olivier Merson ; Marcel Baschet.

## **Sources**

Note : les sources précédées d'une mention bibliographique citée en abrégé et entre crochets renvoient aux notices du catalogue raisonné des envois de Rome.

### **Art et institution**

---

#### **Académie de France à Rome**

ALAUX, Jean-Paul, *L'Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris, Edition Duchartre, 1933, 2 volumes.

ANONYME, « Chronique [nomination de Carolus-Duran à la Villa Médicis] », *L'Artiste*, décembre 1904, p. 65-68.

ANONYME, « Chronique [la réforme de l'Académie de France à Rome, 1890] », *L'Artiste*, 1890, p. 457-451.

BEAUME, Georges, *L'Académie de France à Rome : la Villa Médicis*, Paris, Garnier Frères, 1923, p. 191.

BESNARD, Albert, « Aux jeunes pensionnaires de Rome », *L'Art*, n°4, septembre-octobre 1929, p. 131-133.

BEULE, Ernest, « L'Ecole de Rome au XIXe siècle », *La Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1863, p. 916-938.

COMTE, Jules, « L'Académie de France à Rome », *L'Illustration*, n° 2113, 25 août 1883, p. 119-123.

DAUMET, H., « L'Académie de France à Rome : Réflexions », extrait de *L'architecture*, 12 août 1905, p. 1-8.

GSELL, Paul, « La suppression du prix de Rome et les opinions de M.M. Chartran, Besnard et Rodin », extrait de *La Vie contemporaine et revue parisienne réunies*, 1<sup>er</sup> décembre 1894, p. 496-516.

GUIFFREY, J. -J., « L'Académie de France à Rome, le passé – l'avenir », *L'Art*, 1875, p. 108-112.

GUIFFREY, J. -J., « Le pensionnaire de l'Académie de France à Rome, autrefois et aujourd'hui », *L'Art*, 1875, p. 171-173.

JOUIN, Henry, « L'Académie de France à Rome », fascicule extrait de *La Nouvelle Revue* du 1<sup>er</sup> décembre 1889, Paris, *La Nouvelle Revue*, 1890 p. 1-24.

LAPAUZE, Henri, « L'Académie de France à Rome : à propos d'un centenaire », extrait de *La Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1903, p. 22.

LAPAUZE, Henri, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, Plon, 1924, deux tomes.

MAILLART, Diogène, « Quelques considérations à propos des envois de Rome », *La Revue des beaux-arts*, 1889, p. 8-21.

MOUREY, Gabriel, « Enquête sur l'École de Rome et l'éducation des artistes », *Les Arts de la Vie*, 1904, p. 195-264.

RABAUD, Henri, « La défense du prix de Rome par un ancien pensionnaire », *La Revue de Paris*, 15 mars 1905, p. 374-418.

MEAULLE, Fortuné, *René Morin à la Villa Médicis*, Paris, Librairie d'Éducation nationale, 1905.

ZIEGLER, Paul, « L'Académie de France à Rome (1<sup>er</sup> article) », *L'Illustration*, n° 2969, 20 janvier 1900, p. 41-43 ; 2<sup>e</sup> article, *L'Illustration*, n° 2970, 27 janvier 1900, p. 55-57 ; 3<sup>e</sup> article, *L'Illustration*, n° 2971, 8 février 1900, p. 69-71 ; 4<sup>e</sup> article, *L'Illustration*, n° 2972, 10 février 1900, p. 83.

### **Académie des beaux-arts**

ANONYME, « De la direction actuelle des beaux-arts et de leur avenir », *L'Artiste*, décembre 1904, p. 35-51.

DELABORDE, Henri, *L'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut de France*, Paris, Librairie Plon, 1891, p. 396.

*Discours de M. Léon Bonnat, président de l'Académie lu dans la séance publique annuelle du 20 octobre 1888*, Institut de France, volume 58.

*Discours de M. William Bouguereau, président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 31 octobre 1885*, Institut de France, volume 55.

*Discours de M. Fernand Cormon président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 5 novembre 1911*, Institut de France, volume 81.

*Discours de Jules Coutan président de l'Académie des beaux-arts lu en séance publique annuelle*, 1912, Institut de France, volume 82.

*Discours de M. Edouard Detaille président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 4 novembre 1905*, Institut de France, volume 75.

*Discours de M. Emmanuel Frémiet président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 29 octobre 1898*, Institut de France, volume 68.

*Discours de M. Jean-Léon Gérôme, membre de l'Institut, président de l'Académie des beaux-arts, lu dans la séance publique annuelle du 4 novembre 1893*, Institut de France, volume 53.

*Discours de M. Charles Gounod président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 20 octobre 1883*, Institut de France, volume 53.

*Discours de M. Lefuel, président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 30 octobre 1875*, Institut de France, volume 45.

[LEROUX, 1945] *Académie des beaux-arts, Séance solennelle du mercredi 7 novembre 1945, discours de M. Georges Leroux, président de l'Académie*, Institut de France, tome 115.

*Discours de Luc-Olivier Merson lu dans la séance publique annuelle du 7 novembre 1908*, Institut de France, volume 78.

*Discours de M. Jean-Louis Pascal, président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 5 novembre 1904*, Institut de France, volume 74.

*Discours de M. A. Thomas, président de l'Académie des beaux-arts lu dans la séance publique annuelle du 9 novembre 1872*, Institut de France, volume 42.

*Discours de M. Jules Thomas, président de l'Académie des beaux-arts, lu dans la séance publique annuelle du 30 octobre 1880*, Institut de France, volume 50.

### **Enseignement des beaux-arts ; Ecole des beaux-arts, concours de Rome**

ANONYME, « Les concours aux grands prix de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 1, 10 décembre 1871, p. 4.

ANONYME, « Les grands prix de peinture et de sculpture au concours des prix de Rome », *L'Illustration*, n° 1754, 7 octobre 1876, p. 240.

ANONYME, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, n° 1797, 4 août 1877, p. 67.

ANONYME, « Les concours des grands prix de Rome », *L'Illustration*, n° 1964, 16 octobre 1880, p. 251-252.

ANONYME, « Courrier de Paris : Fournier grand prix de Rome », *L'Illustration*, n° 2004, 23 juillet 1881, p. 54.

ANONYME « Les prix de Rome : Peinture » *L'Art Français*, n° 276, 6 août 1892.

ANONYME, « Les concours de Rome » *L'Art Français*, n° 327, 29 juillet 1893.

ANONYME, « Chronique », *L'Artiste*, 1896, p. 68-69.

ANONYME, « Exposition des concours pour le prix de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 26, 24 juillet 1897, p. 247.

ANONYME, « Bulletin des expositions, des concours et des Musées : Paris-concours », *Journal des Artistes*, n° 27, 29 juillet 1900, p. 3199.

BALUFFE, Auguste, « La liberté dans l'art : les ateliers officiels – l'Ecole de Rome », *L'Artiste*, décembre 1881, p. 753-796.

BOULANGER, Gustave, *A nos élèves : Discours sur les tendances actuelles de l'école française et sur la nécessité de l'enseignement artistique*, Paris, A. Lahure, 1885.

C., « Le grand prix de Rome de peinture », *L'Illustration*, n° 2121, 20 octobre 1883, p. 255.

C. DE B., « les grands prix de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 34, 21 août 1870, p. 133.

CHENNEVIERES, Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Arthena, Paris, 1979 [1<sup>e</sup> éd. 1883-1889].

CHESNEAU, Ernest, *Le décret du 13 novembre 1863 et l'Académie des beaux-arts*, Paris, Didier et Cie, 1864, p. 90.



- COMTE, Jules, « Le concours de peinture pour le Grand Prix de Rome », *L'Illustration*, n° 1797, 4 août 1877, p. 75
- DARGENTY, G., « Les prix de Rome », *Le Courrier de l'Art*, n° 44, 2 novembre 1888, p. 346-347.
- GUYMON, Camille, « Chronique des Beaux-Arts : les prix de Rome », *L'Illustration*, n° 1901, 2 août 1879 p. 78.
- HOURTICQ, Louis, « Actualités : propos du mois. La direction de l'Ecole des beaux-arts », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1923 p. 73-78.
- J.C., « Le grand prix de peinture », *L'Illustration*, n° 2174, 24 octobre 1884, p. 267.
- La réorganisation de l'Ecole impériale des beaux-arts*, recueil factice (1863-1864), bibliothèque de l'Institut.
- LARROUMET, Gustave, *L'Art et l'Etat en France*, Paris, 1895, p. 370.
- LEROI, Paul, « Le grand prix de Rome : peinture et sculpture », *L'Art*, 1880, p. 162-166.
- MANTZ, Paul, « Les concours des envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1332, 5 septembre 1868, p. 119-120.
- MONTROSIER, Eugène, « Les concours de Rome en 1879 : peinture et sculpture », *L'Art*, 1879, p. 164-165.
- MOUREY, Gabriel, « Enquête sur la séparation des beaux-arts et de l'Etat », *Les Arts de la Vie*, septembre 1904, n° 9, tome II.
- NIEUWERKERKE, Comte de, « Rapport à Son Excellence le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts », *Le Moniteur Universel*, 15 novembre 1863.
- PELADAN, Joséphin, « L'esthétique à l'exposition nationale des Beaux-Arts », *L'Artiste*, 1883, p. 257-386.
- RASTIGNAC, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, n° 2657, 27 janvier 1894, p. 62.
- RIAT, Georges « Les prix de Rome : Peinture » *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 26, 19 juillet 1902, p. 208.
- ROGER-BALLU, « Les concurrents aux prix de Rome », *L'Art*, 1875, p. 346-350.
- [ROUCHES, 1924] ROUCHES, Gabriel, *L'Ecole des beaux-arts : aperçu historique et guide à travers les collections*, Paris, 1924, p. 102.
- ROZIER, Jacques, « L'Ecole des beaux-arts : les prix de Rome », *L'Illustration*, 1873, p. 99.
- SAINT-VICTOR, Paul de, « L'Académie des beaux-arts et les réformes. 2<sup>nd</sup> article. », *La Presse*, 9 janvier 1864.
- S.G., « Les Grand Prix de Rome », *L'Illustration*, n° 2073, 18 novembre 1882, p. 343-344.
- VAILLANT, *Discours de la distribution des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1865 et aux élèves de l'Ecole des beaux-arts*, *la Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 114, 20 août 1865, p. 258-259.

VAILLANT, « Rapport à l'Empereur, Paris, le 14 novembre 1863 », *Le Moniteur Universel*, 15 novembre 1863.

VERON, Théophile, « Concours définitifs des grands prix de Rome pour l'année 1876 », *L'Art*, 1876, p. 140-142.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, « L'enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire. Article I », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1862, p. 393-402.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Intervention de l'Etat dans l'enseignement des beaux-arts*, Paris, Morel, 1864, p. 62.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, « Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin », p. 69-102 dans *Débats et polémiques : A propos de l'enseignement des arts du dessin*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1984, p. 155.

VITET, Louis, « De l'enseignement des arts du dessin », *La Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> novembre 1864 dans *Débats et polémiques : A propos de l'enseignement des arts du dessin*, Paris, ENSBA, 1984, p. 29-65.

## **Monographies / Articles biographiques**

---

[ACKER, 1905] ACKER, Paul *Petites confessions : visites et portraits : Albert Besnard*, Paris, Fontemoing, 1905, tome 1.

[ANGELLIER, 1879] ANGELLIER, A., *Etude sur Henri Regnault*, Paris, 1879, Librairie-Edition Boulanger, p. 71.

BABIN, Gustave, « Le Tableau d'Henri Regnault », *L'Illustration*, n°3618, 29 juin 1912, p. 563.

[BAILLIERE, 1871] BAILLIERE, Henri, *Henri Regnault 1843-1871*, Paris, A. Lemerre, 1871.

[BASCHET, 1942] BASCHET, Jacques, *Marcel Baschet, sa vie, son œuvre, 1862-1941*, Bellegarde, 1942.

[BEAUNIER, 1906] BEAUNIER, André, *Les souvenirs d'un peintre*, Paris, Flasquelle, 1906.

BERNARD, Henry, *Notice sur la vie et les travaux de Jean Dupas (1882-1964) lue dans la séance du 23 octobre 1968*, Institut de France, tome 138, 1968, notice 21.

[BESNARD, 1925] BESNARD, Albert, *Sous le ciel de Rome*, Paris, Les Editions de France, 1925.

BISSIERE, Roger, « Carolus-Duran », *L'Opinion*, n° 8, 24 février 1917, p. 176.

BISSIERE, Roger, « Notes sur Ingres », *L'Esprit Nouveau*, n°4, janvier 1921, p. 387-409.

[BOUYER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906] BOUYER, Raymond, « Edouard Toudouze, un peintre décorateur », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, mai 1906, p. 127-142.

[BOUYER, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1921] BOUYER, Raymond, « Luc-Olivier Merson (1846-1920) », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1921, p. 31-46.

BURTY, Philippe, « Henri Regnault, quelques lettres inédites », *L'Art*, 1886, p. 48-52.

- [CAILLIER, 1892] CAILLIER, Dominique, *Figures de mon pays : Luc-Olivier Merson*, Vannes, 1892.
- [CAZALIS, 1872] CAZALIS, Henri, *Henri, Regnault, sa vie, son œuvre*, Paris, Lemerre 1872.
- [CAZALIS, *L'Art*, 1880] CAZALIS, Henri, « Edouard Blanchard », *L'Art*, 1880, p. 3-6.
- [CHEYSSIAL, 1958] CHEYSSIAL, Georges, *Notice sur la vie et les travaux de Georges Leroux lue à l'occasion de l'installation de G. Cheyssial comme membre de la section de peinture, séance du mercredi 28 mai 1958*, Institut de France, tome 128, notice 14.
- [CLARETIE, 1872] CLARETIE, Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains : Henri Regnault*, Paris, 1872.
- DAGNAN-BOUVERET, Pascal, *Discours prononcé aux funérailles de M. Gabriel Ferrier, membre de l'Académie le mercredi 10 juin 1914*, Institut de France, tome 84, 1914.
- DORIA, Arnauld comte de, *Notice sur la vie et les travaux de René Baschet (1860-1949) lue dans la séance du mercredi 22 janvier 1958*, Institut de France, tome 128, 1958, notice 5.
- [DUCOS, s.d.] DUCOS, Jean, *Fernand Sabatté peintre, Premier grand prix de Rome, Chevalier de la Légion d'Honneur, Membre du Comité de la Société des Artistes Français, Membre des Commissions du jury de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris*, Paris, Imprimerie Kadar, sans date [avant 1940].
- [DUPARC, 1872] DUPARC, Arthur, *Correspondance de Henri Regnault* [recueillie et annotée par A. Duparc suivie du catalogue complet de l'œuvre d'Henri Regnault], Paris, Charpentier et Cie, 1872 (1<sup>e</sup> édition), p. 450.
- [FROMENTIN, sans date] FROMENTIN, *Hommes et choses de Valenciennes : Layraud Fortuné, Joseph, Séraphin, Jean, Avit, peintre 1833-1913*, manuscrit, Valenciennes, 1914.
- [GANAY, *Franche-Comté et Jura*, 1924] GANAY (de), E., « Jules Machard 1839-1900 », *Franche-Comté et Monts Jura*, n° 56, mars 1924, p. 35.
- [GAUTIER, *L'Illustration*, 1872] GAUTIER, Théophile « Henri Regnault, tableaux, esquisses et dessins », *L'Illustration*, février 1872, p. 90-91.
- [GAUTIER, 1872] GAUTIER, Théophile, *Notice sur Henri Regnault (A l'occasion de l'exposition à l'Ecole des beaux-arts)*, Paris, 1872.
- [GEOFFROY, *Art et Décoration*, 1901] GEOFFROY, Georges, « Albert Besnard », *Art et Décoration*, 1901, p. 165-182.
- [GIESS, 1956] GIESS, Alfred, *Notice sur la vie et les travaux de Robert Pougéon lue dans la séance du 18 janvier 1956*, Institut de France, tome 126, notice 1bis.
- [GIRALDON, 1929] GIRALDON, A., *Luc-Olivier Merson, une noble vie d'artiste*, Paris, Frazier, 1929.
- GODET, Pierre, « Puvis de Chavannes et la peinture d'aujourd'hui », *L'Art Décoratif*, 20 janvier 1912, p. 37-52.
- GOREAUD, Edmond, *Une volonté, Un artiste : J.F. Layraud*, Valenciennes, 1903.
- [GUILLEMIN, *Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Besançon*, 1901] GUILLEMIN, V., « Notice sur le peintre Jules Machard, associé correspondant franc-comtois, par M. V. Guillemin, associé résidant », *Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Besançon*, 1901

JAMOT, Paul, *Ernest Laurent*, Paris, Ed. Frazier-Soye, 1911.

JAMOT, Paul, « Ernest Laurent 1859-1929 », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1929, p. 3-7.

JAMOT, Paul, *Exposition Ernest Laurent (1859-1929)*, Paris, musée de l'Orangerie des Tuileries, musées nationaux, 1930.

[JAVEL, *L'Art Français*, 1894] JAVEL, Firmin, « Théobald Chartran », *L'Art Français*, n° 357, 24 février 1894.

[KERVAREC, *Le Bulletin de la S.A.P.S.F.*, 1936] KERVAREC, « Histoires de portraits : Louis Roger, portraits de famille », *Le Bulletin de la Société Amicale des Peintres et Sculpteurs Français*, n° 3, 15 janvier 1936, p. 7-9.

[LABISSE, 1966] LABISSE, Félix, *Notice sur la vie et les travaux de Emile Aubry (1880-1964)*, Institut de France, 1966, tome 136, notice n°34.

[LAFENESTRE, *L'Illustration*, 1872a] LAFENESTRE, Georges, « Exposition des œuvres de Henri Regnault à l'École des Beaux-Arts », *L'Illustration*, mars 1872, n° 1518, p. 198-199.

[LAFOND, *L'Art et les Artistes*, 1910] LAFOND, Paul, « William Laparra », *L'Art et les Artistes*, n°59, février 1910, p. 220-225.

[LARCHER, 1913] LARCHER, Jules, *Aimé Morot : notice biographique*, Nancy, Association des Artistes Lorrains, septembre 1913.

LARROUMET, Gustave, *Henri Regnault*, Paris, 1889.

[LARROUMET, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897] LARROUMET, Gustave, « Luc-Olivier Merson », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897, p. 438-450.

[LECOMTE, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1922] LECOMTE, Georges, « Artistes contemporains : Adolphe Déchenaud », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1922, p. 249-264.

LECOMTE, Georges, *Maîtres anciens et modernes : Albert Besnard*, Paris, Edition Nilsson, 1925.

[LEFEUVRE, s. d.] *Jean Lefevre*, dans la série *Drogues et Peintures*, *Album d'art contemporain*, Paris, Pavillée Editeur, s. d..

[LE SIDANER, 1930] LE SIDANER, Henri, *Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Laurent, le 14 juin 1930*, Institut de France, 1930, tome 100, notice n°11.

[MANTZ, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1872a] MANTZ, Paul, « Henri Regnault », *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1872, p. 66-83.

MAUCLAIR, Camille, « Albert Besnard », *La Revue Universelle*, 9 novembre 1901, p. 1057-1061.

MICHEL, André, « Causerie artistique : l'exposition Albert Besnard à la galerie Georges Petit », *Le Journal des Débats*, 27 juin 1905.

[MICHELET, *L'Artiste*, 1884] MICHELET, Emile, « Luc-Olivier Merson », *L'Artiste*, novembre 1884, p. 381-385.

MOREAU-VAUTHIER, *L'Oeuvre d'Aimé Morot*, Paris, Hachette, 1906.

[MOUREY, 1906] MOUREY, Gabriel, *Albert Besnard*, Paris, H. Davoust éditeur, 1906.

PELADAN, Joséphin, « Ernest Hébert et l'Académie de France à Rome », *Le Correspondant*, 10 avril 1911, p. 177-185.

ROGANEAU, François-Maurice, « A Jean Dupas, membre de l'Institut », *La Petite Gironde*, n° 25.167, 4 juillet 1941.

[ROGER-MARX, 1886] ROGER-MARX, *Henri Regnault*, Paris, Librairie de l'art, 1886.

[ROZIER, *L'Artiste*, 1882] ROZIER, Jacques, « Léon Comerre », *L'Artiste*, juillet 1882, p. 398-400.

[SABATTE, 1936] SABATTE, Fernand, *Notice sur la vie et les travaux de M. Albert Besnard*, Institut de France, 1936, tome 106, sans pagination.

[SAUNIER, *Art et Décoration*, 1902] SAUNIER, Charles, « Luc-Olivier Merson », *Art et Décoration*, 1902, p. 145-160.

[SAUNIER, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1939] SAUNIER, Charles, « Croquis pour la Judith d'Henri Regnault », *La Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1939, p. 40-44.

[SIMON, 1927] SIMON, Lucien, *Notice sur la vie et les œuvres d'Adolphe Déchenaud*, Institut de France, 1927, tome 97, s. p.

[TESTARD, *L'Art décoratif*, 1908] TESTARD, Maurice, « L. –ED. Fournier, Décorateur », *L'Art décoratif*, n° 2, février 1908, p. 69-74.

[UNTERSTELLER, 1957] UNTERSTELLER, Nicolas, *Discours de M. Nicolas Untersteller, président de l'Académie des beaux-arts, aux funérailles de Georges Leroux, membre de la section de peinture, en l'église Saint-Germain-des-Prés à Paris le 22 février 1957*, Institut de France, 1957, tome 127, notice 1.

[VARENNE, *Le Pays lorrain*, 1938] VARENNE, Gaston, « Le peintre Edouard Monchablon (1879-1914) », *Le Pays lorrain*, 1938, p. 193-208.

[VAUXCELLES, *Art et Décoration*, 1907] VAUXCELLES, Louis, « André Devambez », *Art et Décoration*, 1907, p. 31-40.

[WIDOR, 1916] WIDOR, Charles, *Notice sur la vie et les œuvres de M. Aimé Morot*, Institut de France, 1916, tome 87, p. 61-78.

[WILLEM VAN HASSELT, 1957] WILLEM VAN HASSELT, *Notice sur la vie et les travaux d'André Devambez (1867-1944) lue dans la séance du mercredi 23 octobre 1957*, Institut de France, tome 127, 1957.

## Ouvrages généraux

---

[ANNALES, 1873] *Annales de l'Assemblée nationale*, 11 novembre-21 décembre 1872, séance du 10 décembre 1872, Paris, Imprimerie du Journal officiel, 1873.

[AUQUIER, 1908] AUQUIER, Philippe, *Catalogue du Musée des beaux-arts de Marseille*, 1908.

BENEDITE, Léonce, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, Rapports du jury international, Introduction générale, Deuxième partie, Beaux-arts, Paris*, Imprimerie nationale, 1902-1906, p. 398.

BERTHOUD, Dorette, *La peinture française d'aujourd'hui*, Paris, Les Editions d'Art et d'Histoire, 1937.

BLANCHE, Jacques-Emile, *Les Arts plastiques, de la troisième République 1870 à nos jours*, Paris, Les Editions de France, 1931.

[CHARLES-ROUX, 1906] CHARLES-ROUX, J., *Souvenirs du passé : le cercle artistique de Marseille*, Paris, 1906.

CLARETIE, Jules, *Les Artistes Français à l'Exposition Universelle de 1878*, Paris, 1879, Edition Georges Decaux, 1879.

DIMIER, Louis, *Histoire de la peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle (1793-1903)*, Paris, Librairie Delagrave, 1914.

FOSCA, François, *La peinture en France depuis 30 ans*, dans la collection « Bilans » publiés sous la direction de Gérard Bauër, Genève - Paris - Montréal, Ed. du Milieu du Monde, 1948.

FOURNEL, Victor, *Les artistes français contemporains, peintres et sculpteurs*, Tours, Editeurs Mame et fils, 1885.

[GILLET, 1935] GILLET, Louis, *Le Trésor des musées de province : le musée de Nîmes*, Paris, Firmin-Didot, 1935.

[JOUIN, LAURENT, MONTAIGLON, 1885] JOUIN, H. ; LAURENT, F. ; MONTAIGLON, A., *Inventaire général des richesses d'art de la France, Province, monuments civils*, Tomes III, V, VII, Paris, 1885, tomes III, V, VII.

[MARECHAL, 1913] MARECHAL, Henri, *Souvenirs d'un musicien*, Paris, 1913.

[MARECHAL, 1920] MARECHAL, Henri, *Lettres et Souvenirs*, Paris, 1920.

[MILLIET, 1915] MILLIET, Paul, *Une famille de républicains fouriéristes*, Paris, Giard et Brière, 1915, tome 1, p. 377.

ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme*, Paris, Macula, 1914 (2<sup>e</sup> éd. 1987).

[SAINT-VICTOR, 1872] SAINT-VICTOR, Paul de, *Barbares et bandits : La Prusse et la Commune*, Paris, Michel Lévy, 1872.

[ALBUM MARIANI] UZANNE, J., *Figures contemporaines de l'Album Mariani*, Paris, H. Fleury, 11 volumes, 1896-1908.

[VENTO, 1888] VENTO, Claude, *Les peintres de la femme*, Paris, E. Dentu, 1888.

[VERON, 1875] VERON, Théophile, *De l'art et des artistes de mon temps : le Salon de 1875*, Paris, librairie Henri Dudin, 1875.

WEY, Francis, *Rome, description et souvenirs*, Paris, Hachette, 1872.

## **Périodiques**

---

## **Salons et expositions**

[A.B., *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1881] A.B., « L'exposition des envois de Rome à l'École des beaux-arts », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, juillet 1881, p. 198-199.

[ABOUT, *L'Artiste*, 1879] ABOUT, Edmond, « Le Salon de 1879 : les tableaux religieux », *L'Artiste*, juin 1879, p. 370-374.

[ALEXANDRE, *Le Figaro*, 1901] ALEXANDRE, Arsène, « La Vie artistique : les envois de Rome », *Le Figaro*, 30 juin 1901, p. 5.

[ALEXANDRE, *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, 1922] ALEXANDRE, Arsène, « L'âge critique de l'École des beaux-arts », *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, février 1922, p. 57-59.

[ANONYME, *L'Artiste*, 1871] ANONYME, « Chroniques », *L'Artiste*, décembre 1871, p. 139-141.

[ANONYME, *L'Illustration*, 1876] ANONYME, « Le Salon de 1876 », *L'Illustration*, n° 1733, 13 mai 1876, p. 315.

[ANONYME, *L'Illustration*, 1876a] ANONYME, « Le Salon de 1876 », *L'Illustration*, n° 1736, 3 juin 1876, p. 362.

[ANONYME, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1877] ANONYME, « Concours et expositions », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 14 juillet 1877 p. 233.

[ANONYME, *L'Illustration*, 1882] ANONYME, « Les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 2054, 8 juillet 1882, p. 26.

[ANONYME, *L'Impartial*, 1885] ANONYME, « Les envois de Rome », *L'Impartial*, 25 juin 1885, s. p.

[ANONYME, *L'Artiste*, 1885] ANONYME, « Chronique de l'art : les envois de Rome », *L'Artiste*, juillet 1885, p. 70-73.

[ANONYME, *L'Artiste*, 1886] ANONYME, « Chronique : Les envois de Rome », *L'Artiste*, novembre 1886, p. 390-394.

[ANONYME, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1886] ANONYME, « Concours et expositions », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 31, 25 septembre 1886, p. 241.

[ANONYME, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1886a] ANONYME, « Concours et expositions », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 32, 9 octobre 1886, p. 252.

[ANONYME, *L'Artiste*, 1887] ANONYME, « Chronique », *L'Artiste*, novembre 1887, p. 369-370.

[ANONYME, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1887] ANONYME, « Concours et expositions », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 34, 5 novembre 1887, p. 266.

[ANONYME, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1888] ANONYME, « Concours et expositions : les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 33, 3 novembre 1888, p. 257-258.

[ANONYME, *L'Art Français*, 1888] ANONYME, « Les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 80, 3 novembre 1888, s. p.

[ANONYME, *L'Art Français*, 1889] ANONYME, « Les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 132, 2 novembre 1889, s. p.

[ANONYME, *Le Journal des Artistes*, 1890] ANONYME, « Les envois de Rome », *Le Journal des Artistes*, n° 41, 26 octobre 1890, p. 329-330.

[ANONYME, *L'Art Français*, 1891] ANONYME, « Les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 237, 7 novembre 1891, s. p.

[ANONYME, *L'Art Français*, 1891a] ANONYME, « Nos illustrations –Les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 239, 21 novembre 1891, s. p.

[ANONYME, *L'Art Français*, 1893] ANONYME, « Les expositions : les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 323, 1<sup>er</sup> juillet 1893, p. 9.

[ANONYME, *L'Art Français*, 1894] ANONYME, « Les expositions : les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 375, 30 juin 1894, s. p.

[ANONYME, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1894] ANONYME, « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 24, 30 juin 1894, p. 186.

[ANONYME, *L'Art Français*, 1895] ANONYME, « Les expositions : les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 428, 6 juillet 1895, s. p.

[ANONYME, *L'Artiste*, 1895] ANONYME, « Chronique », *L'Artiste*, juillet 1895, p. 471.

[ANONYME, *L'Artiste*, 1896] ANONYME, « Chronique », *L'Artiste*, juin 1896, p. 461-462.

[ANONYME, *L'Art Français*, 1896] ANONYME, « Les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 480, 4 juillet 1896.

[ANONYME, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1898] ANONYME, « Exposition des envois de Rome à l'Ecole des beaux-arts », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 9 juillet 1898, p. 222.

[ANONYME, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1899] ANONYME, « Les petites expositions : les envois de Rome à l'Ecole des beaux-arts », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 24, 1<sup>er</sup> juillet 1899, p. 218.

[ANONYME, *Le Journal des Artistes*, 1900] ANONYME, « Les envois de Rome », *Le Journal des Artistes*, n° 26, 22 juillet 1900, p. 3195.

[ANONYME, *L'Illustration*, 1909] ANONYME, « Les Salons de 1909 », *L'Illustration*, n° 3452, 1<sup>er</sup> mai 1909.

[ANONYME, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1911] ANONYME, « Petites expositions : l'exposition des envois de Rome (Ecole des beaux-arts) », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 15 juillet 1911, p. 195.

[ANONYME, *Le Temps*, 1911] ANONYME, « Les envois de Rome », *Le Temps*, 11 juillet 1911, p. 6.

[ANONYME, *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1923] ANONYME, « Exposition des envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne dans La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1923, p. 135.

[ARBIB, *Le Journal des Artistes*, 1898] ARBIB, Ernesto, « A la Villa Médicis », *Le Journal des Artistes*, n° 20, 15 mai 1898, p. 2282-2283.

[BAIGNIERES, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1879] BAIGNIERES, Arthur, « Le Salon de 1879 (1<sup>e</sup> article) », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1879 p. 549-572.



- BASCHE, Jacques, « Le Salon de 1923 », *L'Illustration*, n° 4184, 12 mai 1923, sans pagination.
- [BERGERAT, *Le Journal officiel*, 1874] BERGERAT, Emile, « Salon de 1874. V », *Le Journal Officiel*, 10 juin 1874, p. 3895-3896.
- [BERTRAND, *L'Artiste*, 1870] BERTRAND, Karl, « Le Salon de 1870 : peinture II », *L'Artiste*, 1870, p. 293-320.
- [BIDOU, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1910] BIDOU, Henry, « Les Salons de 1910 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1910, p. 470-498.
- [BIGOT, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1883] BIGOT, Charles, « Le Salon de 1883. 1<sup>er</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1883, p. 457-476.
- BISSIERE, Roger, « Notes sur Ingres », *L'Esprit Nouveau*, n° 4, janvier 1921, p. 387-409.
- [BOSC, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1869] BOSC, Ernest, « Les envois de Rome, peinture », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 35, août 1869, p. 2.
- BOUYER, Raymond, « L'art aux Salons de 1896 », *L'Artiste*, 1896, p. 321-353.
- [BOUYER, *L'Artiste*, 1897] BOUYER, Raymond, « Les Artistes au Salon de 1897. II. », *L'Artiste*, juin 1897, p. 321-372.
- [BOUYER, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1901] BOUYER, Raymond, « Petites expositions : les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 13 juillet 1901, p. 199-200.
- [BOUYER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1903] BOUYER, Raymond, « Les Salons de 1903 : peinture I », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1903, p. 351-366.
- [BOUYER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1903a] BOUYER, Raymond, « Les Salons de 1903 : peinture II », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1903, p. 439-449.
- [BOUYER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904] BOUYER, Raymond, « Les Salons de 1904. Peinture. II. », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1904, p. 339-350.
- [BOUYER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1905] BOUYER, Raymond, « La peinture aux Salons de 1905. II. », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1905, p. 443-454.
- [BOUYER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906a] BOUYER, Raymond, « Les Salons de 1906 : la peinture. II », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1906, p. 440-450.
- [BOUYER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907] BOUYER, Raymond, « Les Salons de 1907. La peinture. II. », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1907, p. 444-455.
- [BOUYER, *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1907] BOUYER, Raymond, « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 349, 13 juillet 1907, p. 204-205.
- [BOUYER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1908] BOUYER, Raymond, « Les Salons de 1908. La peinture. II. », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1908, p. 418-428.
- [BOUYER, *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1908] BOUYER, Raymond, « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 390, 11 juillet 1908, p. 205.
- [BOUYER, *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1909] BOUYER, Raymond, « Les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 406, 10 juillet 1909, p. 204.

[BOUYER, *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1910] BOUYER, Raymond, « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 470, 9 juillet 1910, p. 205-206.

[BOUYER, *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1911] BOUYER, Raymond, « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 551, 13 juillet 1911, p. 206-207.

[BOUYER, *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1912] BOUYER, Raymond, « Les envois de Rome (Ecole des beaux-arts) », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 200, 22 juillet 1912, p. 206.

[BOUYER, *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1921] BOUYER, Raymond, « Les expositions : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 678, 10 novembre 1921, p. 197-198.

[BOUYER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1926] BOUYER, Raymond, « Le Salon de 1926 au Grand Palais », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juillet 1926, p. 53-64.

[BUISSERET, *L'Art*, 1876] BUISSERET, Augustin de, « Ecole des Beaux-Arts : exposition des envois de Rome », *L'Art*, 1876, p. 46-47.

BUISSON, Jules, « Remarques d'un passant sur les salons de Paris », *L'Artiste*, 1890, p. 321-340.

[C., *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1903] C., Ed., « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 186, 18 juillet 1903, p. 206.

[CANUDO, *L'Art et les Artistes*, 1909] CANUDO, Ricciotto, « Le mouvement artistique à l'étranger : Italie », *L'Art et les Artistes*, 1909, p. 45.

CHASSAGNOL, « Lettres d'Italie, Brimades et Boycottage, Rome le 30 décembre 1890 », *L'Evènement*, 3 janvier 1891.

[CHENNEVIERES, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1880] CHENNEVIERES, Philippe de, « Le Salon de 1880 -2<sup>e</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1880, p. 499-524.

[CLEMENT, *Le Journal des Débats*, 1872] CLEMENT, Charles, « Ecole des beaux-arts. Envois de Rome », *Le Journal des Débats*, 10 novembre 1872, p. 6.

[COMTE, *L'Illustration*, 1874] COMTE, Jules, « Le Salon de 1874. III. », *L'Illustration*, n° 1630, 23 mai 1874, p. 335-338.

[COMTE, *L'Illustration*, 1874] COMTE, Jules, « Le Salon de 1874. IV. », *L'Illustration*, n° 1632, 6 juin 1874, p. 232.

[COMTE, *L'Illustration*, 1877] COMTE, Jules, « Les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1794, 14 juillet 1877, p. 22.

[COMTE, *L'Illustration*, 1877a] COMTE, Jules, « Le Salon II », *L'Illustration*, n° 1785, 12 mai 1877, p. 306.

[COMTE, *L'Illustration*, 1877b] COMTE, Jules, « Le Salon III », *L'Illustration*, n° 1786, 19 mai 1877, p. 322.

[COMTE, *L'Illustration*, 1878] COMTE, Jules, « Le Salon de 1878. I. », *L'Illustration*, n° 1840, 1<sup>er</sup> juin 1878, p. 351.

[COMTE, *L'Illustration*, 1878a] COMTE, Jules, « Le Salon de 1878. II. », *L'Illustration*, n° 1841, 8 juin 1878, p. 366-367.

- [COMTE, *L'Illustration*, 1878b] COMTE, Jules, « Le Salon de 1878. V. », *L'Illustration*, n° 1844, 29 juin 1878, p. 436-437.
- [COMTE, *L'Illustration*, 1882] COMTE, Jules, « Les Salons de 1882. II. Peinture », *L'Illustration*, n° 2046, 13 mai 1882, p. 315.
- [COMTE, *L'Illustration*, 1883] COMTE, Jules, « Le Salon de 1883. I. », *L'Illustration*, n° 2008, 12 mai 1883, p. 298-299.
- [COMTE, *L'Illustration*, 1883a] COMTE, Jules, « L'Académie de France à Rome », *L'Illustration*, n°2113, 25 août 1883, p. 119-123.
- [COMTE, *L'Illustration*, 1884] COMTE, Jules, « Le Salon de 1884 », *L'Illustration*, n° 2149, 3 mai 1884, p. 278-289.
- [COMTE, *L'Illustration*, 1884a] COMTE, Jules, « Les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 2158, 5 juillet 1884, p. 6.
- [D[ACIER], *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1899] D[ACIER], E[mile], « Les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 24, 8 juillet 1899, p. 199.
- [DACIER, *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1900] DACIER, Emile, « Expositions et concours : le Salon de 1900. I. Peinture (fin) », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 57, 28 avril 1900, p. 133-135.
- [D[ACIER], *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1900b] D[ACIER], E[mile], « Expositions et concours : exposition des envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 65, 14 juillet 1900, p. 198-199.
- [D[ACIER], *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1902] D[ACIER], E[mile], « Les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 146, 12 juillet 1902, p. 205-206.
- [D[ACIER], *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1906] D[ACIER], E[mile], « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 308, 14 juillet 1906, p. 206-207.
- [DARCEL, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1873] DARCEL, Alfred, « Envois de Rome et concours », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 20 novembre 1873, p. 309-311.
- [DARCEL, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1874] DARCEL, Alfred, « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 10 juillet 1874, p. 238-240.
- [DARCEL, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1879] DARCEL, Alfred, « Exposition des envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 12 juillet 1879, p. 198-200.
- [DARCEL, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1883] DARCEL, Alfred, « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 21 juillet 1883, p. 202-204.
- [DARGENTY, *Le Courrier de l'Art*, 1882] DARGENTY, G., « Chronique des expositions : exposition des envois de Rome », *Le Courrier de l'Art*, n° 27, 6 juillet 1882, p. 319-320.
- [DARGENTY, *Le Courrier de l'Art*, 1883] DARGENTY, G., « Chronique des expositions : les envois de Rome », *Le Courrier de l'Art*, n° 27, 5 juillet 1883, p. 318-319.
- [DARGENTY, *Le Courrier de l'Art*, 1885] DARGENTY, G., « Les envois de Rome », *Le Courrier de l'Art*, n° 28, 10 juillet 1885, p. 336-337.

[DARGENTY, *Le Courrier de l'Art*, 1886] DARGENTY, G., « Chronique des expositions : les envois de Rome », *Le Courrier de l'Art*, n° 43, 22 octobre 1886, p. 453-454.

[DAX, *L'Artiste*, 1868] DAX, Pierre, « Les envois de Rome », *L'Artiste*, septembre 1868, p.434-437.

[DAX, *L'Artiste*, 1873] DAX, Pierre, « Chronique », *L'Artiste*, juin 1873, p. 338.

[DAX, *L'Artiste*, 1874] DAX, Pierre, « Gazette des Arts : les envois de Rome », *L'Artiste*, septembre 1874, p. 129-130.

[DAX, *L'Artiste*, 1875] DAX, Pierre, « Chronique : les envois de Rome », *L'Artiste*, juillet 1875, p. 72-74.

[DAX, *L'Artiste*, 1880] DAX, Pierre, « Chronique », *L'Artiste*, octobre 1880, p. 269.

[DEMAISON, *L'Artiste*, 1891] DEMAISON, Maurice, « Le Salon des Champs-Élysées, la peinture historique et la peinture décorative », *L'Artiste*, mai 1891, p. 321-333.

[DEMAISON, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897] DEMAISON, Maurice, « Les envois de Rome », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, n° 5, août 1897, p. 67-69.

[DEMAISON, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1898] DEMAISON, Maurice, « Les envois de Rome », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, n° 17, 10 août 1898, p. 160-163.

[DUBOSC DE PESQUIDOUX, *L'Artiste*, 1873] DUBOSC DE PESQUIDOUX, « Le Salon de 1873 : les peintres religieux », *L'Artiste*, juillet 1873, p. 356-389.

[DUFOUR, *L'Artiste*, 1876] DUFOUR, Georges, « Salon de 1876 Le grand art et le petit art. I », *L'Artiste*, mai 1876, p. 353-363.

[DUPARC, *Le Correspondant*, 1873] DUPARC, Arthur, « Le Salon de 1873 », *Le Correspondant*, 25 mai 1873, p. 808-809.

[DURANTY, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1877] DURANTY, Edmond, « Réflexions d'un bourgeois au Salon de peinture », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1877, p. 547-581.

[DUVERGIER DE HAURANNE, *La Revue des Deux-Mondes*, 1874] DUVERGIER DE HAURANNE, Ernest, « Le Salon de 1874 », *La Revue des Deux-Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1874, p. 177.

[DOIN, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1922] DOIN, Jeanne, « Les Salons de 1922 : La Société des Artistes Français (2<sup>e</sup> article) », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1922, p. 339-360.

[DU PAYS, *L'Illustration*, 1865] DU PAYS, A.J., « Les envois des pensionnaires de l'Ecole de Rome », *L'Illustration*, n° 1174, août 1865, p.135-136.

[EMERIC, *Le Journal des Artistes*, 1882] EMERIC, Charles, « Les envois de Rome », *Le Journal des Artistes*, n° 9, 13 juillet 1882, p. 2.

[FALETANS, *L'Artiste*, 1869] FALETANS, Marquis de, « Les envois de Rome » *L'Artiste*, octobre 1869, p. 72-75.

FIERENS, Paul « L'Exposition internationale de 1925 », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1925.

[F. M., *L'Art et les Artistes*, 1912] F. M., « Le mois artistique : Le Salon des Artistes Français », *L'Art et les Artistes*, juin 1912, p. 182-186.

[FRANCION, *L'Illustration*, 1871] FRANCION, « Les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1501, 2 décembre 1871, p. 364.

[FRANCION, *L'Illustration*, 1873] FRANCION, « Le Salon de 1873. II », *L'Illustration*, n° 1376, 10 mai 1873, p. 318-319.

[FRANCION, *L'Illustration*, 1875] FRANCION, « Le Salon de 1875 », *L'Illustration*, n° 1680, 8 mai 1875, p. 302.

[GALICHON, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1866] GALICHON, Emile, « Les envois de Rome », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1866, p.289-291.

GAUTIER, Théophile, « De l'art moderne », *L'Artiste*, 1853, p. 135.

[GAUTIER, *L'Illustration*, 1866] GAUTIER, Théophile, « L'Ecole des Beaux-Arts : Les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1227, septembre 1866, p.136-138.

[GAUTIER, *L'Illustration*, 1867] GAUTIER, Théophile, « Les prix et les envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1279, août 1867, p. 137-138.

[GAUTIER, *L'Illustration*, 1869] GAUTIER, Théophile, « Le Salon de 1869 », *L'Illustration*, n° 1366, mai 1869, p. 294-295.

GAUTIER, Théophile, « Le Salon de 1869. III », *L'Illustration*, n°1369, 22 mai 1869, p. 325-326.

GODET, Pierre, « Puvis de Chavannes et la peinture d'aujourd'hui », *L'art Décoratif*, 20 janvier 1912, p. 38-52.

[GONSE, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1875] GONSE, Louis, « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 3 juillet 1875, p. 225.

[G. S., *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1896] G. S., « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 11 juillet 1896, p. 233.

[G. S., *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1897] G. S., « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 10 juillet 1897, p. 234-236.

[HEPP, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1908] HEPP, Pierre, « L'exposition des envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 18 juillet 1908, p. 264.

[HOUSSAYE, *L'Artiste*, 1877] HOUSSAYE, Arsène, « Le Salon de 1877 », *L'Artiste*, juin 1877, p. 417-444.

HOUSSAYE, Henri, « L'art en dehors du Salon », *L'Artiste*, mai 1880, p. 370-380.

[HUYSMANS, *La République des Lettres*, 1876] HUYSMANS, Joris-Karl, « Les envois de Rome », *La République des Lettres*, 9 juillet 1876, dans LOCMANT, Patrice (dir.), *Ecrits sur l'art (1867-1905)*, Paris, Editions Bartillat, 2006.

[HUYSMANS, *Le Musée des deux mondes*, 1876] HUYSMANS, Joris-Karl, « Les envois de Rome », *Le Musée des deux mondes*, 1<sup>er</sup> août 1876, dans LOCMANT, Patrice (dir.), *Ecrits sur l'art (1867-1905)*, Paris, Editions Bartillat, 2006.

[INTERIM, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1912] INTERIM, « Petites expositions : exposition des envois de Rome : Ecole des beaux-arts », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 13 juillet 1912, p. 195.

[JAMOT, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1907] JAMOT, Paul, « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 13 juillet 1907, p. 234.

[JAVEL, *L'Art Français*, 1887] JAVEL, Firmin, « Les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 28, 6 novembre 1887, s. p.

[JAVEL, *L'Art Français*, 1890] JAVEL, Firmin, « Les envois de Rome », *L'Art Français*, n° 184, 1<sup>er</sup> novembre 1890, s. p.

[JAVEL, *L'Art Français*, 1892] JAVEL, Firmin, « Echos artistiques », *L'Art Français*, n° 297, 31 décembre 1892, s. p.

[JAVEL, *L'Art Français*, 1892a] JAVEL, Firmin, « Salon de 1892 : coup d'œil d'ensemble : la peinture », *L'Art Français*, n° 262, 30 avril 1892, p. 14-35.

[LACROIX, *Le Journal officiel*, 1873] LACROIX, Octave, « Les envois de l'Ecole Française de Rome », *Le Journal officiel*, 15 novembre 1873, p. 6960.

LAFENESTRE, Georges, « Salon de 1872 : troisième article », *L'Illustration*, n°1526, mai 1872, p. 326-327.

[LAFENESTRE, *L'Illustration*, 1872] LAFENESTRE, Georges, « Le Salon de 1872 », *La Revue de France*, 30 juin 1872, p. 49.

[LAFENESTRE, *L'Illustration*, 1872b] LAFENESTRE, Georges, « Le Salon de 1872 (premier article) », *L'Illustration*, n° 1525, 18 mai 1872, p. 311-314.

LAFENESTRE, Georges, « Salon de 1872, troisième article », *L'Illustration*, n° 1526, mai 1872, p. 326-327.

[LAFENESTRE, *L'Illustration*, 1872c] LAFENESTRE, Georges, « Le Salon de 1872 (sixième article) », *L'Illustration*, n° 1530, juin 1872, p. 400-401.

[LAFENESTRE, *L'Illustration*, 1872d] LAFENESTRE, Georges, « Les envois de Rome à l'Ecole des Beaux-Arts », *L'Illustration*, n° 1551, 10 novembre 1872, p. 317-318.

[LAFENESTRE, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1873] LAFENESTRE, Georges, « Le Salon de 1873 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1873, p. 473-500.

[LAFENESTRE, *Le Monde Illustré*, 1875] LAFENESTRE, Georges, « *Le Sacrifice à la Patrie* par Luc-Olivier Merson », *Le Monde Illustré*, n° 947, 5 juin 1875, p. 351-353.

[LAFENESTRE, *La Revue des Deux-Mondes*, 1892] LAFENESTRE, Georges, « Les Salons de 1892. I. La peinture aux Champs-Élysées », *La Revue des Deux-Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1892, p. 607-637.

[LAFENESTRE, *La Revue des Deux-Mondes*, 1893] LAFENESTRE, Georges, « Les Salons de 1893. I. La peinture aux Champs-Élysées », *La Revue des Deux-Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1893, p. 658-679.

[LAFENESTRE, *La Revue des Deux-Mondes*, 1897] LAFENESTRE, Georges, « Les Salons de 1897. La peinture aux Champs-Élysées », *La Revue des Deux-Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1897, p. 655-679.

[LAURENT-JUST, *Le Journal des Artistes*, 1883] LAURENT-JUST, « Les envois de Rome », *Le Journal des Artistes*, n° 26, 29 juin 1883, p. 3.

[LECLERCQ, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1900] LECLERCQ, Julien, « Les petites expositions : les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 24, 14 juillet 1900, p. 247.

[LE FUSTEC, *Le Journal des Artistes*, 1884] LE FUSTEC, « Les envois de Rome », *Le Journal des Artistes*, n° 26, 27 juin 1884, p. 1.

[LE FUSTEC, *Le Journal des Artistes*, 1885] LE FUSTEC, « Chronique : Les envois de Rome », *Le Journal des Artistes*, n° 28, 11 juillet 1885, p. 1-2.

[LE FUSTEC, *Le Journal des Artistes*, 1886] LE FUSTEC, « Les envois de Rome », *Le Journal des Artistes*, n° 42, 17 octobre 1886, p. 1.

[LE FUSTEC, *Le Magasin Pittoresque*, 1886] LE FUSTEC, J., « Le Fils du Gaulois », *Le Magasin Pittoresque*, 1886, p. 264-265.

[LE FUSTEC, *Le Magasin Pittoresque*, 1894] LE FUSTEC, J., « Les Grands Hommes du Lyonnais », *Le Magasin Pittoresque*, 1894, p. 144-146.

[LEPRIEUR, *L'Artiste*, 1888] LEPRIEUR, Paul, « Les envois de Rome », *L'Artiste*, novembre 1888, p. 357-360.

[LEPRIEUR, *L'Artiste*, 1889] LEPRIEUR, Paul, « Les envois de Rome », *L'Artiste*, novembre 1889, p. 344-349.

[LEROI, *L'Art*, 1875] LEROI, Paul, « Le Salon de 1875. XVIII. », *L'Art*, 1875, p. 294-299.

[L.G., *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1876] L.G., « Concours et exposition », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 1<sup>er</sup> juillet 1876, p. 217.

[LHUBERT, *L'Artiste*, 1881] LHUBERT, Franck, « Les envois de Rome », *L'Artiste*, juillet 1881, p. 38-41.

[LOCKROY, *L'Artiste*, 1864] LOCKROY, Edouard, « Le concours de peinture et les envois de Rome », *L'Artiste*, novembre 1864, p.212-214.

[LORA, *L'Artiste*, 1873] LORA, Léon de, « Les envois de Rome », *L'Artiste*, décembre 1873, p. 342-344.

[LOSTALOT, *L'Illustration*, 1869] LOSTALOT, A. de, « L'exposition de l'Ecole des beaux-arts concours et envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1384, septembre 1869, p. 157-158.

[L[OSTALOT], *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1880] L[OSTALOT], A[lfred] de, « Envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 10 juillet 1880, p. 198.

[L[OSTALOT], *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1890] L[OSTALOT], A[lfred] de, « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 33, 25 octobre 1890, p. 257-258.

[Lostalot, *L'Illustration*, 1893] LOSTALOT, Alfred de, « Le Salon de 1893 », *L'Illustration*, n° 2618, 2 avril 1893, p. 2-3.

[LOSTALOT, *L'Illustration*, 1898] LOSTALOT, Alfred de, « Le Salon de 1898 », *L'Illustration*, n° 2879, 30 avril 1898, p. 302-313.

[MANTZ, *L'Illustration*, 1868] MANTZ, Paul, « Ecole des beaux-arts, les concours – les envois de Rome », *L'Illustration*, septembre 1868, p. 120.

[MANTZ, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1872b] MANTZ, Paul, « Le Salon de 1872 (1<sup>e</sup> article) », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1872, p.449-478.

[MARC, *L'Illustration*, 1864] MARC, Auguste, « Grands prix et envois de Rome », *L'Illustration*, n° 1128, octobre 1864, p.243-246.

[MENARD, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1870a] MENARD, René, « Le Salon de 1870. 1<sup>er</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1870, p. 485-511.

[MENARD, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1870b] MENARD, René, « Exposition internationale de Londres, 2<sup>e</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1870, p. 430-448.

[MENARD, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1871] MENARD, René, « Exposition internationale de Londres », *La Revue des Deux-Mondes*, juillet 1871, p. 205-220.

[MEREU, *L'Art*, 1880] MEREU, H., « L'exposition de l'Académie de France à Rome », *L'Art*, 1880, p. 234-236.

[MEREU, *Le Courrier de l'Art*, 1887] MEREU, H., « Chronique des expositions : l'exposition de l'Académie de France à Rome », *Le Courrier de l'Art*, 1887, p. 218-221.

[MERSON, *Le Monde Illustré*, 1871] MERSON, Olivier, « Envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome », *Le Monde Illustré*, n° 764, 2 décembre 1871, p. 349-350.

[MERSON, *Le Monde Illustré*, 1872a] MERSON, Olivier « Le Salon de 1872 – III », *Le Monde Illustré*, n°790, 1<sup>er</sup> juin 1872 p. 335.

[MERSON, *Le Monde Illustré*, 1872b] MERSON, Olivier, « Le Salon de 1872 – IV », *Le Monde Illustré*, n° 791, 8 juin 1872, p. 350-351.

[MERSON, *Le Monde Illustré*, 1879] MERSON, Charles-Olivier, « Le Salon de 1879 – VII », *Le Monde Illustré*, 1879, p.7-10.

[MEUSNIER, *Le Journal des Artistes*, 1909] MEUSNIER, Georges, « Causerie de la semaine : envois de Rome et Villa Médicis », *Le Journal des Artistes*, 11 juillet, 1909, p. 1.

[M. L., *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1895] M. L., « Correspondance d'Italie : exposition à l'Académie de France à Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 21, 25 mai 1895, p. 197-198.

[MONTAIGLON, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1875] MONTAIGLON, Anatole de, « Le Salon de 1875 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1875, p. 489-521.

[MONTES, *Le Journal des Artistes*, 1887, p. 341] MONTES, Paul, « Chronique », *Le Journal des Artistes*, n° 43, 30 octobre 1887, p. 341.

[MONTIFAUD, *L'Artiste*, 1872] MONTIFAUD, Marc de, « Le Salon de 1872. I », *L'Artiste*, juin 1872, p. 238-246.

MONTIFAUD, Marc de, « Le Salon de 1874 : les peintres classiques », *L'Artiste*, août 1874, p. 83-88.

[PATE, *L'Illustration*, 1879] PATE, Lucien, « Le Salon de 1879 », *L'Illustration*, n° 1890, 17 mai 1879, p. 315.

[PELADAN, *L'Artiste*, 1883] PELADAN, Joséphin, « L'esthétique au Salon de 1883. Peinture », *L'Artiste*, mai 1883, p. 348-356.

PELADAN, Joséphin, « L'esthétique au Salon de 1883 », *L'Artiste*, juin 1883, p. 337-393.

PELADAN, Joséphin, « L'esthétique au Salon de 1883 », *L'Artiste*, juillet 1883, p. 257-304.



[PELADAN, *L'Artiste*, 1883a] PELADAN, Joséphin, « L'esthétique à l'exposition nationale des beaux-arts », *L'Artiste*, juillet 1883, p. 257-286.

[PELADAN, *L'Artiste*, 1884] PELADAN, Joséphin, « Le Salon de 1884. IV. La peinture historique », *L'Artiste*, juin 1884, p. 430-434.

[PERATE, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897] PERATE, André, « Les Salons de 1897. I. La peinture », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, mai 1897, p. 123-142.

[PLEE, *Les Annales*, 1912] PLEE, Léon, « Le Salon des Artistes français », *Les Annales*, n°1506, 1912, p. 396.

POITIER, Edmond, « Les Salons de 1892. Peinture », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1892, p. 441-467.

PONSONAILHE, Charles, « Le Salon de 1885. La peinture. III », *L'Artiste*, juin 1885, p. 425-455.

[PONSONAILHE, *L'Artiste*, 1886] PONSONAILHE, Charles, « Le Salon de 1886 : La peinture », *L'Artiste*, juin 1886, p. 461-484.

[RAIS, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1900] RAIS, Jules, « Le Salon de 1900 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1900, p. 52-62.

[RENE, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1911] RENE, Jean, « Les Salons de 1911 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1911, p. 459-479.

[R. G., *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1901] R. G., « Exposition des envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 105, 6 juillet 1901, p. 198.

[R. G., *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1904] R. G., « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 226, 9 juillet 1904, p. 205-206.

[R. G., *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1905] R. G., « Expositions et concours : les envois de Rome », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 268, 23 juillet 1905, p. 214-215.

[R. M., *Le Courrier de l'Art*, 1884] R.M., « A propos des envois de Rome », *Le Courrier de l'Art*, n° 26, 27 juin 1884, p. 304-305.

[R. M., *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1903] R. M., « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 11 juillet 1903, p. 207.

[R. M., *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1904] R. M., « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 26, 16 juillet 1904, p. 214.

[R. M., *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1905] R. M., « Petites expositions : exposition des envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 15 juillet 1905, p. 204.

ROCHES, Fernand, « Le Salon d'Automne de 1912 », *L'Art Décoratif*, juillet 1912, p. 281-328.

[ROGER BALLU, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1877] ROGER BALLU, « Correspondance d'Italie : exposition de la Villa Médicis, samedi 28 avril 1877 », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 18, 5 mai 1877, p. 181.

[ROGER BALLU, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1878] ROGER BALLU, « Le Salon de 1878 –1<sup>er</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1878, p. 63-83.

[ROGER-MARX, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1895] ROGER-MARX, « Les Salons de 1895 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1895, p. 15-32.

[ROSENTHAL, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1906] ROSENTHAL, Léon, « Petites expositions : envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 25, 14 juillet 1906, p. 208.

[ROSENTHAL, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1912] ROSENTHAL, Léon, « Les Salons de 1912 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1912, p. 450-479.

[ROY, *L'Artiste*, 1869] ROY, Elie, « Le Salon de 1869 », *L'Artiste*, juin 1869, p. 362-384.

ROY, Elie, « Salon de 1869. Pérégrinations dans les ateliers », *L'Artiste*, avril 1869, p. 97.

[S., *Le Journal des Artistes*, 1896] S., Ed., « Les envois de Rome », *Le Journal des Artistes*, n° 27, 5 juillet 1896, p. 1509.

[SAINT-VICTOR, *L'Artiste*, 1870-1871] SAINT-VICTOR, Paul de, « L'Ecole de Rome en 1870 », *L'Artiste*, août 1870-juin 1871, p. 221-226.

[SAINT-VICTOR, *L'Artiste*, 1872] SAINT-VICTOR, Paul de, « Salon de 1872 : Les tableaux de style au Salon », *L'Artiste*, juin 1872, p. 247-254.

[SAINT-VICTOR, *L'Artiste*, 1875] SAINT-VICTOR, Paul de, « Les promesses de l'Ecole de Rome », *L'Artiste*, août 1875, p. 92-96.

[SAINT-VICTOR, *L'Artiste*, 1878] SAINT-VICTOR, Paul de, « Le Salon de 1878 », *L'Artiste*, juillet 1878, p. 3-21.

[SAINT-VICTOR, *L'Artiste*, 1878a] SAINT-VICTOR, Paul de, « L'Ecole de Rome », *L'Artiste*, septembre 1878, p. 160-166.

SAINT-VICTOR, Paul de, « Le Salon de 1879 », *La Liberté*, 20 mai 1879.

[SAUNIER, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1922] SAUNIER, Charles, « Les Salons de 1922 : II. La peinture à la Société des Artistes Français », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, juin 1922, p. 39-51.

[SCHNERB, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1914] SCHNERB, J. -F., « Les Salons de 1914. 4<sup>e</sup> article », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1914, p. 65-80.

[SEIGNEUR, *L'Artiste*, 1882] SEIGNEUR, Maurice du, « L'art et les artistes au Salon de 1882. Peinture I. La peinture décorative, religieuse et historique », *L'Artiste*, juin 1882, p. 631-655.

[SYENE, *L'Artiste*, 1879] SYENE, F.-C. de, « Le Salon de 1879 », *L'Artiste*, juin 1879, p. 361-370.

[SYENE, *L'Artiste*, 1880] SYENE, F.-C. de, « Salon de 1880 », *L'Artiste*, juin 1880, p. 327-369.

[TAUSSERAT-RADEL, *L'Artiste*, 1892] TAUSSERAT-RADEL, A., « La peinture au Salon des Champs-Élysées », *L'Artiste*, mai 1892, p. 321-342.

TROIS ETOILES, « Les petits Salons à côté du grand Salon », *L'Artiste*, juillet 1880, p. 30-33.

[T.W., *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1889] T.W., « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 33, 26 octobre 1889, p. 258-259.

[VALABREGUE, *Annuaire illustré des beaux-arts*, 1882] VALABREGUE, Antony, « Les envois de Rome », *Annuaire illustré des beaux-arts*, 1882, p. 253-254.

[VAUDOYER, *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1909] VAUDOYER, Jean-Louis, « Les envois de Rome », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° 26, 17 juillet 1909, p. 207.

[VERON, *L'Art*, 1878] VERON, Eugène, « La grande peinture », *L'Art*, 1878, p. 310-321.

[WALLER, *L'Artiste*, 1885] WALLER, Max, « Les beaux-arts à l'exposition d'Anvers », *L'Artiste*, juillet 1885, p. 57-63.

[X., *L'Illustration*, 1885] X., « Le Salon de 1885 », *L'Illustration*, n° 2200, 25 avril 1885, p. 270-275.

[YRIARTE, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1876] YRIARTE, Charles, « Le Salon de 1876 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juin 1876, p. 689-730.

[YRIARTE, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1876a] YRIARTE, Charles, « Le Salon de 1876 », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1876, p. 5-23.

[ZOLA, *La Tribune*, 1868] ZOLA, Emile, « Causeries », *La Tribune*, 30 août 1868, dans JACQUES, Annie, (dir.), *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, ENSBA, 2001, p. 351-352.

### **Livrets de Salons / Albums illustrés**

BASCHET, Ludovic, Exposition des beaux-arts, Salon de 1890, catalogue illustré de peinture et de sculpture, Paris, Librairie Baschet, 1890.

[BASCHET, 1898] BASCHET, Ludovic, Album illustré du Salon de 1898, Paris, Librairie Baschet, 1898.

[CHAUMELIN, 1873] CHAUMELIN, Marius, *L'Art contemporain*, Paris, Librairie Renouard, 1873.

[CLARETIE, 1873] CLARETIE, Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier, 1873.

[CLARETIE, 1874] CLARETIE, Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée d'études et de documents nouveaux ; l'Art français en 1872-1874*, Paris, Charpentier, 1874.

[CLARETIE, 1876] CLARETIE, Jules, *L'Art et les Artistes contemporains*, Paris, Charpentier, 1876.

[DUMAS, 1882] DUMAS, F.-G., « Salon de 1882 », *Annuaire illustré des beaux-arts : revue universelle*, Paris, 1882.

*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Salon des Champs-Élysées*, Paris, Imprimeurs des Musées Impériaux [1864 à 1870].

*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Salon des Champs-Élysées*, Paris, Imprimerie nationale [1872 à 1914].

LAFENESTRE, Georges, *Exposition des beaux-arts, Le livret d'or du Salon de Peinture et de Sculpture*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1880, 1881, 1884, 1885, 1894.

LAFENESTRE, Georges, *Exposition universelle des beaux-arts, 10 années du Salon de Peinture et de Sculpture 1879-1888*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1889.

[SYLVESTRE, 1897] SYLVESTRE, A., *Le nu au Salon de 1897 (Champs-Élysées)*, Paris, Bernard et Cie, 1897.

[VERON, 1883] VERON, *Dictionnaire Véron ou organe de l'Institut Universel des Sciences, des Lettres et des Arts du XIXe siècle (Section des Beaux-Arts) : Salon de 1883*, 9<sup>e</sup> annuaire, Paris, Bazin, 1883, tome II.

## Traités et théories esthétiques

---

BLANC, Charles, *La Grammaire des arts du dessin*, avec une introduction de Claire Barbillon, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2000 [1<sup>e</sup> éd. en livraison dans *La Gazette des Beaux-Arts*, 1860-1866 ; 1<sup>e</sup> éd. version complète 1867].

*Dictionnaire des beaux-arts d'Eugène Delacroix*, reconstitution et édition par Anne Larue, Paris, Hermann, 1996.

*Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*, Paris, Firmin-Didot, 1884.

*Ecrits sur l'art de Charles Baudelaire*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Librairie générale française, 1999 [1<sup>e</sup> édition 1992].

*Ecrits sur l'art de Joris Karl Huysmans (1867-1905)*, édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant, Paris, Editions Bartillat et Le Centre National du Livre et de l'Université de Paris-IV Sorbonne, 2006.

*Emile Bernard, Propos sur l'art (1889-1936)*, édition établie, présentée et annotée par Anne Rivière, Paris, Séguier, 1994.

FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt, Les maîtres d'autrefois*, Paris, 1876.

*L'Assembleur de rêves, écrits complets de Gustave Moreau*, texte établi, présenté et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Fontfroide, Bibliothèque Art et Littérature, 1984.

*La Peinture, textes essentiels*, édition présentée sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse-Bordas, 1997 [1<sup>e</sup> édition, Larousse, 1995].

*Le Ciel et l'Arcadie, Textes de Maurice Denis réunis sous la direction de Jean-Paul Bouillon*, Paris, Hermann, 1993.

*Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, édition établie par Alain Mérot, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003 [1<sup>e</sup> édition, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1996].

LHOTE, André, *Traité de la Figure*, Paris, Librairie Floury, 1950.

LHOTE, André, *Traité du paysage*, Paris, Librairie Floury, 1948.

## **Bibliographie générale**

Note : les sources précédées d'une mention bibliographique citée en abrégé et entre crochets renvoient aux notices du catalogue raisonné des envois de Rome.

### **Ouvrages ; catalogues d'expositions ; articles**

*Au-delà de la révolution, Deux siècles d'art à Bordeaux*, Bordeaux, Nouvelles Editions du Corail, 1988.

AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle, *La peinture religieuse en France 1873-1879*, Paris, musée d'Orsay, 2007.

AMPRIMOZ, Fr. -X. ; PINON, Fr., *Les envois de Rome, architecture et archéologie*, série *Collections de l'Ecole française de Rome*, Rome, Palais Farnèse, 1988.

LENORMAND-ROMAIN, Antoinette, *La tradition classique et l'esprit romantique, Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Roma, 1981.

*Art and the academy in the nineteenth century*, actes du colloque (Université de Manchester), Manchester University Press, 2000.

BAILLY-HERZBERG, Janine, *L'art du paysage en France au XIX<sup>e</sup> siècle, De l'atelier au plein air*, collection *Tout l'art, Encyclopédie*, Paris, Flammarion, 2000.

[BEAUVAIS 1994] SALMON, Marie-José, *De Thomas Couture à Maurice Denis, Les collections du musée départemental de l'Oise XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Beauvais, Conseil général de l'Oise - Editions d'Art Monelle Hayot, 1994, deux volumes.

BEDARD, Sylvain, « Le nu historié : les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle », p. 213-243, dans *Studiolo*, Somogy, 2006, n° 4.

[BENDOR, 1971] *L'Art et la vie en France à la Belle-Époque*, Fondation Ricard, Bendor, 1971.

BOIME, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres, Phaidon, 1971.

[BONGERS, 2005] BONGERS, Cyril, *Correspondance romaine de Gabriel Pierné*, Lyon, Symétrie, 2005, p. 413.

[BONNET, 2006] BONNET, Alain, *L'Enseignement des arts au XIX<sup>e</sup> siècle : la réforme de l'Ecole des beaux-arts et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

[BOSCHER, 1974] BOSCHER, Jean-Yves, *La peinture de l'école française du XIX<sup>e</sup> siècle dans les collections du musée des beaux-arts de Rennes*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Haute Bretagne, 1974.

BOUILLON, Jean-Paul (dir.), *La critique d'art en France 1850-1900*, Saint-Etienne, CIEREC, Paris, 1990.

BOUILLON, Jean-Paul (dir.), *La promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, 1990.

BRUNEL, Georges, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1979, 2 volumes.

[CELEBONOVIC, 1974] CELEBONOVIC, Aleksa, *Peinture Kitsch ou réalisme bourgeois : l'Art pompier dans le monde*, Paris, Seghers, 1974, p. 198.

[CHAPELL HILL, 1978] *French XIXe Century, Oil sketches : David to Degas*, catalogue d'exposition, Caroline du nord, Chapel Hill, mars – avril 1978.

COUSTET, Robert, « La gloire de Bordeaux : décors bordelais de l'entre-deux guerre », *Revue archéologique de Bordeaux*, 1989, p. 99-112.

*D'après l'antique*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000 – 15 janvier 2001, Paris, RMN, 2000.

DAGEN, Philippe ; HAMON Françoise (dir.), *Epoque contemporaine, XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Flammarion, 1995.

*De Fortuny à Picasso, Trente ans de peinture espagnole 1874-1906*, catalogue de l'exposition, Agen, musée des beaux-arts, 5 novembre 1994 – 19 février 1995, Nancy, musée des beaux-arts, 13 mars – 27 juin 1995, Castres, musée Goya, 4 juillet – 3 septembre 1995, Paris, RMN, 1994.

*Des amitiés modernes, De Rodin à Matisse*, catalogue de l'exposition, Roubaix, La Piscine, musée d'art et d'industrie André Diligent, 9 mars – 9 juin 2003, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

*Des plaines à l'usine, Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914*, catalogue de l'exposition, Dunkerque, musée des beaux-arts, 20 octobre 2001 – 27 janvier 2002, Pau, musée des beaux-arts, 23 février – 31 mai 2002, Evreux, musée municipal, 23 février – 23 juin 2002, Paris, Somogy éditions d'art, 2001.

*Dieux et mortels, Les thèmes homériques dans les collections de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts*, catalogue d'exposition, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 21 septembre – 28 novembre 2004, Princeton, University art museum, 8 octobre 2005 – 15 janvier 2006, New York, Dahesh museum, octobre 2005 – janvier 2006, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2004.

DU PASQUIER, Jacqueline, *Bordeaux, Arts décors*, Somogy, 1997.

DU PASQUIER, Jacqueline, *Affiches de Jean Dupas*, catalogue de l'exposition, Bordeaux, Hôtel de Lalande, 26 juin – 21 août 1987, Bordeaux, musée des arts décoratifs de la ville de Bordeaux, 1987.

[DURO, *BSHAF*, 1985] DURO, Paul, « Le musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la III<sup>e</sup> République », *BSHAF*, 1985, p. 284-316.

[DURO, *Oxford Art Journal*, 1987] DURO, Paul, « Un livre ouvert à l'instruction : Study Museum in Paris in the nineteenth century », *Oxford Art Journal*, 1987, p. 44-58.

DUSSOL, Dominique, *Art et bourgeoisie, La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939)*, Le Festin / Atelier du CERCAM, Bordeaux, 1997.

[*EQUIVOQUES*, 1973] *Equivoques, peintures françaises du XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Paris, musée des Arts décoratifs, 9 mars – 14 mai 1973, Paris, 1973.

*Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, catalogue d'exposition, Chartres, musée des beaux-arts, sans date.

FOUCART, Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860*, Paris, Arthena, 1987.

*French Painting between the Past and the Present : Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870*, Princeton University Press, 1973.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude, *Art et Etat sous la Troisième République, Le système des beaux-arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

*Georges de Sonnevile et Bordeaux (1889-1978)*, catalogue de l'exposition, Bordeaux, musée d'Aquitaine, 15 juin – 17 septembre 1990, Ville de Bordeaux, 1990.

GOTLIEB, Marc, « De Rome à Tanger : cadre et trajectoire d'une formation à caractère subversif », p. 55-90, dans *Peut-on enseigner l'art ?*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts & Musée du Louvre, 2004, p. 191.

GRANGE-PALARD, Nicole, « Une œuvre commentée des musées : *La Pensée* de Jean Despujols », *Le Festin en Aquitaine*, n°16, février 1995, p. 7-11.

[GRAVES, 1967] GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, dans la série *Encyclopédies d'aujourd'hui*, Paris, Fayard, 1967 [1<sup>e</sup> éd. Londres, Cassel & C° LTD, 1958].

GRUNCHEC, Philippe, *La peinture à l'Ecole des beaux-arts, les concours des prix de Rome 1797-1863*, Paris, 1986-1989, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, deux tomes.

GRUNCHEC, Philippe, *La peinture à l'Ecole des beaux-arts, Les concours d'esquisses peintes 1816-1863*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1986, deux tomes.

[HAZLITT, GOODEN & FOX, 1989] *Nineteenth century French drawings*, Londres, galerie Hazlitt, Gooden & Fox, 22 juin – 22 juillet 1989.

HASKELL, Francis, *La norme et le caprice, Redécouvertes en art, Aspect du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993 [1<sup>e</sup> éd. française 1986, 1<sup>e</sup> édition anglaise, Phaidon, Press Limited, 1976].

*Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité pictural au XIXe siècle*, catalogue de l'exposition, Paris, musée du Luxembourg 16 novembre 1984 – 10 février 1985, Lyon, musée des beaux-arts, 5 mars – 19 mai 1985, Jacques et Bruno Foucart éd., Paris, 1985.

*Héros et dieux de l'Antiquité*, Guide iconographique, Paris, Flammarion, 1994.

*Italia antiqua, envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIXe et XXe siècles*, catalogue d'exposition, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 12 février – 21 avril 2002, Rome, Villa Médicis, 5 juin – 9 septembre, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2002.

*Italies, L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, catalogue de l'exposition, Rome, Galleria Nazionale d'arte moderna, 22 décembre 2000 – 11 mars 2001, Paris, musée d'Orsay, 9 avril – 15 juillet 2001, Paris, RMN, 2001.

JARJAT, Philippe, « Photographier les fresques de Raphaël au Vatican en 1869 : Histoire et usages des images d'Adolphe Braun », *Studiolo, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, Somogy Editions d'art, 2005, p. 219-246.

*Jeanne d'Arc, Les tableaux de l'histoire 1820-1920*, Rouen, musée des beaux-arts, 30 mai – 1<sup>er</sup> septembre 2003, Paris, RMN, 2003.

*L'Académie de France à Rome aux XIXe et XXe siècles, Entre tradition, modernité et création*, dans *Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, Paris, Somogy – Editions d'art, 2002.

*L'Art moderne dans les musées de province*, catalogue de l'exposition, Paris, galeries nationales du Grand Palais, 3 février – 29 avril 1978, Paris, RMN, 1978.

*L'Art sacré au XX<sup>e</sup> siècle en France*, catalogue de l'exposition « Le temps des chantiers, 1920-1940 », Paris, musée municipal de Boulogne-Billancourt, 22 janvier – 31 mars 1993, Editions de l'Albaron, 1993.

*L'Art sous le second Empire*, catalogue de l'exposition, Paris, galeries nationales du Grand Palais, 11 mai – 13 août 1979, Paris, RMN, 1979.

[LACAMBRE, 1974] LACAMBRE, Geneviève (dir.), *Le Musée du Luxembourg en 1874*, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 31 mai – 18 novembre 1974, Paris, RMN, 1974.

LAMBRAKI-PLAKA, Marina, *Bourdelle et la Grèce, Les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Athènes, 1985.

*La Bible et les saints, Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994 [1<sup>e</sup> éd. 1990].

*La peinture italienne*, Paris, Gallimard / Electa, 1997.

LAURENT, Jeanne, *A propos de l'Ecole des beaux-arts*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1987.

*Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2<sup>e</sup> éd. 1987 [1<sup>e</sup> éd. 1980].

LEMAITRE A. J. ; LESSING, E., *Florence et la Renaissance : le quattrocento*, Paris, Editions Terrail, 1992.

LEMOINE, Serge (dir.), *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso, Vers l'art moderne*, Paris, Flammarion, 2002.

LENORMAND-ROMAIN, Antoinette, *La tradition classique et l'esprit romantique, Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Roma, 1981.

*Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Actes du colloque Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, CIEREC, 1986.

*Les Réalismes 1919-1939, Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980 – 20 avril 1981, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.

*L'Illusion grecque, Ingres et l'antique*, catalogue d'exposition, Montauban, musée Ingres, 15 juin – 15 septembre 2006, Arles, musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2 octobre 2006 – 2 janvier 2007, 2006, Actes sud.

*L'Invention du sentiment, Aux sources du romantisme*, catalogue de l'exposition, Paris, musée de la musique, 2 avril – 30 juin 2002, RMN, 2002.

[LONDRES-AMSTERDAM-WILLIAMSTOWN, 2001] *Impression Painting Quickly in France 1860-1890*, catalogue d'exposition, Londres, The national gallery, 1<sup>er</sup> novembre 2000 – 28 janvier 2001, Amsterdam, Van Gogh museum, 2 mars – 20 mai 2001, Williamstown, Sterling and Francine Clark gallery, mars-avril 2001.

*Maesta di Roma, D'Ingres à Degas, Les artistes français à Rome*, catalogue de l'exposition, Rome, Villa Médicis, 7 mars – 29 juin 2003, New York, Dahesh museum, 3 septembre – 2 novembre 2003, Electa, 2003.



*Maesta di Roma, Da Napoleone all'unità d'Italia, Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, catalogue de l'exposition, Rome, Scuderie del Quirinale ; Galleria Nazionale d'Arte Moderna ; Villa Médicis, 7 mars – 29 juin 2003, Electa, 2003.

[MANET-VELAZQUEZ, 2002] *Manet, Velázquez, La manière espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Orsay, 16 septembre 2002 – 5 janvier 2003, New York, The Metropolitan museum of art, 24 février – 8 juin 2003, Paris, RMN, 2002.

[MEYER, 1989] MEYER, Hélène, *Prédilections académiques, Collections du musée des beaux-arts de Troyes*, catalogue d'exposition, Troyes, musée des beaux-arts, 25 mars – 24 mai 1989, musée des beaux-arts de Troyes, 1989.

MICHAUD, Eric, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.

MICHEL, Régis (dir.), *David v/s David*, Actes du colloque (Louvre 1989), Paris, La Documentation française, 1993, 2 tomes.

[MONNIER, 1995] MONNIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

MOZZICONACCI, Jean-François, *Répertoire des peintures du XIX<sup>e</sup> siècle*, musée des beaux-arts de Carcassonne, 1990, vol. 5.

PELTRE, Christine, *Orientalisme*, Paris, Editions Terrail / Edigroup, 2004.

*Polyptyques, le tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 27 mars – 25 juillet 1990, Paris, RMN, 1990.

*Primitifs français, Découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition, Paris, musée du Louvre, 27 février – 17 mai 2004, Paris, RMN, 2004.

*Raphaël et l'art français*, catalogue d'exposition, Paris, galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983 – 13 février 1984, Paris, RMN, 1983.

[RENNES, 1996] *Musée des beaux-arts de Rennes : guide des collections*, Rennes, musée des beaux-arts, 1996.

ROSEN, C. ; ZERNER, H., *Romantisme et réalisme, Mythes de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1986 [1<sup>e</sup> éd. 1984].

ROBICHON, François, *L'armée française vue par les peintres 1870-1914*, Paris, Herrscher Editions, 2000.

[SAINT-QUENTIN, 1988] *Saint-Quentin et ses artistes au XIX<sup>e</sup> siècle, aspects méconnus des réserves du musée A. Lécuyer*, catalogue d'exposition, Saint-Quentin, musée Antoine Lécuyer, 1<sup>er</sup> octobre – 14 novembre 1988, Saint-Quentin, musée Antoine Lécuyer, 1988.

SALMON, Dimitri, « De Rome à Boulogne-Billancourt : itinéraire de l'Eros d'Alfred Janniot », *Studiolo, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, Somogy Editions d'art, 2003, p. 192-218.

SCHWARTZ, Emmanuel, *Les sculptures de l'Ecole des beaux-arts de Paris, histoire, doctrines, catalogue*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003.

[SEGRE, 1993] SEGRE, Monique, *L'Art comme institution, l'Ecole des Beaux-Arts 19<sup>ème</sup> – 20<sup>ème</sup> siècle*, Cachan, Ed. de l'ENS-Cachan, 1993.

SERIE, Pierre, *La Peinture d'histoire en France (1867-1900)*, thèse de doctorat sous la direction de M. Bruno Foucart, Paris IV-Sorbonne, 2008.

SILVER Kenneth, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991.

STEER, John, *La peinture vénitienne*, Paris, Editions Thames et Hudson, 1990 [1<sup>e</sup> éd., Londres, Thames et Hudson, 1970].

*Symboles et Réalités, La peinture allemande 1848-1905*, catalogue de l'exposition, Paris, musée du Petit Palais, 12 octobre 1984 – 13 janvier 1985, Association Française d'Action Artistique, 1984.

THUILLIER, Jacques, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Paris, P.U.F., 1984.

*Triomphe et Mort du héros, La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, catalogue d'exposition, Lyon, musée des beaux-arts, 19 mai – 19 juillet 1988, Electa, musée des beaux-arts de Lyon, 1988.

VAISSE, Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

*Le triomphe des mairies, Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Petit Palais, Les musées de la ville de Paris, 1986.

[VELLEDA, 1995] BARTHELEMY, Sophie (dir.), *Velléda, mythes et représentations*, catalogue d'exposition, Quimper, musée des beaux-arts, 23 novembre 1994 – 19 février 1995, Quimper, musée des beaux-arts, 1995.

[VORAGINE, 1967] VORAGINE, Jacques de, *La Légende Dorée*, traduction de J.-B. M. Roze, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, tomes I et II.

WHITE, H. -C. et C. -A., *La carrière des peintres au XIXe siècle, du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 [1<sup>e</sup> éd. 1965].

[WHITEHILL, 1970] WHITEHILL, Walter Muir, *Museum of Fine Arts Boston : A Centennial History*, Cambridge, Belknap Press, 1970, vol. I.

WUHRMANN, Sylvie, « Le Tremblement de terre entre peinture de genre et peinture d'histoire : de Jean-Pierre Saint-Ours à Léopold Robert », *Kunst und Architektur* 45, 1994, n°4, p. 330-339.

## **Monographies :**

---

### **Articles biographiques, ouvrages, travaux universitaires**

AUBRY-CASANOVA, Suzanne, *Emile Aubry, regards de peintre*, 1998.

[ARZOUMANIAN, 2002] ARZOUMANIAN, Suzanne, *Henri Pinta (Marseille 1856 - Paris 1944), Vie et œuvre*, mémoire de maîtrise sous la direction de Claude et Denise Jasmin, Université de Provence Aix-Marseille I, 2001-2002.

[AUDUREAU, 2002] AUDUREAU, Sophie, *Louis Roger (1874-1953) : un peintre méconnu*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Alain Bonnet, Université de Nantes, 2002.

*Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Orsay, 6 mars – 13 mai 2007, Verdun, centre mondial de la paix, 14 juin – 16 septembre 2007, Paris, Editions Nicolas Chadun, 2007.

*Paul Baudry, Les portraits et les nus (1828-1886)*, catalogue d'exposition, Historial de la Vendée, 26 octobre 2007 – 3 février 2008, Paris, Somogy, 2007.

[BEAUVALOT-HEUVRARD, 2001] BEAUVALOT-HEUVRARD, Chantal, *Albert Besnard (1849-1934) : Une vocation de peintre décorateur*, doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Paris X, 2001, 5 vol.

*Joseph Bernard*, Paris, Fondation de Coubertin, 1989.

[BILLOTEY, 2002] *Louis Billotey, L'ambition classique*, catalogue d'exposition, Beauvais, musée départemental de l'Oise, 24 avril – 23 juin 2002, Poitiers, musée Sainte-Croix, 28 juin – 1<sup>er</sup> septembre 2002, Roubaix, La Piscine, musée d'art et d'industrie André Diligent, 4 octobre – 8 décembre 2002, Niort, musée du Donjon, 20 décembre 2002 – 20 février 2003, Boulogne-Billancourt, musée des années 30, mai – juin 2003, Paris, Somogy, 2002.

BISSIERE, Isabelle ; DUVAL, Virgine, *Roger Bissière*, Paris, Editions Ides et Calendes, 2001, 2 tomes.

*Arnold Böcklin(1827-1901)*, catalogue d'exposition, Bâle, Kunstmuseum, 19 mai – 26 août 2001, Paris, musée d'Orsay, 1er octobre 2001 – 13 janvier 2002, Munich, Neue Pinakothek, 14 février – 26 mai 2002, Paris, RMN, 2001.

*William Bouguereau 1825-1905*, catalogue de l'exposition, Paris, musée du Petit-Palais, 9 février – 6 mai 1984, Montréal, musée des beaux-arts, 22 juin – 23 septembre 1984, Hartford, The Wardsworth atheneum, 27 août 1984 – 13 janvier 1985, Paris, RMN, 1984.

BRIEND, Christian (dir.), *Jean-François Auburtin (1866-1930), Le symboliste de la mer*, catalogue d'exposition, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, sans date.

BUTLER, Ruth, *Rodin, La solitude du génie*, Paris, Gallimard, 1998 [1<sup>e</sup> édition, Londres, 1993, Yale University Press].

*Carolus-Duran (1837-1917)*, catalogue d'exposition, Lille, palais des beaux-arts, 9 mars – 9 juin 2003, Toulouse, musée des Augustins, 27 juin – 29 septembre 2003, Paris, RMN, 2003.

*Chassériau, Un autre romantisme*, catalogue de l'exposition, Paris, galeries nationales du Grand Palais, 26 février – 27 mai 2002, Strasbourg, 19 juin – 21 septembre 2002, New York, The Metropolitan museum of art, 21 octobre 2002 – 5 janvier 2003, Paris, RMN, 2002.

*Raphaël Collin*, catalogue d'exposition, Shizuoka, musée des beaux-arts, 10 septembre – 24 octobre 1999, Fukuoka, musée des beaux-arts, 30 octobre – 28 novembre 1999, Shimane, musée des beaux-arts, 4 décembre 1999 – 16 janvier 2000, Chiba, musée Chiba-Sogô, 9 février – 5 mars 2000, Ehime, musée des beaux-arts, 8 avril – 7 mai 2000, Tokyo, Tokyo station gallery, 27 mai - 2 juillet 2000, musée des beaux-arts de Fukuoka, 1999.

[COMERRE, 1980] COMERRE, Georges, *Léon Comerre 1850-1916*, Paris, Les Presses artistiques, 1980, p. 103.

*Gustave Courbet*, catalogue de l'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 13 octobre 2007 – 28 janvier 2008, New York, The Metropolitan museum of art, 27 février – 18 mai 2008, Montpellier, musée Fabre, 14 juin – 28 septembre 2008, Paris, RMN, 2007, p. 472.

[Curie, La Revue du Louvre, 1996] CURIE, Pierre, « Acquisitions : *Le Bon Samaritain* d'Aimé Morot », *La Revue du Louvre*, 3 juin 1996, p. 101-102.

[DE RAMEFORT, 1992] DE RAMEFORT, Marie, *Louis Billotey (1883-1940) : vie et œuvre*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV – Sorbonne, 1992.

[DE RAMEFORT, *Valentiana*, 1995] DE RAMEFORT, Marie, « Louis Billotey, peintre oublié des années 30 », *Valentiana, Revue régionale d'histoire, d'art, d'archéologie et de littérature*, n° 16, décembre 1995, p. 57-66.

[DELAMAIN, 1996] DELAMAIN, Catherine, *Les Portraits de Théobald Chartran*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université des Lettres, Sciences de l'Homme et de la Société, Besançon, 1996.

*Paul Delaroche, Un peintre dans l'histoire*, catalogue d'exposition, Nantes, musée des beaux-arts, 22 octobre 1999 – 17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février – 23 avril 2000, Paris, RMN, 1999.

*Jules-Elie Delaunay (1828-1891)*, catalogue d'exposition, Nantes, musée des beaux-arts, 27 septembre – 20 novembre 1988, Paris, musée Hébert, 14 janvier – 19 mars 1989, Nantes, ACL Editions, musée des beaux-arts de Nantes, RMN, 1988.

[DEVAMBEZ, 1992] *André Devambez 1867-1944, Peintures, dessins, lithographies*, Paris, Neuilly-Plaisance, 4 juin – 4 juillet 1992.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Salomé de Henri Regnault (1870) : genèse et réception d'un tableau légendaire », p. 32-45 dans *Texte, Image, Musique, travaux du Centre de Recherche « Textes, Images, Musique »*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 1992.

DU PASQUIER, Jacqueline, *René Buthaud, Entretiens avec Jacques Sargos*, Bordeaux, L'Horizon chimérique, 1987.

D'UCKERMANN, René-Patris, *Ernest Hébert 1817-1908*, Paris, RMN, 1992, p. 189.

*Pierre-Victor Galland, Un Tiepolo français au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André-Diligent, 1<sup>er</sup> juillet – 17 septembre 2006, Beauvais, galerie nationale de la tapisserie, 18 octobre 2006 – 28 janvier 2007, Somogy, 2006.

*Henri Gervex, 1852-1929*, catalogue d'exposition, Bordeaux, galerie des beaux-arts, 11 mai – 30 août 1992, Paris, musée Carnavalet, 1<sup>er</sup> février – 2 mai 1993, Nice, musée des beaux-arts, 27 mai – 29 août 1993, Paris-Musées, 1992.

[GIRODON, 1978] DEBRIE, Christine, *Gabriel Girodon*, musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin, 1978.

*Ingres 1780-1867*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 24 février – 15 mai 2006, Paris, Gallimard, 2006.

JUVIGNY, Sophie de, *Edouard Dantan, Des ateliers parisiens aux marines normandes*, Paris, Somogy, 2002.

*Paul Landowski, Le temple de l'homme*, catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, 7 décembre 1999 – 5 mars 2000, Paris, Edition des musées de la ville de Paris, 1999.

[LAPARRA, 1996] *William Laparra (1873-1920)*, catalogue d'exposition, Bordeaux, musée des beaux-arts, 10 janvier – 23 février 1997, musée des beaux-arts de Bordeaux, William Blake and co. Editions, 1996.

[JEAN-PAUL LAURENS, 1997] *Jean-Paul Laurens (1838-1921), Peintre d'histoire*, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Orsay, 6 octobre 1997 – 4 janvier 1998, Toulouse, musée des Augustins, 2 février – 4 mai 1998, Paris, RMN, 1997.

[LAYRAUD, 1983] CALLERON, F., *Un grand peintre des Baronnies : Fortuné Layraud*, Buis-les-Baronnies, 1983.

[LAYRAUD, 1993] BURGARD, C. ; CALLERON, F. ; GRUNCHEC, P., *Joseph Fortuné Layraud itinéraire d'un peintre drômois au XIXe siècle*, Musée des beaux-arts de Valence, 1993.

*Fernand Léger*, catalogue d'exposition, Lyon, musée des beaux-arts, 1<sup>er</sup> juillet – 20 septembre 2004, Lyon, Fage Edition, 2004.

*Henri Lehmann (1814-1882), Portraits et décors parisiens*, catalogue d'exposition, Paris, musée Carnavalet, 7 juin – 4 septembre 1983, Les musées de la ville de Paris, 1983.

*Evariste-Vital Luminais, Peintre des Gaules (1821-1896)*, catalogue d'exposition, Carcassonne, musée des beaux-arts, 18 octobre 2002 – 4 janvier 2003, Charleville-Mézières, 14 février – 11 mai 2003, 2002.

[MACHARD, 2003] *Jules Machard, Le culte de la ligne*, catalogue d'exposition, Dole, musée des beaux-arts, 4 avril – 15 juin 2003, musée des beaux-arts de Dole, 2003.

*Manet 1832-1883*, catalogue de l'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 22 avril – 1<sup>er</sup> août 1983, New York, Metropolitan museum of art, 10 septembre – 27 novembre 1983, Paris, RMN, 1983.

[MENEGOUZ, 1988] MENEGOUZ, Michel, *André Devambez (1867-1944), Présentation d'une donation*, catalogue d'exposition, Beauvais, musée départemental de l'Oise, 15 juin – 3 octobre 1988, Paris, musée départemental de l'Oise, 1988.

*Ernest Meissonier, Rétrospective*, catalogue d'exposition, Lyon, musée des beaux-arts, 27 mars – 27 juin 1993, musée des beaux-arts de Lyon – RMN, 1993.

*Achille-Etna Michallon (1796-1822)*, Paris, RMN, 1994.

[NECTOUX, 2005] NECTOUX, Jean-Michel, *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2005.

OBERHUBER, Konrad, *Raphaël*, Paris, Editions du regard, 1999.

PARAILLOUS, Alain, « Portrait d'un peintre prétendument académique : Fernand Sabatté (1874-1940) », *La Revue de l'Agenais*, n° 2, avril-juin 1984, p. 195-205.

[REGNAULT, 1991] *Henri Regnault (1843-1871)*, catalogue d'exposition, Saint-Cloud, musée municipal, 16 octobre 1991 – 5 janvier 1992, 1991.

RICCOMINI, Eugenio, *Corrège*, Paris, Gallimard, 2005.

RUFFIE, Paul, *Debat-Ponsan (Toulouse 1847 – Paris 1913)*, Toulouse, Editions Privat, 2005.

*Ruhlmann, Un génie de l'art déco*, catalogue d'exposition, Boulogne-Billancourt, musée des années 30, 15 novembre 2001 – 17 mars 2002, Montréal, musée des beaux-arts, 2003, Somogy Editions d'art, 2002.

*Francesco Salviati ou la Bella Maniera*, catalogue de l'exposition, Rome, Villa Médicis, 28 janvier – 29 mars 1998 ; Paris, musée du Louvre, 20 avril – 29 juin 1998, Paris, RMN, 1998.

SERIE, Pierre, *Joseph Blanc (1846-1904) : Peintre d'histoire et décorateur*, Ecole du Louvre – RMN, Paris, 2008.

[THORNTON, *Art et Curiosité*, 1974] THORNTON, Lynne, « Gustave Popelin ou l'académisme dépassé », *Art et Curiosité*, n° 52, janv.-fév. 1974, p. 25-27.

[TREVES, *Le Peintre*, 1973] TREVES, André, « Le Peintre et l'Histoire : Henri Regnault 1843-1871 », *Le Peintre*, 15 avril 1973, n° 463, p. 12-16.

## Catalogues de vente

---

*Emile Aubry (1880-1964), L'Atelier du Peintre*, catalogue de vente, Auxerre, Hôtel des ventes d'Auxerre, 22 février 1998.

[BLANC, 1904] *Vente après décès, atelier de Joseph Blanc*, catalogue de vente, Paris, Hôtel Drouot, 21 et 22 novembre 1904.

[BLANCHET & JORON-DEREM, 1999] *Dessins et tableaux anciens*, catalogue de vente, Paris, Etude Blanchet & Joron-Derem, Drouot Richelieu, 16 juin 1999.

[CHRISTIE'S LONDRES, 1990] *19th Century Pictures*, catalogue de vente, Londres, Christie's, le 30 novembre 1990.

*Catalogue de tableaux, études, aquarelles, dessins, croquis par Edouard Blanchard et tableaux, aquarelles, sculptures, bronzes, terres cuites, etc. offerts par les artistes*, catalogue de vente, Paris, Hôtel Drouot, 14-15 avril 1880.

[CHRISTIE'S MONACO, 1997] *Peintures et dessins*, catalogue de vente, Monaco, Christie's, le 6 décembre 1997.

[CHRISTIE'S NEW YORK, 1997] *French paintings and drawings*, catalogue de vente, New York, Christie's, le 12 décembre 1997.

[DROUOT, 1985] *Tableaux anciens et modernes*, catalogue de vente, Paris, Hôtel de Drouot, lundi 26 décembre 1985.

[DROUOT, 1994] *Tableaux des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, catalogue de vente, Paris, Hôtel Drouot, 7 mars 1994.

[DROUOT, 1999] *Dessins et tableaux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, catalogue de vente, Paris, Drouot Richelieu, 1<sup>er</sup> décembre 1999.

[LAYRAUD, 1913] *Vente après décès de l'atelier de l'artiste*, catalogue de vente manuscrit, Valenciennes, 1913.

[LION-COMERRE, 2003] *Succession Lion – Comerre, tableaux et dessins de Léon Comerre, tableaux anciens et modernes*, catalogue de vente, Paris, Drouot Richelieu, les 3, 4 et 5 février 2003.

[MILLON & ROBERT, 1993] *Tableaux modernes – Art Déco*, catalogue de vente, Paris, Drouot Montaigne, Etude Millon & Robert, 18 novembre 1993.

*Peintres Orientalistes, Art colonial 1830-1940*, catalogue de vente, Paris, Drouot Rive gauche, 24 mai 1976.

*Robert Poughéon*, catalogue de vente de l'atelier, Paris, Hôtel Drouot, 12 juin 1974.

[SOTHEBY'S LONDRES, 1984] *Nineteenth century european paintings, drawings and watercolours*, catalogue de vente, Londres, Sotheby's, vendredi 28 novembre 1984.

[SOTHEBY'S NEW YORK, 1996] *19th century european paintings, drawings and sculpture*, catalogue de vente, New York, Sotheby's, jeudi 24 octobre 1996.

[SOTHEBY'S LONDRES, 1996] *XIX<sup>e</sup> Century European Paintings, Drawings and Watercolours*, catalogue de vente, Londres, Sotheby's, mercredi 16 mars 1996.

[SOTHEBY'S NEW YORK, 1997] *Important 19<sup>th</sup> century European paintings and sculpture*, catalogue de vente, New York, Sotheby's, jeudi 23 octobre 1997.

[SOTHEBY'S LONDRES, 2000] *XIX<sup>e</sup> century European paintings*, catalogue de vente, Londres, Sotheby's, jeudi 23 novembre 2000.

[VASSY-JALENQUES-LA PERRAUDIERE, 1999] *Dessins et aquarelles des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup>*, catalogue de vente, Clermont-Ferrand, Etude Vassy-Jalenques-La Perraudière, 24 juillet 1999.

# INDEX

## A

---

Acker (Paul) : 129

Alexandre (Arsène) : 242

Allar (André-Joseph) : 159

Aman-Jean (Edmond) : 201, 202

Amiet (Cuno) : 208

Angiviller (Charles-Claude Flahaut de la Billarderie, Comte d') : 13

Artus : 217

Aubry (Emile) : 166, 216, 265

*Virgile composant les Géorgiques* (t. II, p. 253) ; *Après-Midi*, (t. II, **cat. 305**, p. 254) 265 ; *Itinéraire* (t. II, p. 257).

Axilette (Alexis) : 95, 113, 124, 145, 146, 147, 169, 197, 200, 258

*Thémistocle au foyer d'Admète* (t. I, p. 352) ; *Une Baigneuse* (t. I, **cat. 168**, p. 353) 95, 258 ; *Dessins d'après les grands maîtres* (t. I, **cat. 169**, p. 355) ; *Dessin d'après les métopes du Parthénon* (t. I, **cat. 170**, p. 356) ; *Diane chasserresse* (t. I, **cat. 171**, p. 357) 95, 258 ; *Les Bergers trouvant la tête de Saint Paul* (t. I, **cat. 172**, p. 359) 258 ; *Le Prophète Isaïe* (t. I, **cat. 173**, p. 362) 259 ; *L'Amour et la Folie* (t. I, **cat. 174**, p. 364) 124, 259 ; *L'Eté* (t. I, **cat. 175**, p. 366) 146, 147, 200, 259 ; *Itinéraire* (t. I, p. 368).

## B

---

Ballu (Théodore) : 33

Ballu (Roger) : 239

Baltard (Victor) : 24, 29

Bardoux (Agéonor) : 70

Baschet (Ludovic) : 198

Baschet (Marcel) : 94, 105, 110, 111, 127, 197, 198, 199, 200, 201, 241, 247, 257, 258

*Œdipe maudissant son fils Polynice* (t. I, p. 325) 198 ; *Etude [Jeunesse]* (t. I, **cat. 154**, p. 326) 94, 257 ; *La Sibylle de Libye* (t. I, **cat. 155**, p. 328) 127 ; *Tête de Mercure* (t. I, **cat. 156**, p. 329) ; *Etude [Jeune femme à sa toilette]* (t. I, **cat. 157**, p. 330) 46, 105, 111, 198, 241 ; *Le Baptême du Christ*, (t. I, **cat. 158**, p. 332) 110, 198 ; *Tableau décoratif* (t. I, **cat. 159**, p. 334) 111, 198, 241 ; *Mater* (t. I, **cat. 160**, p. 336) ; *Itinéraire* (t. I, p. 337).

Bastien-Lepage (Jules) : 76, 147, 189, 191, 194, 196, 198, 212

Baudelaire (Charles) : 19, 45, 104

Baudry (Paul) : 79, 81, 82, 122

Bégule (Lucien) : 123

Bellini (Giovanni) : 73

Berger (Georges) : 235

Bernard (Emile) : 117

Bernard (Joseph) : 218, 219



Besnard (Albert) : 51, 75, 103, 108, 109, 114, 117, 118, 123, 129, 148, 153, 162, 163, 164, 171, 185, 186, 189, 190, 198, 204, 221, 244

*La Mort de Timophane* (t. I, p. 183) ; *Une source* (t. I, **cat. 85**, p. 184) 129 ; *Tête de Pontife* (t. I, **cat. 86**, p. 187) 108 ; *Les Sibylles* (t. I, **cat. 87**, p. 189) 108 ; *Le Faune* (t. I, **cat. 88**, p. 190) 109 ; *Saint Benoît ressuscitant un enfant* (t. I, **cat. 89**, p. 191) ; *La Dispute du Saint Sacrement* (t. I, **cat. 90**, p. 193) ; *L'Arrivée de François I<sup>er</sup> à Bologne* (t. I, **cat. 91**, p. 195) 122 ; *Après la défaite* (t. I, **cat. 92**, p. 197) 123, 163, 186 ; Itinéraire (t. I, p. 199).

Beulé (Ernest) : 24, 29, 33, 113

Biennoury (Victor) : 83

Billotey (Louis) : 53, 96, 97, 98, 110, 114, 216, 217, 224, 247

Bissière (Roger) : 220

Blanc (Charles) : 19, 22, 24, 28, 86, 98, 117, 121, 151, 162

Blanc (Joseph) : 24, 74, 86, 87, 89, 143, 162, 163, 174, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 191, 224, 239, 247

*La Mort de Laius* (t. I, p. 82) ; *Persée* (t. I, **cat. 42**, p. 83) 86, 89, 179, 183 ; *L'Enlèvement du Palladium* (t. I, **cat. 43**, p. 86) 183 ; *Danaé* (t. I, **cat. 44**, p. 88) ; *Convoi de Prisonniers* (t. I, **cat. 45**, p. 90) ; *L'Invasion* (t. I, **cat. 46**, p. 91) 143, 162, 185 ; Itinéraire (t. I, p. 93).

Blanchard (Edouard Théophile) : 73, 81, 83, 84, 85, 90, 100, 113, 121, 122, 157

*La Mort d'Astyanax* (t. I, p. 94) ; *Une Courtisane* (t. I, **cat. 47**, p. 95) 83, 84, 100 ; *Une Odalisque* (t. I, **cat. 48**, p. 97) 83, 85 ; *La Légende de Sainte Ursule* (t. I, **cat. 49**, p. 98) 73, 113 ; *La Fuite de Néron* (t. I, **cat. 50**, p. 101) 121 ; *Hylas et les Nymphes* (t. I, **cat. 51**, p. 103) 157 ; Itinéraire (t. I, p. 106).

Blanche (Jacques-Emile) : 213

Böcklin (Arnold) : 206

Bodard (Pierre-Armand) : 133, 141, 217, 220

*Cérès rendant la vie à un enfant* (t. II, p. 288) ; *A la Source [A la Fontaine]* (t. II, **cat. 319**, p. 289) 133 ; *L'Amour sacré, l'Amour profane* (t. II, **cat. 320**, p. 292) ; *La Vénus de L'Esquilin* (t. II, **cat. 321**, p. 294) ; *La Prédication de saint Jean-Baptiste* (t. II, **cat. 322**, p. 296) ; *Samson et Dalila* (t. II, **cat. 323**, p. 298) ; *Saint François d'Assise à genoux devant le Christ en croix* (t. II, **cat. 324**, p. 301) ; *Offrande au Dieu Terme* (t. II, **cat. 325**, p. 303) ; Itinéraire (t. II, p. 307).

Bonnat (Léon) : 28, 35, 37, 126, 174, 190, 227, 230

Bonnin : 176

Botticelli : 198, 199, 202, 241, 198

Bouchard (Henri) : 209, 211

Bouguereau (William) : 27, 33, 74, 82, 91, 93, 94, 105, 113, 133, 138, 140, 166, 177, 205, 227

Boulangier (Gustave) : 28, 37, 83, 198, 205

Bourdelle (Antoine) : 97, 218, 220, 222

Bourgeois (Léon) : 69, 91, 92, 93

Bouyet (Raymond) : 208, 215

Bramtot (Alfred) : 108, 124, 145, 191, 196, 197

*La Mort de Démosthène* (t. I, p. 264) ; *Le Supplice d'Ixion* (t. I, **cat. 123**, p. 265) ; *L'Incrédulité de saint Thomas et saint Magnus* (t. I, **cat. 124**, p. 267) 108 ; Fusain d'après une sculpture de Michel-Ange (t. I, **cat. 125**, p. 268) 108 ; *La Compassion* (t. I, **cat. 126**, p. 269) 196 ; *Héliodore chassé du temple* (t. I, **cat. 127**, p. 271) ; *Job et ses amis* (t. I, **cat. 128**, p. 272) 124 ; *Le Départ de Tobie* (t. I, **cat. 129**, p. 275) 145, 197 ; Itinéraire (t. I, p. 277).

Brasseur (Lucien) : 137, 269

Breton (Jules) : 37, 227, 229  
Brunet (Emile) : 208  
Buisson (Jules) : 146  
Burty (Philippe) : 175  
Buthaud (René) : 220  
Butin (Ulysse) : 181  
Buzon (Marius de) : 223

## C

---

Cabanel (Alexandre) : 34, 74, 75, 76, 82, 84, 91, 130, 138, 139, 175, 177, 189, 194, 195, 213, 227

Cabat (Louis) : 45, 58, 77, 136, 146, 151, 153, 159, 160, 161, 166, 168

Cano (Alonso) : 196

Carlu (Jacques) : 221

Carolus-Duran (Charles Durand, dit) : 6, 50, 71, 137, 153, 162, 171, 210

Carpaccio (Vittore) : 42, 73, 113, 209, 216

Cavelier (Jules) : 116

Cazin (Jean-Charles) : 203

Cellini (Benvenuto) : 38, 89

Cézanne (Paul) : 96, 216

Chartran (Théobald) : 35, 53, 73, 75, 76, 109, 138, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 240, 241

*La Prise de Rome par les Gaulois* (t. I, p. 231) ; *Une Joueuse de mandore* (t. I, **cat. 107**, p. 232) 76, 195 ; *La Madone au sac* (t. I, **cat. 108**, p. 234) ; *Le Faune* (t. I, **cat. 109**, p. 236) 109 ; *La Madone de Saint Marc* (t. I, **cat. 110**, p. 237) 195, 240 ; *Le Mariage mystique de Sainte Catherine* (t. I, **cat. 111**, p. 239) 73 ; *Saint George* (t. I, **cat. 112**, p. 241) ; *Etude de Vénitienne* (t. I, **cat. 113**, p. 243) 53 ; *La Prière sur la lagune* [*La Prière des pêcheurs*] (t. I, **cat. 114**, p. 244) ; *Une Vision de saint François d'Assise* (t. I, **cat. 115**, p. 245) 76, 196, 241 ; *Itinéraire* (t. I, p. 247).

Chennevières (Philippe de) : 86

Cima da Conegliano : 108

Clairin (Georges) : 66, 180

Clément (Charles) : 163, 233

Cochin : 60

Cogniet (Léon) : 24, 28

Colbert (Jean-Baptiste) : 6, 11, 12, 17, 48, 59, 106

Collin (Raphaël) : 93, 147, 200

Comerre (Léon) : 34, 73, 94, 95, 111, 112, 130, 138, 159, 194

*L'Annonce aux bergers* (t. I, p. 200) ; *Jézabel dévorée par ses chiens* (t. I, **cat. 93**, p. 201) 94, 130 ; *Dessin d'après les grands maîtres* (t. I, **cat. 94**, p. 203) ; *Dessin d'après l'antique* (t. I, **cat. 95**, p. 204) ; *Le Lion amoureux* (t. I, **cat. 96**, p. 205) ; *L'Embarquement de Cléopâtre* (t. I, **cat. 97**, p. 208) 73, 111 ; *Le Lévite d'Ephraïm* (t. I, **cat. 98**, p. 210) ; *Samson et Dalila* (t. I, **cat. 99**, p. 212) ; *Itinéraire* (t. I, p. 215).

Comte (Jules) : 196, 242

Coninck (Willy De) : 83

Constant (Jean-Joseph, dit Benjamin) : 197, 219, 227  
Cormon (Fernand) : 36, 93  
Corrège : 92, 141  
Courajod (Louis) : 71, 235  
Courbet (Gustave) : 189, 211  
Coutan (Jules) : 166  
Couyba (Maurice) : 57, 234, 236

## D

---

D'Antin (Duc) : 13  
Da Forli (Melozzo) : 42, 114  
Danger (Henri-Camille) : 108, 127, 232, 246  
*Thémistocle buvant le poison* (t. II, p. 15) ; *Actéon* (t. II, **cat. 183**, p. 16) ; *La Vierge au donataire* (t. II, **cat. 184**, p. 18) 108 ; *Bacchus* (t. II, **cat. 185**, p. 19) ; *Vénus Genitrix* (t. II, **cat. 186**, p. 20) ; *L'Annonciation* (t. II, **cat. 187**, p. 22) ; *Les Muses descendant du Parnasse* (t. II, **cat. 188**, p. 24) 127, 232 ; *Et Lacrymatus Jésus est [La Transgression du commandement]* (t. II, **cat. 189**, p. 26) 202, 226 ; *Itinéraire* (t. II, p. 29).  
Darcel (Alfred) : 124, 157, 163  
Dargenty : 242  
Daumet (Pierre) : 169, 170  
David (Félicien) : 24  
David (Jacques-Louis) : 14, 31, 81, 227  
Dax (Pierre) : 88, 128  
Debussy (Claude) : 36, 44  
Decaris (Albert) : 221  
Déchenaud (Adolphe) : 101, 247  
*Judith montrant la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie* (t. II, p. 94) ; *Etude de femme à son lever [La Toilette de la Sultane]* (t. II, **cat. 223**, p. 95) 101 ; *Saint-Sébastien* (t. II, **cat. 224**, p. 97) ; *Le Christ et la femme adultère* (t. II, **cat. 225**, p. 99) ; *Homère chantant au milieu des bergers* (t. II, **cat. 226**, p. 101) ; *Itinéraire* (t. II, p. 103).  
Degas (Edgar) : 93  
De Gastyne (Marco) : 221  
*Jésus au calvaire* (t. II, p. 326) ; *Mowgli, La course du printemps* (t. II, **cat. 331**, p. 327) ; *Itinéraire* (t. II, p. 329).  
Delaborde (Henri) : 44  
Delacroix (Eugène) : 74, 177, 178, 182, 190, 193  
Delamarre (Raymond) : 221, 222  
Delaunay (Elie) : 27, 206  
Demaison (Maurice) : 199, 238, 242  
Denis (Maurice) : 114, 216, 224  
Dermée (Paul) : 220  
Despujols (Jean) : 53, 215, 221, 222, 223, 247

*La Passion de la Vierge* (t. II, p. 348) ; *Deux Adolescents* (t. II, **cat. 340**, p. 349) 222 ; *Deux Femmes* [*Femmes à la corbeille et aux fruits*] (t. II, **cat. 341**, p. 351) 222 ; *L'Enlèvement des Sabines* (t. II, **cat. 342**, p. 353) 222 ; *La Chute* [*Adam et Eve chassés du paradis*] (t. II, **cat. 343**, p. 355) 222 ; *Les Deux sœurs* (t. II, **cat. 344**, p. 357) 53 ; *Itinéraire* (t. II, p. 358).

Desvallières (Georges) : 205

Detaille (Edouard) : 50, 174, 227, 229

Devambeze (André) : 171, 247

*Le Reniement de saint Pierre* (t. II, p. 54) ; *L'Enfant prodigue touché de repentir* (t. II, **cat. 201**, p. 55) ; *La Mise au tombeau* (t. II, **cat. 202**, p. 57) ; *Dessin d'après l'antique* (t. II, **cat. 203**, p. 58) ; *Le Martyre de sainte Agathe* (t. II, **cat. 204**, p. 59) 171 ; *La Justice* (t. II, **cat. 205**, p. 61) ; *L'Enlèvement du pape Léon III* (t. II, **cat. 206**, p. 63) ; *La Conversion de Marie-Madeleine* [*Marie-Madeleine voyant le Christ pour la première fois*] (t. II, **cat. 207**, p. 64) 171 ; *Itinéraire* (t. II, p. 66-67).

Domergue (Jean-Gabriel) : 223

Doucet (Lucien) : 45, 46, 104, 105, 109, 127, 136, 145, 146, 153, 160, 161, 196, 197, 198, 210, 247

*Ulysse reconnu par son fils* (t. I, p. 278) ; *Agar perdue dans le désert* (t. I, **cat. 130**, p. 279) 145, 196 ; *Quatre Têtes* (t. I, **cat. 131**, p. 281) 109, 114, 127 ; *Ave Maria* (t. I, **cat. 132**, p. 282) 104, 114, 145 ; *Dessin d'après l'antique* (t. I, **cat. 133**, p. 284) ; *L'Enseignement de saint Augustin* (t. I, **cat. 134**, p. 285) 114, 127 ; *Bérénice* (t. I, **cat. 135**, p. 287) 45, 104, 136, 160, 161, 197, ; *Intérieur de harem* (t. I, **cat. 136**, p. 289) 109, 145, 160, 197 ; *Noli me tangere* (t. I, **cat. 137**, p. 291) ; *Itinéraire* (t. I, p. 292).

Du Pays : 177

Dürer (Albrecht) : 184, 241

Dumont (Augustin) : 24

Dupas (Jean) : 133, 134, 173, 174, 213-224, 246, 247

*Eros vainqueur du dieu Pan* (t. II, p. 310) ; *L'Homme aux raisins* (t. II, **cat. 326**, p. 311) 97, 134, ; 217 ; *Les Tireurs à l'arc* (t. II, **cat. 327**, p. 313) 97, 218 ; *La Mort de San Bernardino* (t. II, **cat. 328**, p. 316) 219 ; *Suzanne* (t. II, **cat. 329**, p. 318) 219 ; *Les Pigeons blancs*, (t. II, **cat. 330**, p. 320) 98, 214, 215, 221, 222 ; *Itinéraire* (t. II, p. 323).

Duro (Paul) : 117

## E

---

Epinay (Prosper d') : 187

Errard (Charles) : 12, 59

## F

---

Ferrier (Gabriel) : 73, 74, 101, 113, 122, 132-135, 141, 144, 155, 157, 159, 185, 187, 188, 205, 206, 217, 221, 239, 247

*Scène du déluge* (t. I, p. 152) ; *L'Enlèvement de Ganymède* (t. I, **cat. 71**, p. 153) 135 ; *La Jurisprudence* (t. I, **cat. 72**, p. 156) ; *Vénus accroupie* (t. I, **cat. 73**, p. 158) ; *Bethsabée* (t. I, **cat. 74**, p. 159) 101, 133, 135 ; *Saint Georges luttant contre le dragon* (t. I, **cat. 75**, p. 162) 73, 113 ; *Projet de décoration pour un plafond* (t. I, **cat. 76**, p. 164) 74, 122 ; *Sainte Agnès emmenée dans un lieu de débauche* (t. I, **cat. 77**, p. 165) 144, 155, 157, 188, 239 ; *Itinéraire* (t. I, p. 168).

Fierens (Paul) : 223

Flandrin (Hyppolite) : 139

Focillon (Henri) : 82

Forli (Melozzo da) : 42, 114

Foucault (Siméon) : 215, 221

Fournier (Louis-Edouard) : 137, 138, 144, 145, 155, 163, 230

*La Colère d'Achille* (t. I, p. 293) ; *Oreste réfugié à l'autel d'Apollon à Delphes* (t. I, **cat. 138**, p. 294) 130 ; *La Justice* (t. I, **cat. 139**, p. 296) ; *La Transfiguration* (t. I, **cat. 140**, p. 297) ; *La Vénus de l'Esquilin*, (t. I, **cat. 141**, p.298) ; *Le Fils du gaulois* (t. I, **cat. 142**, p.300) 137, 138, 144 ; *Le Martyre de saint Georges* (t. I, **cat. 143**, p. 302) 73 ; *Rahab cachant les espions de Josué* (t. I, **cat. 144**, p. 304) ; *Tête de paysan de la Sabine* (t. I, **cat. 145**, p. 305) 53 ; *La Dernière prophétie de Velléda* (t. I, **cat. 146**, p.306) 138, 144, 155, 163, 230 ; Itinéraire (t. I, p. 309).

Fra Angelico (Guido di Pietro, dit) : 39, 42, 108, 114, 128, 202

Fromentin (Eugène) : 121

## G

---

Gambetta (Léon) : 69

Garnier (Charles) : 28, 170, 209, 210

Garnier (Tony) : 36

Gatteaux (Jacques) : 24

Gauguin (Paul) : 96, 216

Gautier (Théophile) : 178, 181

Gérôme (Jean-Léon) : 35, 103, 133, 138, 153, 191, 193, 217, 227

Gervex (Henri) : 93, 189, 197, 211

Ghirlandaio (Domenico) : 39, 107

Giacomotti (Félix-Henri) : 27

Gibert (Jean-Amédée) : *La Piscine de Bethesda* (t. II, p. 154) ; *Une Femme adultère [l'Epouse coupable]* (t. II, **cat. 252**, p. 155) ; *L'Incendie du Borgo* (t. II, **cat. 253**, p. 157) ; *Moïse* (t. II, **cat. 254**, p. 158) ; *Tombe Etrusque* (t. II, **cat. 255**, p. 159) ; *La Charité* (t. II, **cat. 256**, p. 160) ; *Les Pauvres* (t. II, **cat. 257**, p. 162) ; *Judith et Holopherne* (t. II, **cat. 258**, p. 163) ; Itinéraire (t. II, p. 164-165).

Giotto : 111, 114, 153, 202, 203

Giraud (Jean) : 221

*La Passion de la Vierge* (t. II, p. 330) ; *Eglogue* (t. II, **cat. 332**, p. 331) ; Itinéraire (t. II, p. 333).

Girodet (Anne-Louis) : 14

Girodon (Gabriel) : 53, 221

*Œdipe pleurant sur les corps de ses fils mort* (t. II, p. 334) ; *Le Christ à la colonne* (t. II, **cat. 333**, p. 335) ; *Le Printemps* (t. II, **cat. 334**, p. 336) 53 ; Dessin d'après Michel-Ange (t. II, **cat. 335**, p. 337) ; *Jeunesse [Maternité heureuse]* (t. II, **cat. 336**, p. 338) ; *L'Amour sacré, l'Amour profane* (t. II, **cat. 337**, p. 340) ; *Paolo et Francesca* (t. II, **cat. 338**, p. 342) ; *L'Age d'Or* (t. II, **cat. 339**, p. 344) ; Itinéraire (t. II, p. 346).

Gisors (Alphonse-Henri De) : 21

Gotlieb (Marc) : 72, 87

Gounod (Charles) : 36, 229

Goya (Francisco de) : 212

Gozzoli (Benozzo) : 42, 109, 110, 114, 127

Guétin (Victor) : *La Résurrection de la fille de Jaire* (t. II, p. 195) ; *Confiance* (t. II, **cat. 275**, p. 196) ; *L'Exposition du corps de San Bernardino* (t. II, **cat. 276**, p. 198) ; *Le Sage* (t. II, **cat. 277**, p. 199) ; *Bergers des Abruzzes* (t. II, **cat. 278**, p. 200) ; Itinéraire (cat. II, p.202).

Guillaume (Eugène) : 24, 29, 41, 42, 51, 116, 153, 154, 170, 171, 245

## H

---

Hallé (Noël) : 13

Hausmann (Georges-Eugène) : 170

Hébert (Ernest) : 25, 28-30, 46-48, 51, 56, 64, 65, 67, 89, 107, 115, 122, 129, 151-156, 166, 167, 168, 170, 202, 203, 225, 227

Henner (Jean-Jacques) : 84, 166

Heuvelmans (Lucienne) : 221

Heuzey (Léon) : 99

Holbein (Hans) : 241

Houssaye (Arsène) : 238

## I

---

Idrac (Jean-Antoine-Marie) : 159

Ingres (Jean-Dominique) : 7, 31, 83, 131, 142, 187, 194, 214, 215, 227

Injalbert (Jean-Antoine) : 159

## J

---

Jacquot-Defrance (Gaston) : *Jésus guérit les malades à la porte de la ville* (t. II, p. 203) ; Itinéraire (t. II, p. 204).

Jamot (Paul) : 203

Janniot (Alfred) : 215, 221, 222, 223

Jouffroy (François) : 116

Jouin (Henry) : 237

## L

---

La guillermie : 67

Labrouste (Henri) : 16

Lafenestre (Georges) : 183

Lafrance (Jules) : 159

Landowski (Paul) : 209, 211, 212

Laparra (William) : 118, 149

*La Piscine de Bethsaïda* (t. II, p. 144) ; *Les Fiancés [Fiançailles à Pompéi]* (t. II, **cat. 248**, p. 145) ; *Los Borrachos*, (t. II, **cat. 249**, p. 147) 118 ; *Le Cid mort sort de Valence pour livrer bataille aux Maures* (t. II, **cat. 250**, p. 149) ; *Job et ses amis* (t. II, **cat. 251**, p. 151) ; Itinéraire (t. II, p. 153).

Lapauze (Henri) : 6, 12, 45, 145, 151

Larée (Gustave-Marc) : 171

*Les Saintes femmes au tombeau* (t. II, p. 121) ; *Le Corps de saint Vincent défendu par des corbeaux* (t. II, **cat. 234**, p. 122) ; *Saint Laurent* (t. II, **cat. 235**, p. 124) ; *La Vierge et l'Enfant Jésus* (t. II, **cat. 236**, p. 125) ; *Macheferate [Masferrer]* (t. II, **cat. 237**, p. 126) 171 ; *La Rhétorique* (t. II, **cat. 238**, p. 127) ; *Saint Laurent montrant au préfet de Rome les trésors de l'Eglise* (t. II, **cat. 239**, p. 128) ; *La Mort de Thomas Beckett* (t. II, **cat. 240**, p. 129) ; Itinéraire (t. II, p. 131).

Larivière (Charles) : 27

Larroumet (Gustave) : 47, 237

Laugée (Georges) : 27

Laurens (Jean-Paul) : 93, 193, 210, 221, 227

Laurent (Ernest) : 114, 139, 140, 147, 201-205, 225, 230, 232

*Jésus guérit le paralytique* (t. II, p. 30) ; *Le Poète regardant passer la jeunesse qui s'éloigne* (t. II, **cat. 190**, p. 31) 140 ; *La Vierge et l'Enfant Jésus entre saint François d'Assise et sainte Claire* (t. II, **cat. 191**, p. 32) ; *Domine quo Vadis* (t. II, **cat. 192**, p. 34) 114, 140, 203, 230 ; *Saint François d'Assise en prières* (t. II, **cat. 193**, p. 35) 140, 147 ; Itinéraire (t. II, p. 37).

Lauriol (Gustave) : 217

Lavalley (Louis) : 139, 140, 201, 204, 205, 230, 246

*Philémon et Baucis* (t. II, p. 68) ; *La Mère du genre humain* (t. II, **cat. 208**, p. 69) 139 ; Dessin d'après Pinturicchio (t. II, **cat. 209**, p. 71) ; *Mercur* (t. II, **cat. 210**, p. 72) 140 ; *Torse de Femme* (t. II, **cat. 211**, p. 73) ; *Au Parnasse* (t. II, **cat. 212**, p. 74) 140, 204, 230 ; *Sixte IV et ses neveux* (t. II, **cat. 213**, p. 75) ; *Flore* (t. II, **cat. 214**, p. 76) 204 ; *Les Noces de Flore et Zéphyr* (t. II, **cat. 215**, p. 78) 140, 204 ; Itinéraire (t. II, p. 80).

Lavergne (Georges-Auguste-Elie) : 205, 206, 208, 228

*Job et ses amis* (t. II, p. 81) ; *David [avec la tête de Goliath]* (t. II, **cat. 216**, p. 83) 205 ; *La Dispute du Saint Sacrement* (t. II, **cat. 217**, p. 84) ; Dessin d'après l'antique (t. II, **cat. 218**, p. 85) ; *Jeunesse et Chimère* (t. II, **cat. 219**, p. 86) 206 ; *La Vierge et l'Enfant entourés de plusieurs saints* (t. II, **cat. 220**, p. 88) ; *Illusions perdues* (t. II, **cat. 221**, p. 90) 228 ; *Œdipe* (t. II, **cat. 222**, p. 91) 206 ; Itinéraire (t. II, p. 93).

Layraud (Joseph-Fortuné) : 81, 84

*Joseph se fait reconnaître par ses frères* (t. I, p. 2) ; *Soldat mourant à la bataille de Marathon* (t. I, **cat. 1**, p. 3) ; *Figure du fronton du Parthénon* (t. I, **cat. 2**, p. 4) ; *La Bataille de Constantin* (t. I, **cat. 3**, p. 5) ; *La Transfiguration*, dessin (t. I, **cat. 4**, p. 6) ; *Figure de Femme nue* (t. I, **cat. 5**, p. 7) 81 ; *Le Supplice de Marsyas* (t. I, **cat. 6**, p. 8) ; *L'Ensevelissement du Christ* (t. I, **cat. 7**, p. 10) ; *La Transfiguration* (t. I, **cat. 8**, p. 12) ; *Brigands et Captifs* (t. I, **cat. 9**, p. 13) ; Itinéraire (t. I, p. 15).

Lebayle (Henri) : 122, 123, 197

*Claude nommé empereur* (t. II, p. 1) ; *Lazare [étendu à la porte du mauvais riche]* (t. II, **cat. 176**, p. 2) ; Dessin d'après Bernardo Luini (t. II, **cat. 177**, p. 4) ; *Diane de Pompéi* (t. II, **cat. 178**, p. 5) ; *Le Berger et la mer* (t. II, **cat. 179**, p. 6) ; *La Prédication de saint Etienne* (t. II, **cat. 180**, p. 7) ; *Pauvres et infirmes transférés de l'ancienne maison Saint Louis au nouvel hôpital de la Charité à Lyon* (t. II, **cat. 181**, p. 10) 123 ; *Cicéron à Tusculum [Les Tusculanes]* (t. II, **cat. 182**, p. 12) 197 ; Itinéraire (t. II, p. 14).

Lebrun (Charles) : 17

Lecoq de Boisbaudran (Horace) : 133

Ledru-Rollin (Alexandre) : 16

Lefebvre (Jules) : 216, 83, 84, 94, 198, 200, 205

Lefeuvre (Jean) : 216, 217

*La Mort de saint Tharcise* (cat. II, p. 274) ; *Etrusque* (t. II, **cat. 312**, p. 275) 216 ; *Le Solitaire* (t. II, **cat. 313**, p. 277) 53, 216 ; *Figure drapée à l'antique* (t. II, **cat. 314**, p. 278) ; *A Capri* (t. II, **cat. 315**, p. 279) ; *L'Annonciation* (t. II, **cat. 316**, p. 281) ; *L'Age d'Or* (t. II, **cat. 317**, p. 283) ; *Les Cyclades* (t. II, **cat. 318**, p. 285) ; Itinéraire (t. II, p. 287).

Lefuel (Hector) : 21, 24, 34, 156, 157

Léger (Fernand) : 214

Lehmann (Henri) : 24, 27, 28, 29, 81, 88, 129, 131, 132, 135, 138, 139, 140, 201, 203

Lematte (François Ferdinand) : 53, 56, 126, 127, 152, 194, 232

*La Mort de Messaline* (t. I, p. 124) ; *Une Dryade* (t. I, **cat. 57**, p. 125) 53, 152 ; *Un Enfant se retirant une épine du pied* (t. I, **cat. 58**, p. 127) ; *Un Berger remplissant une gourde* (t. I, **cat. 59**, p. 128) 53 ; *L'Enlèvement de Déjanire* (t. I, **cat. 60**, p. 129) ; *La Messe de Bolsena* (t. I, **cat. 61**, p.131) ; *Les Vestales quittant Rome* (t. I, **cat. 62**, p 133) ; *Oreste et les furies* (t. I, **cat. 63**, p. 135) 232 ; Itinéraire ( t. I, p.137).

Lenepveu (Eugène) : 46, 136, 150, 152, 155, 156, 157, 159

Leprieur (Paul) : 92, 94

Leroux (Georges-Paul) : 112, 137, 213, 216, 229, 230, 247

*La Famille* (t. II, p. 231) 230 ; *Bords du Tibre* (t. II, **cat. 295**, p. 232) 213 ; *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane* (t. II, **cat. 296**, p. 234) 112 ; *Le Jubilé de Pie X* (t. II, **cat. 297**, p. 236) ; *Au Pincio* (t. II, **cat. 298**, p. 238) 216, 229 ; Itinéraire (t. II, p. 240).

Leroux (Jules-Auguste) : 247

*Judith montrant la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie* (t. II, p. 106) ; *Bélisaire* (t. II, **cat. 227**, p. 107) ; *L'Incendie du Borgo* (t. II, **cat. 228**, p. 109) ; *Tombeau romain* (t. II, **cat. 229**, p. 110) ; *Samson et Dalila* (t. II, **cat. 230**, p. 111) ; *Le Martyre de saint Laurent* (t. II, **cat. 231**, p. 113) ; *Les Deux têtes* (t. II, **cat. 232**, p. 115) ; *Les Premiers moines au désert [Concile d'anachorètes thébains]* (t. II, **cat. 233**, p. 117) ; Itinéraire (t. II, p. 120).

Levy (Henry) : 205

Lhermitte (Léon) : 189, 229

Lorrain (Claude) : 59

Lostalot (Alfred de) : 180

Louis XIV : 14, 17, 60

Luini (Bernardino) : 115

## M

---

Machard (Jules) : 21, 22, 73, 74, 86, 87, 101, 112, 122, 127, 131, 135, 152, 177, 185, 247

*Orphée aux Enfers venant réclamer Eurydice* (t. I, p. 49) ; *Le Corps du jeune Clodovig retrouvé dans la Marne par un pêcheur* (t. I, **cat. 31**, p. 50) 86, 135 ; *Angélique attachée au rocher* (t. I, **cat. 32**, p. 52) 101, 135 ; *Le Miracle de saint Marc* (t. I, **cat. 33**, p. 54) 73, 112 ; *L'Assomption de la Vierge* (t. I, **cat. 34**, p. 56) 73, 112 ; *Projet de décoration pour la bibliothèque de l'Académie de France à Rome* (t. I, **cat. 35**, p. 57) 74, 122 ; *La Mort de Méduse* (t. I, **cat. 36**, p. 58) ; Itinéraire (t. I, p. 61).

Maillart (Diogène) : 49, 81, 82, 84, 107, 120, 126, 141, 143, 177, 179, 180, 247

*Homère au milieu des bergers* (t. I, p. 33) ; *Samson* (t. I, **cat. 21**, p. 34) ; *La Flagellation de saint André* (t. I, **cat. 22**, p. 35) ; *Les Lutteurs* (t. I, **cat. 23**, p. 36) ; *Ilote tournant la meule d'un moulin* (t. I, **cat. 24**, p. 37) 53 ; *Pastorale* (t. I, **cat. 25**, p. 39) 120 ; *Dante au pont des diables* (t. I, **cat. 26**, p. 40) 120 ; *Portefeuille de dessins* (t. I, **cat. 27**, p. 41) 107 ; *La Vierge de saint Jérôme* (t. I, **cat. 28**, p. 42) 141 ; *La Néréide* (t. I, **cat. 29**, p. 43) 81, 177 ; *Moïse et le Serpent d'airain* (t. I, **cat. 30**, p. 45) 49, 179 ; Itinéraire (t. I, p. 48).

Maillot : 83

Manet (Edouard) : 69, 82, 189

Mantegna : 206, 218

Mantz (Paul) : 85, 177, 184

Marchoud (Anne-Sophie) : 165



Maréchal (Henri) : 152  
 Maret (Henry) : 236, 242  
 Marigny (Marquis de) : 13  
 Marqueste (Laurent) : 159  
 Marquet (Adrien) : 216  
 Martial : 221  
 Martin (Bienvenu) : 50  
 Martin (Henri) : 202, 203  
 Martinet (Achille) : 24  
 Marx (Roger) : 241  
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni, dit) : 39, 42, 110, 114, 128  
 Matisse (Henri) : 208, 216  
 Maxence (Edgar) : 208  
 Meissonier (Ernest) : 24, 26, 27, 28, 157, 227, 233  
 Ménard (René) : 182  
 Mercié (Antonin) : 143, 147  
 Mereu (Henri) : 240  
 Mérimée (Prosper) : 21, 23  
 Merson (Charles-Olivier) : 155  
 Merson (Luc-Olivier) : 8, 40, 74, 86, 89, 90, 99, 103, 115, 127, 128, 135, 136, 147, 152, 157, 158, 159, 180, 184, 185, 186, 187, 205, 229, 239  
*Le Soldat de Marathon* (t. I, p. 107) 180 ; *Saint Edmond, roi d'Angleterre, martyr* (t. I, **cat. 52**, p. 108) 86, 89, 184 ; *La Vision, légende du XIV<sup>e</sup> siècle* (t. I, **cat. 53**, p. 111) 184, 103, 135, 154 ; *La Dispute du Saint Sacrement* (t. I, **cat. 54**, p. 114) 74, 115 ; *Saint François et le loup de Gubbio* (t. I, **cat. 55**, p. 116) 124, 136 ; *Le Sacrifice à la Patrie [Bella Matribus detestata]* (t. I, **cat. 56**, p. 118) 99, 142, 157, 159 ; *Itinéraire* (t. I, p. 122).  
 Messine (Antonello da) : 38  
 Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti, dit) : 42, 73, 87, 107, 108, 112, 113, 127, 128, 141, 159, 179, 180, 183, 185, 186, 207, 213  
 Milcendeau (Charles) : 208  
 Mitrecey (Maurice) :  
*Samson tournant la meule* (t. II, p. 104) ; *Itinéraire* (t. II, p. 105)  
 Monchablon (Alphonse-Xavier) : 176, 212  
*Joseph reconnu par ses frères* (t. I, p. 16) ; *Le Sommeil du tyran* (t. I, **cat. 10**, p. 17) ; *Le Châtiment* (t. I, **cat. 11**, p. 18) ; *Figure d'après l'antique* (t. I, **cat. 12**, p. 20) ; *Dessin d'après les maîtres* (t. I, **cat. 13**, p. 21) ; *Cléopâtre venant à Tarses se justifier près d'Antoine* (t. I, **cat. 14**, p. 22) ; *L'Education des Muses* (t. I, **cat. 15**, p. 23) ; *Remord et terreur de Caïn* (t. I, **cat. 16**, p. 24) ; *Le Sommeil du faune* (t. I, **cat. 17**, p. 25) ; *Sainte Barbe* (t. I, **cat. 18**, p. 26) ; *Neptune invoqué par Vénus en faveur d'Enée et de sa flotte* (t. I, **cat. 19**, p. 28) ; *Les Funérailles de Moïse* (t. I, **cat. 20**, p. 29) 176 ; *Itinéraire* (t. I, p. 31).  
 Monchablon (Edouard) : 51, 53, 97, 118, 123, 124, 209, 212  
*Le Retour de l'enfant prodigue* (t. II, p. 217) ; *Thésée retrouvant sous une pierre l'épée de son père* (t. II, **cat. 286**, p. 218) 97 ; *Un Enfant* (t. II, **cat. 287**, p. 219) ; *La Vierge à l'Enfant* (t. II, **cat. 288**, p. 220) ; *La Ziza* (t. II, **cat. 289**, p. 221) 97 ; *Les Joueurs de Mora* (t. II, **cat. 290**, p. 222) 212 ; *Les Ménines* (t. II, **cat. 291**, p. 223) 118

; *Nocturne* (t. II, **cat. 292**, p. 225) 123 ; *Vue d'Orvieto* (t. II, **cat. 293**, p. 226) 124 ; *La Chiourme* (t. II, **cat. 294**, p. 228) 212 ; Itinéraire (t. II, p. 230).

Montalembert (Charles de) : 192

Montalivet (Marthe-Camille) : 15, 16

Moreau (Gustave) : 7, 56, 74, 178, 199 200, 205, 206, 208, 227

Morot (Aimé) : 73, 108, 109, 113,124, 128, 156, 159, 189, 190, 191, 230, 238, 247

*Super Flumina Babylonis* (t. I, p. 169) 190 ; *Etude de jeune fille [Le Printemps]* (t. I, **cat. 78**, p. 170) 190 ; *La Messe de Bolsena* (t. I, **cat. 79**, p. 172) 108 ; *La Vénus de Milo* (t. I, **cat. 80**, p. 173) 108, 109, 128 ; *Médée et ses enfants* (t. I, **cat. 81**, p. 174) 190 ; *Adam [La Création de l'homme]* (t. I, **cat. 82**, p. 176) 456 ; *Le Bon Samaritain* (t. I, **cat. 83**, p. 178) 124, 190 ; *Episode des Eaux Sextiennes [Les Ambronnes]* (t. I, **cat. 84**, p. 180) 190, 238 ; Itinéraire (t. I, p. 182).

Moulin (Charles-Lucien) : 110, 111, 171, 205, 206, 207, 208, 209

*Marsyas écorché sur les ordres d'Apollon* (t. II, p. 132) ; *Eros* (t. II, **cat. 241**, p. 133) 205 ; *L'Incendie du Borgo* (t. II, **cat. 242**, p. 134) ; *L'Enfant au masque tragique* (t. II, **cat. 243**, p. 135) ; *La Faute [Adam et Eve]* (t. II, **cat. 244**, p.136) 207 ; *L'Adoration de l'Enfant Jésus* (t. II, **cat. 245**, p. 138) 110 ; *Le Baptême de Jésus* (t. II, **cat. 246**, p. 140) ; *Poème d'Amour : Orphée et Eurydice* (t. II, **cat. 247**, p. 141) 171, 207 ; Itinéraire (t. II, p. 143).

Moure (Gabriel) : 220, 236

Mourey (Gabriel) : 236

Müller (Charles) : 29

Murillo : 192, 196, 241

Musset (Alfred de) : 210

## N

---

Natoire (Charles) : 13, 60

Nénot (Henri-Paul) : 58

Neuville (Alfred de) : 199

Nieuwerkerke (Emilien, comte de) : 20, 43, 152

## O

---

Orcagna (Andrea) : 128

## P

---

Pascal (Jean-Louis) : 36

Paul-Boncour (Joseph) : 236

Péladan (Josephin) : 199, 202, 240

Perraud (Joseph) : 116

Pérugin : 107, 110, 114, 198

Pesquidoux (Dubosc de) : 92

Peyron (Jean-François) : 14

Phidias : 98, 128

Picasso (Pablo) : 214, 215, 224

Pierné (Gabriel) : 37, 39

Piles (Roger de) : 59

Pils (Isidore) : 29, 131, 133, 187

Pinta (Henri) : 200, 201

*Le Serment de Brutus après la mort de Lucrece* (t. I, p. 338) ; *Le Christ pleurant sur l'inutilité de son sacrifice* [*Quae utilitas in sanguine meo*] (t. I, **cat. 161**, p. 339) ; Dessin d'après Raphaël (t. I, **cat. 162**, p. 341) ; Dessin d'après l'antique (t. I, **cat. 163**, p. 342) 200 ; *Sainte Marthe et la Tarasque* (t. I, **cat. 164**, p.343) ; *La Messe de Bolsena* (t. I, **cat. 165**, p.345) ; *Tobie et l'ange* (t. I, **cat. 166**, p. 347) 200 ; *L'Aurore* (t. I, **cat. 167**, p. 349) ; Itinéraire (t. I, p. 351).

Pinturicchio : 42, 110, 114, 202, 219

Piot (René) : 111, 208

Poe (Edgar Allan) : 104, 197

Poërsen (Charles-François) : 150, 12

Poitier (Edmond) : 205

Pollaiolo (Antonio del) : 207

Ponsonailhe (Charles) : 93

Popelin (Gustave) : 121, 122

*Mathatias refusant de sacrifier aux idoles* (t. I, p. 310) ; *Chanson d'Automne* [*Terpsichore*] (t. I, **cat. 147**, p. 311) ; *L'Ecole d'Athènes* (t. I, **cat. 148**, p. 313) ; Dessin d'après Phidias (t. I, **cat. 149**, p. 315) ; *Ave-Maria* [*L'Annonciation*] (t. I, **cat. 150**, p. 316) 121 ; *La Vierge, l'Enfant, Jésus et sainte Anne* (t. I, **cat. 151**, p. 318) ; *La Fuite de Néron* (t. I, **cat. 152**, p. 320) ; *Sainte Prascine préservée de la décomposition* (t. I, **cat. 153**, p. 322) ; Itinéraire (t. I, p. 324).

Poughéon (Robert) : 114, 215, 216, 221, 222, 223, 247

*La Passion de la Vierge* (t. II, p. 359) ; *La Géante* (t. II, **cat. 345**, p. 360) 221 ; *Arabesque* (t. II, **cat. 346**, p. 361) 221 ; *Apollon* (t. II, **cat. 347**, p. 363) ; *Paysage avec figures symboliques* [*Les Amazones*] (t. II, **cat. 348**, p. 365) ; *Les Amazones* (t. II, **cat. 349**, p. 366) 222 ; Itinéraire (t. II, p. 368).

Poussin (Nicolas) : 11, 17, 59

Proust (Antonin) : 47, 62, 69, 71, 92, 159, 168, 227, 237

Puech (Denys) : 117, 118, 154, 169, 213

Puvis de Chavannes (Pierre) : 7, 111, 118, 185, 199, 200, 201, 202, 203, 214, 216, 217, 224, 240, 241

---

## Q

Quatremère de Quincy (Antoine) : 15, 227

Quinsac (Paul) : 133, 217, 221

---

## R

Rabaud (Henri) : 50, 136

Raphaël (Raffaello Sanzio, dit) : 59, 67, 72, 73, 74, 87, 107, 108, 111, 112, 113, 115, 118, 127, 128, 141, 157, 179, 185, 198, 216, 228, 234

Reber (Henri) : 24

Regnault (Henri) : 8, 24, 38, 39, 42, 53-56, 65-67, 72-74, 85, 85-89, 101, 102, 112, 113, 116, 118, 122, 124, 129, 142, 154, 164, 172-190, 195, 234

*Thétis apporte à Achille les armes forgées par Vulcain* (t. I, p. 63) 65, 175, 215 ; *Automédon ramenant les chevaux d'Achille des bords du Scamandre* (t. I, **cat. 37**, p. 64) 54, 86, 87-89, 154, 176 ; *Judith et Holopherne* (t. I, **cat. 38**, p. 69) 53, 55, 88, 101, 102, 172, 178, 187 ; *La Reddition de Breda* (t. I, **cat. 39**, p. 72) 53, 116 ; *Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade* (t. I, **cat. 40**, p. 75) 53, 124, 180, 181 ; *Le Triomphe de l'Islam* (t. I, **cat. 41**, p. 78) 183 ; *Itinéraire* (t. I, p. 80)

Regnault (Jean-Baptiste) : 14

Rembrandt : 63, 241

Renoir (Auguste) : 93

Ribera : 38, 194, 241

Robert-Fleury (Joseph-Nicolas) : 64, 151

Robert-Fleury (Tony) : 27, 87, 216

Rodin (Auguste) : 97, 134, 218

Roganeau, François-Maurice : 114, 124, 164, 217, 220, 221, 223, 224

*La Famille* (t. II, p. 241) ; *Une Nymphée* (t. II, **cat. 299**, p. 242) ; Dessins d'après Michel-Ange (t. II, **cat. 300**, p. 243) ; *Les Vendanges* [*Laetis intexit vitibus ulmos*] (t. II, **cat. 301**, p. 244) 164, 217 ; *La Visitation* (t. II, **cat. 302**, p. 246) ; *A la Rivière* (t. II, **cat. 303**, p. 248) ; *Le Soir, à la rivière* (t. II, **cat. 304**, p. 249) 124, 217 ; *Itinéraire* (t. II, p. 251).

Roger (Louis) : 154, 208-212, 228

*Hercule entre le vice et la vertu* (t. II, p. 166) ; *Le Fils prodigue* (t. II, **cat. 259**, p. 167) 86, 210 ; *Le Prophète*, (t. II, **cat. 260**, p. 169) ; *Tête de Néron* (t. II, **cat. 261**, p. 170) ; *Histoire* [*Terrassiers découvrant les squelettes de guerriers*] (t. II, **cat. 262**, p. 171) 105, 154 ; *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane* (t. II, **cat. 263**, p. 173) ; *Le Repos* (t. II, **cat. 264**, p. 175) 211 ; *Mater Dolorosa* [*Maternités*] (t. II, **cat. 265**, p. 176) ; *Itinéraire* (t. II, p. 178).

Roger-Ballu (Roger Ballu, dit) : 239

Roll (Alfred) : 93, 174, 189

Romain (Jules) : 185

Rosenthal (Léon) : 221

Rousseau (Jean-Jacques) : 38

Roux-Spitz (Michel) : 221

Rubens (Peter Paul) : 23, 118, 198, 234, 241

Ruhlmann (Jacques-Emile) : 223

## S

---

Sabatté (Fernand) : 53, 56-58, 164, 205, 208, 209, 228, 247

*Un Spartiate montre à ses enfants un esclave ivre* (t. II, p. 179) ; *Eve après le péché* (t. II, **cat. 266**, p. 180) 209 ; *Saint Jérôme* (t. II, **cat. 267**, p. 182) 53, 209 ; *Portrait de Bellini* (t. II, **cat. 268**, p. 184) ; *Vénus accroupie* (t. II, **cat. 269**, p. 185) ; *Fleurs du mal* (t. II, **cat. 270**, p. 186) 209 ; *Eternelle chanson* (t. II, **cat. 271**, p. 187) ; *La Dispute de saint Etienne et des docteurs* (t. II, **cat. 272**, p. 188) 209 ; *Les Danaïdes* (t. II, **cat. 273**, p. 190) 124, 209 ; *Rédemption* (t. II, **cat. 274**, p. 192) 164, 209 ; *Itinéraire* (t. II, p. 194).

Saint-Saëns (Camille) : 175

Saint-Victor (Paul de) : 54, 186, 188, 192, 232, 235, 239

Salviati (Francesco) : 185, 188

Sarto (Andrea del) : 39, 194

Schnerb (J.F.) : 218

Schnetz (Jean-Victor) : 151, 195

Schommer (François) : 86, 88, 103, 105

*César-Auguste au tombeau d'Alexandre* (t. I, p. 248) ; *Alexandre domptant Bucéphale* (t. I, **cat. 116**, p. 249) 86, 88, 132, 195 ; Dessin d'après Michel-Ange (t. I, *cat. 117*, p. 252) ; *L'Aurore* (t. I, **cat. 118**, p. 253) ; *Le Baiser mortel, légende brésilienne* (t. I, **cat. 119**, p. 254) 138, 105 ; *La Madone de Foligno* (t. I, **cat. 120**, p. 256) ; *La Résurrection de Lazare* (t. I, **cat. 121**, p. 258) ; *Edith retrouvant le corps du roi Harold après la bataille d'Hastings* (t. I, **cat. 122**, p. 260) 103, 197 ; Itinéraire (t. I, p. 263).

Sellier (Charles) : 20, 190

Seurat (Georges-Pierre) : 96, 201, 202, 220

Sidaner (Henri Le) : 147, 201

Sieffert (Paul) : 105, 106, 110, 123, 208, 209, 211, 212, 247

*La Résurrection de la fille de Jaïre* (t. II, p. 205) ; *La Jeune fille couchée* (t. II, **cat. 279**, p. 206) ; *La Sibylle de Libye* (t. II, **cat. 280**, p. 207) ; *Buste de jeune fille de la famille Sulpicus Platorius* (t. II, **cat. 281**, p. 208) ; *I Sbarcatori* (t. II, **cat. 282**, p. 209) 105, 211 ; *Saint Augustin enseignant à Rome* (t. II, **cat. 283**, p. 211) 110 ; *Les Lucioles* (t. II, **cat. 284**, p. 213) 123 ; *Les Emigrants* (t. II, **cat. 285**, p. 214) 212 ; Itinéraire (t. II, p. 216).

Signol (Emile) : 131

Signorelli (Luca) : 128, 203

Simon (Jules) : 24

Simyan : 236

Suvée (Joseph-Benoit) : 14

## T

---

Taylor (Isidore) : 24

Thierry (Amédée) : 190, 193

Thomas (Ambroise) : 28, 33, 77

Thomas (Jules) : 34

Thuillier (Jacques) : 7

Thys (Gaston) : 164, 225

*Jésus guérit le paralytique* (t. II, p. 39) ; *Diogène demandant l'aumône aux statues pour s'habituer au refus des grands* (t. II, **cat. 193**, p. 40) 53 ; *Une Baigneuse* (t. II, **cat. 194**, p. 41) 225 ; Dessin d'après l'antique (t. II, **cat. 195**, p. 44) ; *Une Nymphe [Numa Pompilius et la nymphe Egérie]* (t. II, **cat. 196**, p. 45) ; *La Vierge entourée de saints* (t. II, **cat. 197**, p. 47) 118 ; *Sylvia, nymphe de Diane* (t. II, **cat. 198**, p. 49) ; *La Rosée s'envole et monte aux cieux quand le soleil l'a baisée au front [Le Triomphe de Phoebus]* (t. II, **cat. 199**, p. 50) ; Itinéraire (t. II, p. 52).

Tiepolo (Giambattista) : 73, 111, 112, 122

Tintoret : 73, 74, 112, 118, 122, 198

Titien : 38, 39, 42, 72, 73, 82, 92, 111, 112, 118, 149

Toudouze (Edouard) : 8, 73, 79, 86, 90, 100, 156, 159, 187, 188, 231, 238

*Les Adieux d'Œdipe aux cadavres de sa femme et de ses fils* (t. I, p. 138) ; *Eros et Aphrodite* (t. I, **cat. 64**, p. 139) 86, 90, 187 ; *Clytemnestre, le meurtre d'Agamemnon* (t. I, **cat. 65**, p. 141) 79, 100, 159, 187 ; *La Gloire de Venise* (t. I, **cat. 66**, p. 144) 73 ; *La Captivité de Samson* (t. I, **cat. 67**, p. 146) ; *La Femme de Loth* (t. I, **cat. 68**,

p. 147) 238, 159, 188 ; Dessin d'après Carpaccio (t. I, **cat 69**, p.149) 156 ; Dessin d'après un bas-relief du Parthénon (t. I, **cat. 70**, p. 150) 156 ; Itinéraire (t. I, p. 151).

## V

---

Vaillant (Jean-Baptiste Philibert, maréchal) : 18

Van Dyck (Antoine) : 38

Velázquez (Diego) : 53, 63, 180, 212

Vernet (Horace) : 15, 16, 49, 50

Véron (Eugène) : 191, 239

Véronèse : 73, 74, 111, 112, 118, 149, 216

Vien (Joseph) : 13, 14

Vinci (Léonard de) : 108, 127

Viollet-le-Duc (Eugène) : 21, 63, 68, 69, 71, 92

Von Stuck (Franz) : 206

Vuillard (Edouard) : 216

## W

---

Wencker (Joseph) : 73, 86, 87, 91, 103, 109, 128, 138, 144, 156, 191, 192, 193, 197

*Priam suppliant Achille de lui rendre le corps de son fils* (t. I, p. 216) 191 ; *Sainte Elizabeth de Hongrie soignant un paralytique* (t. I, **cat. 100**, p. 217) 86, 91, 103, 192 ; *Héliodore chassé du temple* (t. I, **cat. 101**, p. 219) ; *La Vénus de Milo* (t. I, **cat. 102**, p. 220) 109 ; *Saül consultant la pythonisse* (t. I, **cat. 103**, p. 222) 192 ; *La Vierge à l'Enfant entourée des anges musiciens* (t. I, **cat. 104**, p. 223) 73 ; *L'Empereur Frédéric Barberousse à Venise* (t. I, **cat. 105**, p. 225) ; *Saint Jean Chrysostome prêchant devant l'impératrice Eudoxie* (t. I, **cat. 106**, p. 227) 144, 193 ; Itinéraire (t. I, p. 230).

Wey (Francis) : 56

Wleughels (Nicolas) : 13

Wolff (Albert) : 233

## Z

---

Zola (Emile) : 35, 82, 84, 196

Zuloaga (Ignacio) : 212