UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE : Humanités & Langues – H&L

Équipe d'accueil n° 6301 INTRU

THÈSE présentée par :

Claire DUPIN DE BEYSSAT

soutenue le : **08 février 2022**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : **Histoire de l'art**

LES PEINTRES DE SALON ET LE SUCCÈS

Réputations, carrières et reconnaissance artistiques après 1848

THÈSE dirigée par :

Mme NERLICH France	Professeure, université de Tours
Mme SOFIO Séverine	Chargée de recherche, Cresppa, CNRS

RAPPORTEURS :

M. BONNET Alain	Professeur, université de Bourgogne
Mme JOYEUX-PRUNEL Béatrice	Professeure ordinaire, université de Genève

JURY :

M. BONNET Alain	Professeur, université de Bourgogne
Mme JOYEUX-PRUNEL Béatrice	Professeure ordinaire, université de Genève
Mme NERLICH France	Professeure, université de Tours
Mme PLUDERMACHER Isolde	Conservatrice en chef du patrimoine, musée d'Orsay
Mme SAUGET Stéphanie	Professeure, université de Tours
Mme SOFIO Séverine	Chargée de recherche, Cresppa, CNRS

Claire DUPIN DE BEYSSAT

LES PEINTRES DE SALON ET LE SUCCÈS

Réputations, carrières et reconnaissance artistiques après 1848

Thèse pour l'obtention du doctorat d'histoire de l'art
Université de Tours, Équipe d'accueil InTru (EA 6301)

Dirigée par Mme France NERLICH et Mme Séverine SOFIO
Soutenue le 8 février 2021

Jury :
M. BONNET Alain
Mme JOYEUX-PRUNEL Béatrice
Mme NERLICH France
Mme PLUDERMACHER Isolde
Mme SAUGET Stéphanie
Mme SOFIO Séverine



« Au Salon

- Tu as vendu ton effet de lune ?
- À un myope, qui a pris la lune pour une médaille d'argent remportée par le tableau. »[1]

[1] Cham, *Le Charivari*, 20 juin 1879, p. 3.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé **13**
Abstract **15**
Remerciements **17**
Introduction **19**
Le succès artistique, entre suspicion et insaisissabilité 21
Les médaillés du Salon entre 1848 et 1880, corpus biographique et pictural 26
Les contraintes matérielles et leurs conséquences *30*
Écrire une autre histoire de l'art du XIX^e^ siècle 33
Les ressources de la périphérie *35*
Les refus de l'historiographie dominante *37*
Le Salon et ses artistes : documenter et décrire un système institutionnel 43
La prosopographie comme méthodologie, la base de données relationnelles comme outil 44
Les multiples voies menant au succès 49
Première partie : Pairs et experts. Les instances de reconnaissance au Salon **53**
Espaces et temps d'une exposition en perpétuelle expansion *55*
Logiques de placement d'une exposition encombrée *60*
Une hégémonie incontestée et la perte du Salon *63*
Chapitre 1. Politique et économie de la médaille **69**
I. Des récompenses nécessaires ***70***
a) Entre commande et récompense : les prix d'encouragement 71
b) Les médailles, des récompenses devenues solennelles 76
Les directeurs des musées nationaux, distributeurs des médailles *78*
c) Du jury d'admission au jury de récompense : le Salon de 1848 83
Un jury organisé et constitué par les artistes *85*
Les récompenses improvisées du Salon de 1848 *87*
II. La difficile composition d'un jury de récompense ***89***
a) 1848-1853 : l'administration renforcée 89
Les membres nommés du jury de récompense *90*
Les peintres élus au jury de récompense *94*
b) 1857-1863 : l'interlude académique 96
c) 1864-1880 : l'idéal démocratique 101
III. Les multiples valeurs de la médaille ***110***
a) Catégories et sommes allouées 110
Le maintien d'un système hiérarchisé des récompenses *111*
L'existence éphémère de la médaille unique *112*

Le retour à plusieurs catégories de médailles *114*
La médaille d'honneur, une récompense exceptionnelle *117*
b) Objets ou bourses : le prix des médailles 119
c) Les privilèges de la médaille 125
Le droit de vote *125*
L'exemption *127*
Conclusion : les rôles de la médaille ***132***
Chapitre 2. Statut et autorité de la critique d'art **134**
I. L'intérêt médiatique pour le Salon ***137***
a) Le caractère incontournable des récits du Salon 137
Les pratiques de réimpression et de collage *141*
Les rééditions en brochures *142*
b) L'audience large des quotidiens généralistes 144
Les « Salons », feuilletons de la presse quotidienne *145*
Une segmentation avant tout politique *145*
L'accessibilité du discours critique *147*
c) Référence et connivence : les « Salons » de la petite presse et de la presse spécialisée 148
Les « Salons » comiques, une critique légère ? *149*
Le discours spécialiste de la presse artistique *154*
II. Des auteurs nombreux et aux parcours protéiformes ***158***
a) La masse des salonniers éphémères 158
b) Des auteurs mobiles et des rédactions composites 160
Albert de La Fizelière : l'instabilité comme précarité *161*
Edmond About : la mobilité comme promotion *165*
d) Cohérence et fidélité : les salonniers attitrés 168
Étienne-Jean Delécluze et Charles Clément, les critiques réputés du Journal des débats *168*
Augustin-Joseph Du Pays et Achille de Lauzières-Thémines, la chronique artistique comme activité annexe *170*
Léonce Dubosc de Pesquidoux, la convergence idéologique comme critère *172*
III. Les positions multiples de la critique d'art ***174***
a) La critique face au public 174
La fréquentation massive et hétérogène du Salon, un motif du discours critique *175*
Éduquer, expliquer et guider : le rôle des salonniers *178*
b) La critique d'art, une contre-expertise ? 181
Une critique par les artistes de formation et de profession *181*
Des degrés de spécialisation variés *184*

Un regard féminin ? Les critiques femmes au Salon *186*
c) Critique d'art et administration, des milieux perméables 189
Un réemploi de compétences *189*
Théophile Gautier, un critique officiel ? *193*
Les critiques d'art, des experts reconnus par l'administration *195*
Conclusion : Portrait du critique influent ***197***
Deuxième partie : Le genre du succès. Les reconnaissances multiples des peintres de Salon 199
Portraitistes : le profit sans l'estime *201*
Arts décoratifs : des reconnaissances spécifiques et circonscrites *204*
Peintres femmes : une reconnaissance limitée ? *209*
Chapitre 3. Peintres d'histoire : la concentration des honneurs 213
I. Cursus honorum : la construction du prestige ***214***
a) Le Prix de Rome, un titre à la valeur affaiblie 215
b) Au Salon, une hégémonie soutenue 220
Une prédominance aux palmarès des récompenses *221*
Un quasi-monopole sur la médaille d'honneur *225*
c) L'élection à l'Académie des beaux-arts, quelle consécration ? 228
II. Autorité et postérité : des carrières officielles ***232***
a) Enseigner : un rôle artistique 232
Quelles compétences pour un maître ? L'exemple de Gustave Boulanger *235*
b) L'artiste comme décideur 237
Académique ou élu : la prépondérance durable des peintres d'histoire au jury *237*
Les peintres d'histoire, conseils privilégiés de l'administration des beaux-arts *241*
c) Églises, palais et musées : des destinations naturelles 243
Le grand décor, prérogative du peintre d'histoire *243*
Le musée, nouvelle destination de l'art *245*
III. Une nécessaire diversification de l'œuvre ***250***
a) L'échec d'une spécialisation trop stricte 250
L'exemple des peintres religieux *251*
La peinture d'histoire comme théâtre : Jean-Paul Laurens *254*
b) Le nu sans histoire, autonomie d'un motif et d'une carrière 256
c) Le portrait, l'histoire incarnée ? 263
Conclusion : le nouveau prestige des peintres d'histoire ***270***
Chapitre 4. Peintres de genre : le triomphe d'une production populaire 271
I. L'étendue thématique et rhétorique de la peinture de genre ***272***
a) Émouvoir : un goût pour le sentiment 273

Le registre dramatique *273*
Le registre comique *276*
Le registre lyrique *277*
Le registre érotique *278*
b) Dépayser : un désir de pittoresque 280
Le sujet paysan, entre folklore et archétype *280*
Le sujet oriental, entre fantasme et observation *285*
Le sujet historique, entre nostalgie et reconstitution *288*
c) Refléter : un sujet contemporain 290
Les évènements récents, ou le peintre comme historien de son temps *291*
La modernité, ou le peintre comme observateur du réel *294*
II. Une pratique et une production de plus en plus convoitées ***297***
a) Peintre de genre, une carrière attractive 298
Quand un peintre d'histoire se réoriente : l'exemple de Fernand Pelez *298*
b) La faveur du marché 302
c) L'estime des critiques 308
La portée symbolique de la peinture de genre *311*
La conciliation des exigences de beauté et de vérité *313*
III. La consécration institutionnelle des peintres de genre ***315***
a) Au Salon, une ascension incontestée 315
L'accès à la médaille d'honneur *317*
Les peintres de genre, membres légitimes du jury *320*
b) Des œuvres dignes du musée 320
c) La nouvelle peinture décorative ? 325
Conclusion : la légitimité conquise des peintres de genre ***330***
Chapitre 5. Paysagistes : les nouvelles gloires de l'école française ? **331**
I. Le triomphe du paysage naturaliste ***333***
a) Le paysage historique, une peinture en défaveur 335
La défaite du concours du Prix de Rome de paysage historique *336*
b) De l'Italie à l'Orient : la vogue des paysages exotiques 340
Le naturalisme croissant des vues italiennes *340*
Entre exigence naturaliste et goût pittoresque : les paysages orientaux *343*
c) L'émancipation des vues naturalistes 347
Le paysage naturaliste consacré : le cas C.-F. Daubigny *348*
II. Une reconnaissance partielle ***351***
a) L'enthousiasme critique 351
b) La médaille d'honneur refusée à C. Corot 360

c) Institutions et paysagistes : une reconnaissance inadéquate 365
L'accès ralenti aux distinctions *366*
Quels fauteuils pour les paysagistes à l'Académie des beaux-arts ? *367*
Les paysages dans les collections nationales : un effort insuffisant ? *368*
III. À la marge : les voies alternatives des paysagistes ***370***
a) Des modes de formation spécifiques 371
Des filiations spécialisées *371*
L'autodidaxie déclarée, ou la nature comme maître *374*
b) Constance et uniformité : des œuvres déroutant(e)s 377
c) Entre gloire et oubli : une réussite paradoxale 381
La notoriété des paysagistes *382*
La fortune des paysagistes *384*
La postérité de ces voies alternatives *386*
Conclusion : le succès alternatif des paysagistes ***388***
Conclusion **390**
Un nouveau système de reconnaissance artistique 391
Le Salon, institution libérale et monopolistique 394
La dépréciation de la médaille 396
Les faveurs de la postérité 398
Annexes **402**
Tableaux synoptiques **403**
Index des noms propres **409**
Sources primaires et secondaires **421**
I. Sources manuscrites ***421***
Archives nationales 421
Archives des musées nationaux 421
II. Sources imprimées ***421***
Catalogues d'expositions 421
Archives éditées 423
Mémoires, témoignages et fictions à valeur de témoignages 423
III. Outils de recherche ***436***
Bases de données 436
Dictionnaires biographiques 437
Répertoires 437
IV. Bibliographie ***438***
Ouvrages et articles 438
Catalogues d'expositions 514

Catalogue des envois médaillés au Salon dans la section « Peinture » (1848-1880) 541
Salon de 1848* *541
Médailles de 1ère classe 541
Rappels de 1ère classe 545
Médailles de 2ème classe 548
Rappels de 2ème classe 556
Salon de 1849* *560
Médailles de 1ère classe 560
Médailles de 2ème classe 560
Médailles de 3ème classe 562
Salon de 1850-1851* *564
Médailles de 1ère classe 564
Médailles de 2ème classe 565
Médailles de 3ème classe 566
Salon de 1852* *569
Médailles de 1ère classe 569
Médailles de 2ème classe 569
Médailles de 3ème classe 570
Salon de 1853* *573
Médailles de 1ère classe 573
Médailles de 2ème classe 573
Médailles de 3ème classe 574
Salon de 1857* *577
Médaille d'honneur 577
Médailles de 1ère classe 577
Rappels de 1ère classe 578
Médailles de 2ème classe 579
Rappels de 2ème classe 580
Médailles de 3ème classe 584
Rappels de 3ème classe 586
Salon de 1859* *589
Médailles de 1ère classe 589
Rappels de 1ère classe 589
Médailles de 2ème classe 590
Rappels de 2ème classe 591
Médailles de 3ème classe 594
Rappels de 3ème classe 596

Salon de 1861 ***599***
Médaille d'honneur 599
Médailles de 1ère classe 599
Rappels de 1ère classe 600
Médailles de 2ème classe 602
Rappels de 2ème classe 604
Médailles de 3ème classe 608
Rappels de 3ème classe 611
Salon de 1863 ***615***
Médailles de 1ère classe 615
Rappels de 1ère classe 615
Médailles de 2ème classe 616
Rappels de 2ème classe 617
Médailles de 3ème classe 620
Rappels de 3ème classe 622
Salon de 1864 ***625***
Médailles uniques 625
Salon de 1865 ***631***
Médaille d'honneur 631
Médailles uniques 631
Salon de 1866 ***637***
Médailles uniques 637
Salon de 1867 ***643***
Médailles uniques 643
Salon de 1868 ***649***
Médaille d'honneur 649
Médailles uniques 649
Salon de 1869 ***655***
Médaille d'honneur 655
Médailles uniques 655
Salon de 1870 ***661***
Médaille d'honneur 661
Médailles uniques 661
Salon de 1872 ***667***
Médaille d'honneur 667
Médailles de 1ère classe 667
Médailles de 2ème classe 667

Salon de 1873 ***671***
Médailles de 1ère classe 671
Médailles de 2ème classe 671
Médailles de 3ème classe 672
Salon de 1874 ***675***
Médaille d'honneur 675
Médailles de 1ère classe 675
Médailles de 2ème classe 675
Médailles de 3ème classe 677
Salon de 1875 ***681***
Médailles de 1ère classe 681
Médailles de 2ème classe 681
Médailles de 3ème classe 682
Salon de 1876 ***687***
Médailles de 1ère classe 687
Médailles de 2ème classe 687
Rappels de 2ème classe 688
Médailles de 3ème classe 689
Salon de 1877 ***692***
Médaille d'honneur 692
Médailles de 1ère classe 692
Médailles de 2ème classe 692
Médailles de 3ème classe 693
Salon de 1878 ***695***
Médailles de 1ère classe 695
Médailles de 2ème classe 695
Médailles de 3ème classe 696
Salon de 1879 ***698***
Médaille d'honneur 698
Médailles de 1ère classe 698
Médailles de 2ème classe 698
Médailles de 3ème classe 699
Salon de 1880 ***703***
Médaille d'honneur 703
Médailles de 1ère classe 703
Médailles de 2ème classe 703
Médailles de 3ème classe 705

Cahier iconographique **709**
Introduction ***709***
Chapitre 1 ***714***
Chapitre 2 ***720***
Chapitre 3 ***745***
Chapitre 4 ***847***
Chapitre 5 ***1045***
Conclusion ***1122***

RÉSUMÉ

Cette thèse interroge les diverses voies menant au succès artistique, en France, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, en s'appuyant sur la population des artistes médaillés au Salon entre 1848 et 1880 dans la section « Peinture ». Au vu de la diversité de leur parcours et de l'hétérogénéité esthétique de leurs envois, une question émerge : comment comprendre les modalités de reconnaissance face à des œuvres – carrières et production – aussi différents dans leurs caractéristiques et leurs réceptions ?

La première partie étudie la manière dont se fonde et s'articule l'autorité des deux principales instances de reconnaissance au Salon : le jury et la critique d'art. À l'aide des archives de l'administration des beaux-arts et d'une approche prosopographique des membres du jury de récompense, le chapitre 1 expose les objectifs, les prérogatives et la valeur de la médaille, afin de comprendre le rôle qu'elle joue dans la carrière et la réputation des lauréats. Consacré à la critique d'art, le chapitre 2 s'appuie sur une analyse prosopographique des auteurs de comptes rendus de Salon et sur une anthologie critique afin d'examiner le statut et l'autorité des salonniers après 1848, permettant ainsi de saisir comment se construit leur expertise et leur influence dans le système artistique contemporain.

La seconde partie dessine, à partir d'une analyse prosopographique des 619 peintres médaillés au Salon entre 1848 et 1880, les typologies de succès en fonction des genres qu'ils pratiquent. Le chapitre 3 est consacré aux peintres d'histoire, qui continuent de cumuler honneurs et positions d'autorité. La peinture d'histoire est le genre par excellence qui donne accès aux carrières les plus prestigieuses, mais cette consécration est en réalité conditionnée à la capacité de ces peintres à s'adapter aux goûts des critiques, du public et des amateurs, et donc à diversifier et hybrider leur production. Le chapitre 4 s'intéresse aux peintres de genre médaillés : les importants succès critiques et commerciaux qu'ils rencontrent au Salon s'accompagnent d'une reconnaissance institutionnelle équivalente à celle des peintres d'histoire. La consécration à laquelle parvient, progressivement, la peinture de genre confirme à cet égard la transformation profonde de la hiérarchie des genres face à de nouvelles instances de reconnaissance, que sont les critiques et le marché. Enfin, le chapitre 5 examine les carrières et réputations des paysagistes médaillés après 1848, en soulevant en particulier un paradoxe : si les paysages jouissent d'une reconnaissance institutionnelle indéniable *via* la médaille, leurs praticiens n'accèdent pas à des carrières aussi consacrées que leurs confrères peintres de figures.

L’écart paraît d’autant plus fort que le paysage joue un rôle de plus en plus central dans le discours sur l’art et sur l’école française. Les carrières et réputations des paysagistes se construisent sur un modèle alternatif, visible dans leur œuvre et dans leur parcours, obligeant la mise en place de nouveaux critères d’appréciation qui auront une portée sur le long terme.

Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle cohabitent donc plusieurs instances et logiques de reconnaissance qui forment alors un système institutionnel hybride, inédit et temporaire. À rebours des préjugés sur l’art du XIX^e^ siècle, le Salon se révèle être le lieu privilégié d’une pluralité de voies, grâce à l’ouverture indéniable dont fait preuve le jury et grâce au caractère monopolistique de l’exposition, jusqu’à 1880 du moins. De fait, la disparition du Salon officiel entraîne un morcellement du paysage artistique en groupes aux intérêts et/ou aux positionnements esthétiques différents, incarnés par les multiples Salons et Sociétés naissant à la fin du siècle.

ABSTRACT

This thesis examines the various routes to artistic success in France in the second half of the 19th century, focusing on the population of artists who won medals at the Salon between 1848 and 1880 in the 'Painting' section. In view of the diversity of their careers and the aesthetic heterogeneity of their entries, a question emerges: how can we understand the modalities of recognition in the face of works – careers and production –s that are so different in their characteristics and their reception?

The first part examines the way in which the authority of the two main bodies of recognition at the Salon is founded and articulated: the jury and the art critics. Using the archives of the Fine Arts Administration and a prosopographical approach to the members of the award jury, Chapter 1 outlines the aims, prerogatives and value of the medal, in order to understand the role it played in the careers and reputations of the winners. Chapter 2 is devoted to art criticism and is based on a prosopographical analysis of the authors of Salon reviews and on a critical anthology in order to examine the status and authority of *salonniers* after 1848, thus allowing us to understand how their expertise and influence in the contemporary art system are constructed.

The second part draws, from a prosopographical analysis of the 619 painters who won medals at the Salon between 1848 and 1880, the typologies of success according to the genres they practiced. Chapter 3 is devoted to history painters, who continue to accumulate honours and positions of authority. History painting is the genre par excellence that gives access to the most prestigious careers, but this consecration is in fact conditioned by the capacity of these painters to adapt to the tastes of critics, the public and amateurs, and therefore to diversify and hybridize their production. Chapter 4 focuses on the medal-winning genre painters: the significant critical and commercial success they achieved at the Salon was accompanied by institutional recognition equivalent to that of the history painters. The gradual consecration of genre painting confirms in this respect the profound transformation of the hierarchy of genres in the face of new instances of recognition, namely the critics and the market. Finally, chapter 5 examines the careers and reputations of medal-winning landscape painters after 1848, raising in particular a paradox: while landscapes enjoyed undeniable institutional recognition via the medal, their practitioners did not achieve careers as established as their figure-painting colleagues. The gap seems all the more pronounced as landscape plays an increasingly central

role in the discourse on art and on the French school. The careers and reputations of landscape painters were built on an alternative model, visible in their work and in their career path, forcing the establishment of new criteria of appreciation that would have a long-term impact.

In the second half of the 19th century, several bodies and logics of recognition coexisted, forming a hybrid institutional system that was new and temporary. Contrary to the preconceptions of 19th century art, the Salon proved to be a privileged place for a plurality of approaches, thanks to the undeniable openness of the jury and the monopolistic nature of the exhibition, at least until 1880. In fact, the disappearance of the official Salon led to a fragmentation of the artistic landscape into groups with different interests and/or aesthetic positions, embodied by the many Salons and Societies that emerged at the end of the century.

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à adresser mes remerciements à mes deux directrices, France NERLICH et Séverine SOFIO, pour avoir accepté de diriger mon travail. Sous la forme qu'elle prend aujourd'hui, cette thèse doit énormément à leur aide et à leurs remarques. Outre leur rigueur, leur érudition et leur réflexion, je les remercie aussi pour leur bienveillance et leur disponibilité à mon égard, qui ont contribué à ce que le doctorat se révèle être une expérience véritablement épanouissante – même si elles m'ont toutes les deux, parfois, poussée au-delà de ce que je pensais être mes limites.

J'adresse aussi mes remerciements à Alain BONNET, Béatrice JOYEUX-PRUNEL, Isolde PLUDERMACHER et Stéphanie SAUGET pour avoir accepté de faire partie du jury de ma thèse, et me réjouis d'avance des échanges qui en résulteront.

Je voudrais ensuite remercier mon laboratoire, l'InTru, et ses membres, d'avoir été un espace d'échanges et d'émulations toujours stimulants. Je tiens aussi à remercier les équipes administratives de l'École doctorale, et en particulier Christele GAUDRON BREDIF, pour leur efficacité et leur compréhension.

Je remercie l'Institut National d'Histoire de l'Art de m'avoir fait bénéficier d'un contrat doctoral durant quatre ans. Au-delà de l'apport financier, qui n'est pas à sous-estimer, cette expérience a été particulièrement enrichissante : elle m'a permis de rencontrer des chercheurs et chercheuses en histoire de l'art d'horizons (professionnel, thématique, méthodologique ou même géographique) très différents et a constitué un terreau extrêmement fertile pour la réflexion. De nombreux choix méthodologiques, un certain nombre de références mobilisées, certaines problématiques doivent à ces rencontres et aux discussions, nombreuses, souvent informelles, qui ont émergé dans les couloirs et les salles de la Galerie Colbert et qui se sont prolongées autour d'une bière chez Dédé. Merci en particulier à Mecthilde AIRIAU, Johanna DANIEL, Coline DESPORTES, Justine GAIN, Elea LE GANGNEUX, Antonin LIATARD, Marion LOISEAU, Marjolaine MASSÉ, Vladimir NESTOROV, Bastien RUEFF, Katia SCHAAL, Ariane TEMKINE et Nicolas VARAINE, Merci aussi à Antoine COURTIN, Amélie DE MIRIBEL, France NERLICH (en tant que directrice du département des Études et de la Recherche cette fois), Federico NURRA, Juliette TREY et Elsa REBAUDIÈRES pour leur soutien logistique et scientifique.

Dans ce cadre, j'aimerais aussi remercier l'ensemble du personnel de la bibliothèque de l'INHA, qui a été ma deuxième maison ces dernières années, et plus spécifiquement Jérôme BESSIÈRE, Sophie DERROT, Olivier MABILLE et Juliette ROBAIN, Merci de même aux personnels des centres de documentation du musée d'Orsay et du musée du Louvre, des Archives nationales et des Archives de Paris, tant ils ont contribué à m'offrir des conditions optimales pour effectuer ce travail de recherche.

Je tiens ensuite à remercier la Fondation Napoléon de m'avoir octroyé une bourse de recherche à l'automne 2020, qui m'a offert les conditions matérielles mais aussi l'encouragement nécessaire pour terminer ma thèse, à l'issue d'une année particulièrement éprouvante.

Vacataire depuis plusieurs années à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, je souhaite aussi remercier Catherine MÉNEUX, qui suit et encourage mon travail depuis le Master et qui m'a renouvelé sa confiance en m'attribuant des charges de cours, ainsi que Marie GISPERT et Barbara SEMEL pour les opportunités d'enseignement qu'elles m'ont offertes, qui façonnent et confirment mon envie de poursuivre une carrière d'enseignante-chercheuse.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude pour les expériences offertes par le doctorat, qui m'a donné l'occasion de communiquer, de partager et de discuter mes résultats de recherche avec de nombreux collègues, d'Amsterdam à Chicago. Je suis en particulier reconnaissante des rencontres faites à l'occasion des universités d'été *Digital Art History* à Malaga et *Art Markets : An Integrated Perspective* à Lyon, et de l'École de Printemps à Montréal. Au-delà des formations apportées, ces rencontres ont fait avancer de beaucoup, au travers de très fructueux échanges, mes réflexions sur ma pratique d'historienne de l'art.

J'aimerais ensuite remercier toutes les personnes qui ont eu la générosité de me partager leur travail et de nourrir ma réflexion *via* leurs remarques et de leurs conseils. Merci donc à Vincent BERTHELIER, Louis DELTOUR, Audrey EL BEZE, Diana GREENWALD, Lucie LACHENAL, France LECHLEITER, Maël TAUZIÈDE-ESPARIAT et Nick PARKINSON.

Enfin, mes plus chaleureux remerciements à tous ceux et toutes celles qui ont supporté, six années durant, mon obsession pour les peintres de Salon de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, mon enthousiasme irraisonnable pour Excel et mes crises de doute régulières. Merci donc à Inès, James, Mathilde, Nadja, Ninon et Tannie. Merci à ma famille, pour leur soutien indéfectible. Merci à Perceval, pour m'avoir fait accoucher de cette thèse sans trop de douleur, et merci à Oscar, pour avoir été mon compagnon d'écriture.

INTRODUCTION

> *Médailles, décorations, succès, commandes, achats du gouvernement, gloire bruyante du feuilleton, leur avenir, tout est là, derrière ces portes encore fermées de l'Exposition.*[2]

> *« Rasé, Fagerolles !... D'ailleurs, il n'a jamais eu de succès. » / On se récria. Et sa vente annuelle de cent mille francs, et ses médailles, et sa croix ? Mais lui, obstiné, souriait d'un air mystérieux, comme si les faits ne pouvaient rien contre sa conviction de l'au-delà. Il hochait la tête, plein de dédain.*[3]

> *Après Cléopâtre, la première toile qui l'illustra jadis, Paris brusquement s'était épris de lui, l'avait adopté, fêté, et il était devenu soudain un de ces brillants artistes mondains qu'on rencontre au bois, que les salons se disputent, que l'Institut accueille dès leur jeunesse. Il y était entré en conquérant avec l'approbation de la ville entière.*[4]

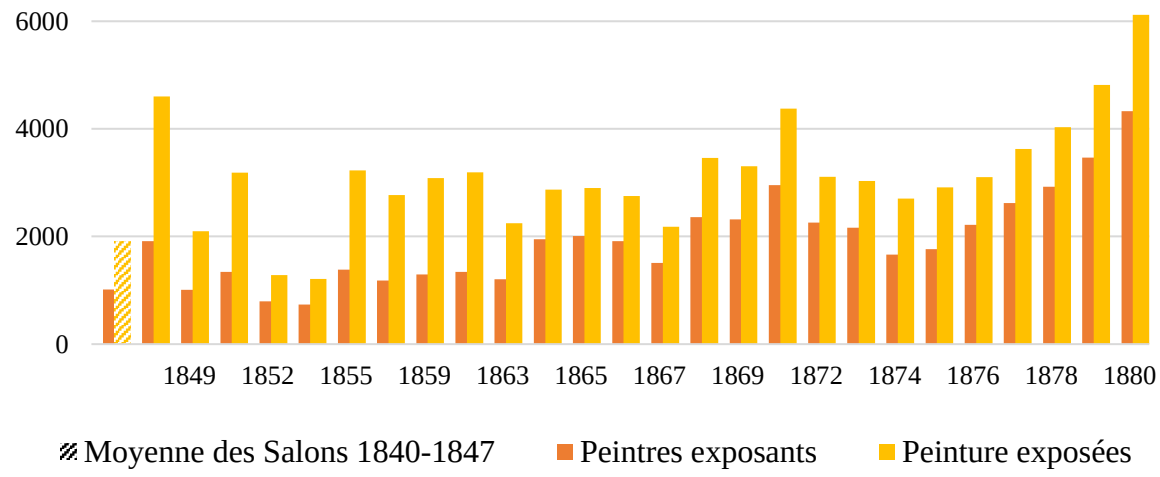
Dans leurs romans reconstituant la vie artistique contemporaine, Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) DE GONCOURT, Émile ZOLA (1840-1902) et Guy DE MAUPASSANT (1850-1893) figurent tous un personnage de peintre « à succès ». Dans *Manette Salomon,* le personnage de Garnotelle incarne la réussite académique : lauréat du Prix de Rome, futur membre de l'Académie des beaux-arts, il fait une carrière officielle en obtenant de prestigieuses commandes, qui lui assurent richesse – il est propriétaire d'un hôtel particulier avec domestiques et d'une collection d'œuvres d'art – et ascension sociale – il finit par épouser une princesse. Dans *L'Œuvre,* les peintres Antoine GUILLEMET (1841-1918) et, surtout, Henri GERVEX (1852-1929) auraient servi de modèle pour le personnage de Henri Fagerolles[5] : bien qu'échouant au concours du Prix de Rome, il se fait remarquer au Salon par les critiques et le public et signe rapidement un contrat avec un marchand. Sa fortune est encore favorisée par les médailles successives qu'il obtient, lui permettant d'augmenter le prix de vente de ses œuvres. Devenu riche, il bénéficie aussi d'une ascendance telle sur ses contemporains qu'il est élu membre du jury du Salon. Dans *Fort comme la mort,* le personnage principal, Olivier Bertin, est quant à lui l'archétype du peintre parvenu : ancien lauréat du Prix de Rome, qui a « conquis

[2] GONCOURT Edmond de et GONCOURT Jules de, *Manette Salomon*, Paris, Librairie internationale, 1868, volume 1, p. 221.
[3] ZOLA Émile, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886, p. 444.
[4] MAUPASSANT Guy de, *Fort comme la mort*, Paris, Paul Ollendorff, 1889, p. 3-4.
[5] « Gervex le maudit ou l'ombre de Fagerolles » dans *Henri Gervex (1852-1929)*, cat. exp. (Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 11 mai-30 août 1992 ; Musée Carnavalet, Paris, 1er février-2 mai 1993; Musée des Beaux-Arts, Nice, 27 mai-29 août 1993), Paris, Paris musées, 1992 ; NIESS Robert Judson, *Zola, Cézanne, and Manet: a study of "L'œuvre "*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968, p. 37-41.

tous les honneurs » et reçu des médailles au Salon, il devient le portraitiste favori de la haute société parisienne, au point de progressivement en devenir un membre influent. Un personnage équivalent se retrouve aussi chez Honoré DE BALZAC (1799-1850) : Pierre Grassou, dans la nouvelle éponyme[6], est un peintre de « toiles à la mode » qui séduit autant le public que le roi Charles X. Ces parcours fictifs de peintres révèlent ainsi les nombreuses facettes du succès artistique selon les contemporains : du succès d'estime au succès institutionnel, en passant par le succès commercial, les formes qu'il prend sont en effet multiples.

C'est justement au caractère protéiforme du succès artistique que cette thèse s'intéresse, afin d'en documenter les différents aspects et d'interroger leur articulation. Pour ce faire, j'étudierai la population des peintres au Salon, pour qui se distinguer et être reconnu constitue une gageure autant qu'une nécessité dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. La section « Peinture » avec, à partir de 1864[7], la section « Dessins, etc. » représentent en effet en moyenne 75,5 % de l'exposition. Les peintres subissent, plus que les praticiens d'autres techniques, la forte croissance du nombre de prétendants à la profession artistique : entre 1849 et 1880, le nombre de peintres exposants au Salon passe de 1 009 à 2 778 et le nombre de peintures exposées passe de 2095 à 3 970.

Graphique 1. Nombre d'artistes exposants et d'œuvres exposées au Salon dans la section « Peinture » (1848-1880)[8]



Le Salon[9], ouvert à toutes et tous depuis 1791, s'est de fait imposé comme le lieu où se construisent les carrières artistiques, comme en témoigne aussi son attractivité pour les artistes

[6] BALZAC Honoré de, « Pierre Grassou » dans *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 1844.
[7] Avant 1864, les dessins, les aquarelles, les pastels, les miniatures et émaux sont exposés dans la section « Peinture ».
[8] Recensement effectué à partir de la base *Salons 1673-1914*, musée d'Orsay et Institut national d'histoire de l'art, 2006.
[9] Une historiographie plus précise du Salon sera effectuée plus bas, mais je mentionne dès à présent les ouvrages volontairement synthétiques de LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004

étrangers[10]. Au cours du siècle, il s'insère en effet de façon de plus en plus centrale dans le système des beaux-arts, devenant, outre une institution de monstration, une institution de certification (l'admission au Salon constituant, dès le début du siècle, un « diplôme d'artiste »[11] faisant de l'artiste un professionnel), une institution de légitimation (en distribuant des récompenses) et offrant même, dès 1874, des opportunités de formation (en accordant un Prix éponyme permettant à un artiste de voyager pour parfaire son éducation artistique[12]). Il est de plus l'évènement le plus scruté et observé, à la fois par le public – près de 400 000 visiteurs se pressent autour des œuvres à chaque exposition –, par les marchands – qui y repèrent les futurs artistes à intégrer à leur catalogue –, et par les critiques – en moyenne cent-vingt séries de comptes rendus sont publiées lors des Expositions du Second Empire[13]. Le Salon constitue ainsi un espace privilégié à partir duquel interroger les différentes formes du succès artistique, puisqu'il est le lieu où se construisent les carrières et les réputations. Le but de cette thèse est d'interroger les modalités et les conditions de la reconnaissance artistique chez les peintres exposant au Salon après 1848.

Le succès artistique, entre suspicion et insaisissabilité

Qu'entend-on ici par « succès » ? En histoire de l'art, et en particulier celle de la seconde moitié du XIX[e] siècle, la notion est peu explorée et toute tentative d'explication est même auréolée de suspicion :

> « Il y a une supposition générale même parmi le public instruit qu'il y a quelque chose d'arbitraire dans le succès artistique. Les histoires de génie qui meurent sans être reconnus, ou d'artistes qui meurent de faim dans des greniers, sont assez courantes. La perception du public sur la façon dont l'artiste atteint la célébrité est colorée par de tels mythes.

; LOBSTEIN Dominique, *Les Salons au XIXe siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006 ; MAINGON Claire, *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris, Hermann, 2009 ; WOLF Norbert, *L'art des salons. Le triomphe de la peinture du XIXe siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

[10] CAZES Laurent, « Le Salon parisien et l'internationalisation artistique dans la seconde moitié du XIXe siècle : sources et aspects méthodologiques », *Séminaire doctoral commun Paris 1 / Paris 4*, Paris, 2010 ; CAZES Laurent, *L'Europe des arts : la participation des peintres étrangers au Salon, Paris 1852-1900*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015 ; et, pour le Premier Empire, KNELS Eva Maria, *Der Salon und die Pariser Kunstszene unter Napoleon I: Kunstpolitik, künstlerische Strategien, internationale Resonanzen*, Hildesheim, G. Olms, 2019.

[11] Nécrologie de la peintre Anna RIMBAUT-BORREL dans *L'Artiste*, 1842, tome I, p. 275, cité dans SOFIO Séverine, *« L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs ! » Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009, p. 345.

[12] À ce propos, voir BONNET Alain, *L'artiste itinérant : le Prix du Salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*, Paris, Mare & Martin, 2016.

[13] PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

> Même s'il est admis qu'ils sont faux, ou du moins exagérés, les gens sont réticents à croire que le hasard ne joue généralement pas un rôle majeur dans l'ascension d'un artiste. »[14]

En revanche, l'étude des mécanismes et des structures d'obtention et de manifestation du succès constitue un pan de la recherche en sociologie, principalement appliquée au domaine artistique[15] mais pas seulement[16]. La définition même du phénomène reste toutefois nébuleuse, comme en atteste la multiplicité des terminologies employées, parfois de façon interchangeable[17] : elles peuvent être empruntées au langage courant ou plus strictement cantonnées au discours scientifique – à l'instar du « capital symbolique » de Pierre Bourdieu. Dans cette thèse, le terme « succès » désignera tout phénomène de réception positive et d'accès à la reconnaissance, c'est-à-dire à une forme sociale de validation et de légitimation. Volontairement large, cette définition permet dès lors de saisir le « succès artistique » dans toute la variété de ses manifestations et obligent, comme l'ont montré les sociologues et les historiens de l'art, à prendre en considération deux dimensions dans son étude :

1. La première est temporelle : il s'agit d'appréhender d'une part la chronologie d'obtention de la reconnaissance, et d'autre part sa durabilité. En histoire de l'art, Francis Haskell[18] et Daniel Milo[19] se sont par exemple intéressés aux phénomènes de redécouvertes artistiques, c'est-à-dire aux transformations que subit, dans le temps, la reconnaissance d'un artiste et de son œuvre. Gladys et Kurt Lang se sont quant à eux employés à comprendre les mécanismes et les facteurs qui favorisent, ou au contraire contrarient, la survivance d'une réputation artistique ; autrement dit, comment la reconnaissance se maintient ou non dans le

[14] BOWNESS Alan, *The Conditions of Success : how the modern artist rises to fame*, New York, Thames & Hudson, 1989, p. 7. Traduction personnelle.
[15] DUBOIS Sébastien, « Mesurer la réputation. Reconnaissance et renommée des poètes contemporains », *Histoire & mesure*, 2008, volume 23, n°2, p. 103-143 ; ELIAS Norbert, *Mozart : sociologie d'un génie*, Paris, Points, 2015 ; ENGLISH James F., *The Economy of Prestige. Prizes, awards, and the circulation of cultural value*, Cambridge, Harvard University Press, 2005 ; GIUFFRE Katherine, « Sandpiles of Opportunity : Success in the Art World », *Social Forces*, 1999, volume 77, n°3, p. 815-832 ; HEINICH Nathalie, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012 ; HEINICH Nathalie, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2018 ; LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (éd.), *Les stratèges de la notoriété : intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives Contemporaines, 2014 ; MAUGER Gérard (éd.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, éditions du Croquant, 2006 ; QUEMIN Alain, *Les stars de l'art contemporain : notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
[16] CHAUVIN Pierre-Marie, *Le marché des réputations. Une sociologie du monde des Grands Crus de Bordeaux*, Bordeaux, Féret, 2010.
[17] Pour un tour d'horizon des termes employés pour désigner les phénomènes de réception positive d'un(e) œuvre, voir l'introduction de LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (éd.), *Les stratèges de la notoriété : intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, *op. cit.*, p. XI-XV.
[18] HASKELL Francis, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Londres, Phaidon, 1976.
[19] MILO Daniel, « Le phénix culturel : de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750) », *Revue française de sociologie*, 1986, volume 27, n°3, p. 481-503.

temps[20]. Cette approche temporelle peut aussi s'appliquer à une analyse monographique, à l'instar de Nathalie Heinich qui explore la reconnaissance posthume accordé à Van Gogh[21].

Dans le cadre de ce travail, prendre en compte la dimension temporelle oblige à considérer le succès selon des approches synchronique et diachronique. La première consiste à examiner le succès en tant qu'il se circonscrit à un temps court (celui de l'exposition) et à une institution précise, le Salon, avec les acteurs qui l'investissent. Ce prisme synchronique se concentre exclusivement sur les œuvres *per se* et leur réception, critique et institutionnelle, immédiate lors de l'Exposition de peinture et de sculpture. L'avantage de cette approche est de questionner de façon précise le contexte de présentation des œuvres – les conditions de visibilité en particulier, le placement étant un enjeu considérable au Salon, objet de la plupart des plaintes enregistrées par l'administration[22] – et d'obliger à des études de cas fines – *via* des analyses iconographiques quand cela est possible –pour tenter d'identifier les facteurs esthétiques (choix du sujet, du format, du style) qui expliquent la réussite ainsi que les manifestations de celle-ci. L'approche diachronique, quant à elle, permettra de prendre en compte les différences dans la durabilité du succès, et les éventuelles stratégies mises en place pour favoriser son maintien. Les carrières des peintres de Salon sont en effet structurées par leur participation aux Salons, dont le caractère régulier invite à penser le succès sur un temps long. Le phénomène des *one-hit wonders,* une notion venue de la musique[23], moins souvent explorée en histoire de l'art[24], ne peut par exemple être identifiée qu'en interrogeant la durabilité de la reconnaissance obtenue. L'approche diachronique invite à interroger les phénomènes d'attente, de surprise, de déception, ou d'encouragement qui peuvent orienter leur production : Salon après Salon, quelle réputation développent-ils ? réussissent-ils à renouveler l'adhésion des instances à leurs envois, et comment ?

2. La seconde dimension dont il faut tenir compte est spatiale. Elle concerne les espaces géographiques et sociaux dans laquelle s'inscrivent les mécanismes de reconnaissance. En sociologie de l'art, des chercheurs se sont intéressés à la transposition, et au maintien de la

[20] LANG Gladys Engel et LANG Kurt, « Recognition and Renown : the Survival of Artistic Reputation », *American Journal of Sociology*, 1988, volume 94, n°1, p. 79-109 ; LANG Gladys Engel et LANG Kurt, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990.
[21] HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, éditions de Minuit, 2010.
[22] DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880) », *École de Printemps 2019*, Montréal, 2019.
[23] VERMEULEN Ivar *et al.*, « Breakthrough or One-Hit Wonder? », *Social Psychology*, 2014, volume 45, n°3, p. 179-186.
[24] GALENSON David W., « One-Hit Wonders: Why Some of the Most Important Work of Modern Art are not by Important Artists », *Historical Methods*, 2005, volume 38, n°3, p. 101-117.

reconnaissance, d'un espace géographique à un autre : Isabelle Moroni interroge par exemple les effets de la mobilité des artistes sur leur carrière et réputation[25]. En histoire de l'art, le projet ACA-RES[26], mais aussi la base de données « Société des amis des arts » de l'INHA[27], offrent ainsi des exemples d'études des structures et institution locales de reconnaissance artistique, tandis qu'à l'inverse les essais de France Nerlich[28] et Laurent Cazes[29] explorent davantage la circulation transnationale de la reconnaissance. Cette question est aussi soulevée dans une approche davantage monographique, par exemple dans l'exposition *William Bouguereau & his American students*[30] qui étudie le rôle du peintre pour les artistes américains.

Une dimension spatiale plus virtuelle permet aussi de distinguer différents cercles de reconnaissance : du cercle strict des pairs de même tendance et de même spécialité à la célébrité auprès du grand public, en passant par une reconnaissance plus large des professionnels du secteur non-artistes (administrateurs, critiques, marchands). Sans que la question de la reconnaissance *per se* soit strictement posée, cette stratification correspond peu ou prou aux mondes de l'art décrit par Howard Becker[31] ou au champ artistique étudié par Pierre Bourdieu[32], qui replacent l'un et l'autre le travail artistique dans une cartographie plus large d'institutions, de professions et d'interactions. Des branches de la sociologie de l'art se sont intéressées plus spécifiquement à certains de ces cercles, à leur fonctionnement et à leur ascendant. L'étude des comportements et des goûts du public, pourtant difficilement saisissables, constitue ainsi un véritable champ de recherche, foisonnant, sur les pratiques culturelles[33]. L'étude du marché de

[25] MORONI Isabelle, « De la périphérie à la scène internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité », *Swiss Journal of Sociology*, 2017, volume 43, n°2, p. 357-374.
[26] PERRIN KHELISSA Anne et ROFFIDAL Émilie (éd.), *ACA-RES – Les académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle*, [s.d.].
[27] *Les Sociétés des Amis des Arts, de 1789 à l'après-guerre – AGORHA*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2019.
[28] NERLICH France, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
[29] CAZES Laurent, *L'Europe des arts : la participation des peintres étrangers au Salon, Paris 1852-1900*, thèse de doctorat, *op. cit.*
[30] *In the studios of Paris : William Bouguereau & his American students*, PECK James F. (éd.), cat. exp. (Tulsa, Philbrook Museum of Art, 17 septembre-31 décembre 2006 ; Ocala, Appleton Museum of Art, 9 février-27 mai 2007; Pittsburgh, Frick Art and Historical Center, 7 juillet-7 octobre 2007), Tulsa, Philbrook Museum of Art, 2006.
[31] BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.
[32] BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1998 ; BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Points, 2016.
[33] ALLARD Laurence, « Dire la réception - Culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux*, 1994, volume 12, n°68, p. 65-84 ; ANCEL Pascale et PESSIN Alain (éd.), *Les non-publics : les arts en réceptions*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art : les musées et leur public*, Paris, éditions de Minuit, 1966 ; COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2016 ; DONNAT Olivier (éd.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, Documentation française, 2003 ; ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Introduction à une sociologie de la réception des œuvres filmiques*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2016 ; MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, Paris, L'Harmattan,

l'art, en sociologie et en économie, forme un autre pan prolifique de la recherche, depuis les études fondatrices de Raymond Moulin jusqu'à celles, plus récentes, de Nathalie Moureau[34], interrogeant la manière dont celui-ci, en tant qu'institution, et ses acteurs, déterminent et donnent valeur à la production artistique. On peut encore signaler les études menées sur les médias et le rôle joué par ceux-ci comme prescripteurs de valeur artistique[35], et, plus largement, sur les intermédiaires[36] qui peuplent les systèmes artistique et culturel et agissent, directement ou non, sur les carrières et réputations des artistes.

Dans le cadre présent, considérer la dimension spatiale consiste notamment à examiner si les succès obtenus au Salon sont confirmés dans d'autres espaces de reconnaissance. Cette question se pose d'abord à l'échelle des œuvres elles-mêmes, en étudiant leur réception par plusieurs instances : le jury, les critiques d'art mais aussi l'administration des beaux-arts, le souverain ou les autorités, les amateurs d'art, les marchands, le public. Ce travail passera ainsi par une reconstitution de la biographie des œuvres – sont-elles acquises ? quand ? par qui ? à quel prix ? pour quelle destination ? – et par la réunion d'anthologies critiques. La question se pose ensuite à l'échelle des carrières, en tentant notamment de retracer la trajectoire des peintres étudiés. Pour la seconde moitié du XIX^e^ siècle, cette approche est facilitée par un système artistique encore largement centralisé et organisé par l'administration des beaux-arts. Il est donc possible de reconstituer les carrières des artistes hors du Salon, en recensant les positions occupées, les autres honneurs reçus ou en évaluant leur prospérité. Il s'agira ainsi d'interroger la concordance entre la réussite de l'artiste au Salon (*via* l'obtention de médailles et les éloges de la critique) et sa réussite matérielle – c'est-à-dire sa capacité à vivre, voire à faire fortune, grâce à sa production picturale – et la manière dont elles se nourrissent l'une l'autre. Plus encore, cette approche permettra d'interroger ce que signifie « réussir » pour un artiste et de

2003 ; MOUCHTOURIS Antigone (éd.), *Culture et pratiques culturelles*, actes du colloque, Université de Perpignan Via-Domitia, 12 mai 2006, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2010 ; PEDLER Emmanuel, « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, 1994, volume 12, n°68, p. 85-104.

[34] MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2016.

[35] LE GRIGNOU Brigitte, « Les "télécritiques" et le goût des autres » dans DAUVIN Pascal et LEGAVRE Jean-Baptistes (éd.), *Les publics des journalistes*, Paris, La Dispute, 2007, p. 155-176 ; LE GUERN Philippe (éd.), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 ; RIEFFEL Rémy, *Que sont les médias ? Pratiques, identités, influences*, Paris, Gallimard, 2005.

[36] LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier (éd.), *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2011 ; LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (éd.), *Les stratèges de la notoriété : intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, *op. cit.*

dessiner une cartographie nuancée des carrières artistiques, qui prenne en compte toutes les modalités d'accès à la reconnaissance et leur articulation.

La diversité des temporalités et des espaces de la reconnaissance artistique confirme donc la nécessité, non pas de réduire l'exploration du phénomène du succès artistique à un seul de ses aspects, mais plutôt d'interroger l'articulation des formes multiples qu'il revêt, d'analyser leur convergence ou leur divergence, et d'offrir ainsi un éclairage inédit sur les carrières des peintures exposées et des peintres exposant au Salon dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Les médaillés du Salon entre 1848 et 1880, corpus biographique et pictural

Afin de pouvoir constituer un corpus suffisamment robuste pour examiner les mécanismes de reconnaissance, j'ai choisi de m'intéresser à la population des artistes qui ont été médaillés au Salon entre 1848 et 1880. Le fait de partir d'un corpus clairement identifié par une distinction artistique permet d'examiner au sein de ce corpus toutes les dynamiques et tensions à l'œuvre, ainsi que de les confronter aux dynamiques concurrentes ou parallèles liées à la critique d'art, au succès commercial ou aux distinctions honorifiques. ambigu

En 1848, le Salon est certes « libre » car sans jury d'admission, mais c'est aussi celui qui institue le premier jury de récompense. À partir de là, à l'issue de chaque Salon, le jury décerne des médailles, devenues systématiques en 1804, parfois de plusieurs catégories, à l'occasion d'une cérémonie de distribution des récompenses. Ces médailles sont accordées à différentes catégories d'artistes (peintres, sculpteurs, graveurs et architectes) à l'issue d'une délibération effectuée par le jury du Salon en fin d'exposition, donnant lieu à des procès-verbaux malheureusement absents, car détruits, des archives de l'administration des beaux-arts[37]. La liste des lauréats paraît dès le lendemain de la cérémonie de remise dans le *Moniteur universel* et, à quelques exceptions près, est rééditée en ouverture du livret du Salon suivant. Selon les périodes, la médaille se divise en classes, auxquelles correspondent des valeurs économiques mais aussi symboliques différentes. La médaille est en effet à la fois un objet, au coût réel dont attestent les devis adressés à l'administration, que les artistes peuvent éventuellement convertir en capital à réinvestir, et une distinction à laquelle est associé un certain nombre de privilèges comme l'exemption ou le droit de voter pour la constitution du jury.

[37] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, série F/21/527-539 et 20150042/1-140 (anciennement série X-Salons). À propos de l'état des archives autour de la médaille, voir *infra,* introduction du CHAPITRE 1.

Recenser les artistes ayant obtenu au moins une médaille de la section « Peinture » au Salon entre 1848 et 1880 – date du dernier Salon officiel, c'est-à-dire organisé par l'administration des beaux-arts – permet de constituer un corpus cohérent et exhaustif pour étudier et confronter les différentes modalités de la reconnaissance artistique. Ces peintres médaillés forment une population d'étude pour laquelle il est possible de recenser d'autres signes de reconnaissance obtenus et leur articulation, chronologique et structurelle, les uns avec les autres.

Entre le Salon de 1848 et celui de 1880, ce sont 619 artistes qui ont obtenu au moins une médaille de la section « Peinture » ; pour chacun de ces peintres médaillés, j'ai constitué une notice biographique, **consultable en ligne**. Si, en moyenne, les lauréats représentent 2,9 % des peintres exposants au Salon entre 1848 et 1880, leur nombre par exposition diffère au gré des règlements, qui ne cessent d'être modifiés par l'administration des beaux-arts. Ils sont ainsi soixante-trois peintres à être médaillés en 1857 mais seulement vingt-et-un en 1878. Au cours d'une carrière, les artistes peuvent remporter plusieurs médailles, et parfois progresser dans les catégories. La grande majorité des artistes étudiés sont ainsi primés à de multiples reprises lors des Salons ; 206 seulement n'ont obtenu qu'une seule médaille au cours de l'ensemble de leur carrière.

Il sera évidemment question au cours de cette thèse des différents profils de peintres médaillés et des grandes tendances que dessinent les attributions. La majeure partie de ces médaillés concerne sans surprise des hommes, de nationalité française, peintres d'histoire et de genre, élèves de Léon COGNIET (1794-1880), de François-Édouard PICOT (1786-1868) puis d'Alexandre CABANEL (1823-1889). Toutefois, les médailles ont aussi pu être attribués à des femmes (3,8 % du corpus des médaillés), des étrangers (13,4 %), des artistes autodidactes et un certain nombre de peintres sur émail, peintres de miniatures, aquarellistes ou dessinateurs, et même à des sculpteurs comme dans le cas d'Alexandre FALGUIÈRE (1831-1900), médaillé de deuxième classe dans la section « Peinture » en 1875 pour son tableau *Lutteurs*. S'il est difficile, et nous verrons pourquoi, de fixer des tendances stylistiques fortes, il suffit ici d'indiquer que Camille COROT (1796-1875), Gustave COURBET (1819-1877), Gustave MOREAU (1826-1898), Pierre PUVIS DE CHAVANNES (1824-1898) et Théodore ROUSSEAU (1812-1867) figurent dans ce corpus aux côtés des noms généralement associés à l'art « officiel » des Salons comme Paul BAUDRY (1828-1886), Jules-Élie DELAUNAY (1828-1891), Ernest MEISSONIER (1815-1891) et Adolphe YVON (1817-1893). La cohorte des médaillés revêt ainsi une diversité bien plus grande que ce que laisse imaginer des formules englobantes comme « peinture de Salon » ou « peinture

pompier ». Si l'on peut être tenté de tirer des moyennes de l'ensemble des données réunies, elles ne sont qu'imparfaitement éloquentes. Dresser le portrait-robot du peintre médaillé-type et le contexte normal d'obtention de la médaille ne permet guère d'appréhender la diversité évoquée. Cette moyenne indiquerait cependant que les lauréats de la section « Peinture » commencent à exposer à l'âge 26 ans, reçoivent leur première médaille à l'âge de 33 ans, lors de leur cinquième exposition, participent à quinze Salons au cours de leur carrière et obtiennent, au total, deux récompenses. Mais ce traitement statistique dissimule en réalité des disparités fortes, qu'il faudra interroger : entre Henri LEHMANN (1814-1882), âgé de 21 ans lorsqu'il obtient la première des quatre médailles qu'il recevra, et Claude-Louis MASQUELIER (1781-1852), qui n'obtient qu'une seule médaille à l'âge de 67 ans, les situations et les conditions d'accès au statut de « peintre médaillé » sont évidemment différentes.

La diversité des œuvres qui ont fait l'objet d'attribution de médailles sera aussi au cœur de notre propos. Dans un premier temps, j'ai procédé à un recollement systématique des envois qui ont été récompensés au cours de la période considérée, puisque la médaille est en effet attribuée à un artiste pour l'ensemble de son envoi, qui peut comprendre plusieurs œuvres. S'il n'est pas impossible que le jury attribue parfois la médaille en souhaitant récompenser une œuvre en particulier – des hypothèses et supputations dont sont d'ailleurs friands les salonniers –, mon corpus comprend toutefois l'intégralité des envois exposés par les peintres médaillés l'année d'obtention de leur(s) médaille(s). Ce premier catalogue comprendre 2 566 œuvres, dont les notices sont toutes **consultables en ligne**. Pour celles-ci, j'ai mené des recherches approfondies au sein des archives et des documentations spécialisées pour réunir le plus d'informations possibles. J'ai en outre réuni pour certaines de ces œuvres une anthologie critique, également consultable en ligne, afin de reconstituer les termes de leur réception. L'examen rapide des peintures récompensées montre qu'aucune technique, aucun genre, aucune thématique, aucun style n'est ignoré. On y trouve aussi bien le *Bouquet de roses trémières* **[Fig. 0.1]** peint au pastel par Octavie STUREL (1819-1854) et médaillée de troisième classe au Salon de 1853, que l'immense peinture d'histoire, *Le dernier jour de Corinthe* **[Fig. 0.2]**, de Tony ROBERT-FLEURY (1837-1912), couronnée d'une médaille d'honneur en 1870 et acquis par l'État, le portrait sur émail de *S. M. l'Empereur Napoléon III* **[Fig. 0.3]** de Claudius POPELIN (1825-1892), qui lui vaut une médaille unique alors en vigueur lors du Salon de 1865 ou le paysage d'Adolphe GUILLON (1829-1896), *La ville de Vezelay (Yonne)* **[Fig. 0.4]**, exposé et médaillé en 1880.

Si la constitution de ce premier corpus de peintures médaillées était indispensable, il était tout aussi nécessaire de pouvoir les confronter à l'ensemble des œuvres présentées par les peintres médaillés *tout au long* de leur carrière au Salon. Réuni à partir de la base de données *Salons 1673-1914* du Musée d'Orsay et de l'INHA[38], ce catalogue, également **disponible en ligne**, augmente considérablement le nombre d'œuvres à étudier puisqu'il comprend 30 155 notices. S'il était certes inenvisageable d'effectuer des recherches précises pour l'ensemble de ces œuvres, l'établissement d'un tel corpus permet de le soumettre à des traitements statistiques, utiles pour rendre compte de la faveur d'un genre – en calculant, par exemple, la proportion de portraits ou de paysages exposés à une date ou une période – ou d'un sujet – en recensant les œuvres comprenant « Alsace » dans le titre par exemple. Ces semi-catalogues raisonnés, constitués pour chacun des artistes étudiés, permettent en outre de documenter l'émergence et/ou de la disparition de sujets, des changements significatifs de style ou de genre de prédilection, des absences prolongées ; en bref, d'analyser d'éventuelles stratégies de carrière mises en place par les artistes étudiés. Ce corpus était enfin nécessaire pour saisir ce qui avait été distingué au Salon de l'œuvre d'un artiste et tenter de comprendre ce qui avait pu conduire à la reconnaissance d'un envoi plutôt que d'un autre. Outre qu'il constitue, bien qu'imparfaitement, une forme de « population témoin », ce corpus élargi permet surtout d'appréhender le succès ponctuel que représente l'obtention d'une médaille, et d'interroger la place, si ce ne sont les conséquences, de celle-ci dans la carrière et la réputation des artistes étudiés. Dès lors, les bornes chronologiques retenues pour l'étude doivent aussi être transgressées pour replacer les œuvres récompensées (féminin pluriel) dans l'œuvre (masculin singulier) des peintres médaillés. Il fallait en effet aussi considérer les peintures que ces artistes exposent avant 1848 mais aussi celles qu'ils présentent après 1880 dans les institutions qui remplacent alors le Salon officiel (le Salon des Artistes français et, à partir de 1890, le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts), d'autant que le système des médailles est repris dans l'un et l'autre de ces expositions. Évidemment, on pourrait objecter que la population témoin ne comprend pas l'ensemble des peintres exposés et non récompensés. Outre le fait que la quantité de données aurait été impossible à saisir et à dominer dans le cadre d'une thèse, il faut insister ici sur le fait que j'ai pris en considération d'autres signes de reconnaissance que l'obtention de médailles au Salon, afin d'examiner l'articulation de différentes instances. Ce faisant, j'ai tenté d'effectuer une sorte de coupe transversale dans le monde de l'art de cette période. À l'avenir, une étape supplémentaire à mon travail pourra être de replacer le corpus des peintres médaillés

[38] *Salons 1673-1914, op. cit.*

dans le contexte plus large de tous les peintres ayant exposé au Salon dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Les contraintes matérielles et leurs conséquences

En réunissant un corpus aussi important, j'allais inévitablement devoir faire face à des difficultés matérielles, conceptuelles et analytiques dont je souhaite exposer ici la manière dont elles contraignent notre accès au corpus idéal. Il est, en vérité, impossible de reconstituer aujourd'hui le corpus dans son exhaustivité en raison de lacunes documentaires immenses. La première contrainte que je souhaite évoquer ici concerne les difficultés, voire l'impossibilité de *voir* ces œuvres, de les *documenter* et de les *caractériser*. Très concrètement il faut signaler que la majeure partie des œuvres médaillées dont j'ai constitué le catalogue ne sont aujourd'hui plus localisables et documentées (en dehors des traces immédiates que j'ai pu réunir). Il m'a évidemment semblé absolument indispensable de pister toutes les reproductions possibles de ces œuvres (des photographies, récentes et de bonne qualité, aux photographies anciennes, en noir et blanc, photogravures, lithographies, gravures et autres types de reproductions comme des illustrations et vignettes dans des revues), mais je n'ai pu retrouver des images que pour 651 d'entre elles (soit 25,4 % du corpus)[39]. Sans surprise, ce sont ces œuvres qui sont le mieux documentées par ailleurs.

Ce qui ressort de ce constat sur l'état documentaire est qu'une grande partie des œuvres dont on peut aujourd'hui retrouver et reconstruire les informations relatives à leur matérialité (technique, dimensions), à leur historique (modalités d'acquisitions, propriétaires successifs, circulation entre collections) et à leur localisation actuelle relèvent soit de la peinture d'histoire, soit de la peinture de genre, qui composent le gros des acquisitions officielles. Ces œuvres sont donc aujourd'hui encore – sauf destruction accidentelle, notamment en temps de guerre – conservées dans les collections nationales, ce qui signifie qu'elles bénéficient d'efforts de documentation et de conservation. Mais, pour la majeure partie de mon corpus pictural, les recherches ont été infructueuses : aucune reproduction n'a pu être trouvée, et des données aussi rudimentaires que leur dimension ou leur technique demeurent un mystère. Cette situation touche surtout les genres et/ou techniques qui n'ont que rarement bénéficié d'un effort de patrimonialisation comme les portraits, les paysages, les natures mortes mais aussi les peintures

[39] À ce propos, voir JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « How can you talk about images you haven't seen? », *CH-DH - Metadata*, Rome, Institut Suisse, 2021.

sur émail ou miniature et les aquarelles. En effet, ces œuvres ont particulièrement circulé et circulent d'ailleurs encore sur le marché de l'art et forment une production qui, en raison de son caractère abondant et commun, n'a que rarement suscité l'intérêt des historiens et historiennes de l'art du XIX^e^ siècle[40]. Contrairement à des œuvres évoquant des sujets par le biais de titres précis, nombre de ces productions sont aussi difficiles à saisir en raison de leurs titres génériques ou imprécis. Au Salon, les portraits de personnalités non-publiques sont anonymisées ; les paysagistes et les peintres de natures mortes, quant à eux, optent fréquemment pour des intitulés flous, voire génériques – par exemple, au cours de leur carrière respective, Godefroy JADIN (1805-1882) expose douze *Nature morte* et Victor DUPRÉ (1816-1879) présente six *Bords de l'Oise* – qui peuvent en outre être modifiés au cours de la vie de l'œuvre. Une telle imprécision complexifie donc bien évidemment la documentation de ces œuvres mais aussi, souvent, leur simple identification. Le corpus pictural réuni a donc été très majoritairement étudié et analysé à partir des seules informations disponibles, c'est-à-dire leur date – ce qui permet déjà de les placer dans un contexte de production et dans l'œuvre complet de l'artiste – et leur titre – qui permet, avec l'expérience, de déterminer leur genre[41].

De fait, ce premier biais doit nous sensibiliser au fait que toutes les études qui s'intéressent à la production artistique de cette période se concentrent nécessairement sur la partie visible de l'iceberg, ce qui tend à fausser le portrait dressé de la production de cette période. La peinture d'histoire d'abord, puis la peinture de genre et, plus rarement, le paysage, dominent autant la critique que l'histoire de l'art, ce qui doit aux hiérarchies conceptuelles, relatives aux genres, aux sujets ou aux « pedigree » des artistes, qui continuent d'innerver ces discours et aux structures et modalités d'acquisitions (publiques et privées) qui conditionnent l'accessibilité des œuvres. Cela a pour corollaire de reléguer dans l'ombre la plupart des œuvres produites et exposées dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, qui constitue la culture visuelle de cette époque. Si les contraintes matérielles me conduisent à travailler sur des œuvres « documentées » et « documentables », mon travail évoque néanmoins en creux la somme de ces artistes ordinaires, qui, bien que faisant partie d'une élite, celle des « médaillés », n'ont pas fixé l'attention des institutions et des savants.

[40] CHARPY Manuel et SAUGET Stéphanie, « Introduction », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2019, volume 58, n°1, p. 7-20.
[41] À cet égard, prudence est mère de sûreté : quand les titres sont vraiment trop imprécis, j'ai préféré ne pas statuer plutôt que de surinterpréter de façon potentiellement erronée.

Écrire une autre histoire de l'art du XIX^e^ siècle

Les biais de reconstitution du corpus résultent également de biais historiographiques avec lesquels ma thèse engage une sorte de dialogue, tout en essayant de dépasser certaines discussions qui ont neutralisé la recherche pendant trop longtemps.

Si certains artistes de mon corpus sont bien connus, bien documentés par des catalogues raisonnés, comme Achille BENOUVILLE (1815-1891)[42] ou Léon LHERMITTE (1844-1925)[43], que certains disposent même de musées qui leur sont consacrés, comme dans le cas de Jean-Jacques HENNER (1829-1905), la majorité des peintres médaillés n'a fait l'objet d'*aucune* étude et il est, encore aujourd'hui, difficile de réunir des informations fiables à leur sujet. L'art exposé au Salon et la carrière de ces artistes ont de fait été largement négligés par l'histoire de l'art de la seconde moitié du XIX^e^ siècle telle qu'elle fut écrite depuis le début du XX^e^ siècle. Cette histoire de l'art s'est longtemps appuyée sur un discours à la fois téléologique – l'impressionnisme fermerait une trilogie de mouvements modernes, à la suite du romantisme et du réalisme, et annoncerait les avant-gardes du siècle suivant[44] – et manichéen – l'impressionnisme serait un mouvement « bon » car du côté du progrès, qui s'opposerait totalement et violemment à une production et des institutions contemporaines « mauvaises » car réactionnaire[45]. Il en a résulté une invisibilisation d'un pan entier de la production artistique de la période, englobé sous l'étiquette facile d'« académisme ». Employé dès le XIX^e^ siècle pour désigner une approche trop scolaire et servile de l'art[46], le terme prend autour des années 1890 une majuscule pour disqualifier ce qui relèverait d'un style[47], mais qui reste toutefois principalement défini par ce qu'il n'est *pas*, comme le résume Louis Dimier :

---

[42] AUBRUN Marie-Madeleine, *Achille Bénouville, 1815-1891 : catalogue raisonné de l'œuvre*, France, M.-M. Aubrun, 1986.

[43] LE PELLEY FONTENY Monique, *Léon Augustin Lhermitte 1844-1925. Catalogue raisonné*, Paris, Cercle d'art, 1991.

[44] FOCILLON Henri, *La peinture aux XIXe et XXe siècles : du Réalisme à nos jours*, Paris, Librairie Renouard ; H. Laurens, 1928.
En 1947, lorsque le musée du Jeu de Paume réouvre sous le nom de « musée de l'Impressionnisme », les collections qu'il forme avec le musée du Louvre pour la période antérieure et avec le musée d'Art moderne pour la période postérieure, font se succéder G. Courbet et les paysagistes de Barbizon, puis Édouard MANET (1832-1883) et les peintres impressionnistes et enfin Paul GAUGUIN (1848-1903), l'école de Pont-Aven et les néo-impressionnistes, sans nul présence d'artistes extérieures à ces mouvements. *Catalogue des peintures et sculptures exposées au musée de l'Impressionnisme (Jeu de Paume des Tuileries) : les impressionnistes, leurs précurseurs et leurs contemporains*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1947.

[45] En employant un champ lexical du combat : par exemple, « la bataille réaliste », « la révolution impressionniste », dans LEYMARIE Jean, *La peinture française. Le dix-neuvième siècle*, Genève, Skira, 1962.

[46] Par exemple : « On trouverait dans cet admirable ouvrage quelques réminiscences, quelques traces d'académisme », CLÉMENT Charles, « Géricault », *La Gazette des beaux-arts*, 1^er^ avril 1867, p. 340.

[47] Par exemple : « L'ancienne Académie n'a été détruite qu'en apparence et l'Académisme a survécu, tant et si bien qu'elle survit encore », FOURCAUD L. de, « François Rude », *La Gazette des beaux-arts*, 1^er^ août 1888, p. 110.

> « On inventa le mot d'*académisme*, pour désigner toute peinture approuvée de quelque autorité reconnue ; cet objet, ainsi grossièrement défini, fut honni de l'opinion et de la presse. C'était le mal, le mauvais principe. La direction qu'il imprimait fut signalée aux jeunes peintres comme le danger de leur profession. On les avertit de la repousser ; on loue l'héroïsme dans tout acte qui tendait à s'en affranchir. Ces actes étaient regardés comme d'essence morale, comma engageant la conscience et l'honneur ; en sorte que ceux qu'on dépeignait comme éprouvés par les sanctions de *l'académisme*, avaient figures de saints et de martyrs. »[48]

Au cours du XX^e^ siècle, le terme n'est pas davantage défini, mais il continue d'être employé, son imprécision faisant justement sa commodité. Si le monde universitaire lui préfère de plus en plus souvent le terme, moins connoté négativement, d'« éclectisme » – qui a au moins le mérite de rendre explicite une certaine diversité –, il sert encore aujourd'hui à désigner, de façon générale, l'art produit pour le Salon et son public dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Encore très récemment, des expositions ont eu pour sujet explicite les « peintures académiques »[49] ; au musée d'Orsay, l'« académisme » est convoqué sous la plume de Guy Cogeval, alors directeur, dans les orientations à donner à la politique d'acquisition[50] et est traité comme un mouvement artistique – à l'instar de l'impressionnisme ou du symbolisme – dans une série de vidéos de vulgarisation du Musée d'Orsay[51]. La prégnance de cette étiquette[52] révèle autant qu'elle perpétue un impensé historiographique à propos de la peinture exposée au Salon : son emploi pour désigner « l'autre » production artistique du XIX^e^ siècle a pour effet de nier l'hétérogénéité de cette production, en en faisant un bloc. On amalgame ainsi encore fréquemment, avec ce terme, la peinture de Salon et la peinture d'histoire, voire *une certaine* peinture d'histoire, en dépit de l'absence de caractéristiques précisément définies, et on simplifie à l'extrême les relations qu'entretiennent les peintres exposant au Salon et ceux appartenant aux mouvements dits modernes en en faisant des populations séparées et hostiles l'une à l'autre. Dès les années 1970 toutefois, nombre de travaux vont s'employer à combler cette lacune historiographique – travaux issus de dynamiques très différentes et parfois en franche opposition.

---

[48] DIMIER Louis, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1793-1903)*, Paris, Delagrave, 1914, p. 249.
[49] *El canto del cisne : pinturas académicas del Salón de París*, FABRE Côme et GUÉGAN Stéphane (éd.), cat. exp. (Madrid, Fundación Mapfre, 14 février-3 mai 2015), Madrid, Fundación Mapfre, 2015.
[50] *Sept ans de réflexion : dernières acquisitions du musée d'Orsay*, COGEVAL Guy (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 18 novembre 2014-22 février 2015), Paris, Skira et musée d'Orsay, 2014, p. 11.
[51] SAUVAT Catherine et THÉPOT Nicolas, « Académisme », *Musée d'Orsay,* Youtube, 27 août 2019, URL : https://youtu.be/BdeIVr3WD1Q.
[52] À propos des « -ismes », voir WAT Pierre, « Procession des "-ismes" ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIXè siècle » dans *L'art du XIXe siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 21-76.

Les ressources de la périphérie

Paradoxalement, ce n'est pas de Paris que vient l'une des ressources principales pour la recherche sur les peintres de Salon, mais des régions françaises. C'est en effet tout d'abord dans une dynamique locale, régionaliste parfois, que va être écrite une autre histoire de l'art du XIX^e^ siècle. Certaines villes ou régions natales de peintres exposants et reconnus au Salon ont de fait vu naître, parfois très tôt, des associations, dont le but était et reste de diffuser les connaissances sur et de mettre en valeur leur patrimoine local. Cette érudition locale produit et édite parfois des ouvrages précieux, car ils résultent la plupart du temps d'une recherche minutieuse dans les archives alentour et sont souvent les seuls disponibles pour qui souhaite documenter la biographie de ces peintres autrement peu visibles : la biographie de Diogène MAILLART (1841-1927), né dans l'Oise, a par exemple été rédigée par une personnalité beauvaisienne, Catherine Thieblin, et éditée par l'Association pour la promotion du patrimoine local de l'Oise et du Beauvaisis[53]. De même, les Amis du Buis et des Baronnies sont les auteurs, en 1983, de la première monographie sur le peintre Joseph-Fortuné LAYRAUD (1833-1913)[54], dix-ans avant l'exposition rétrospective qui lui est consacrée au musée de Valence[55]. Ces associations, parfois encore très actives, à l'instar des Amis du peintre Henri ZUBER (1844-1904) qui actualisent fréquemment leur site web[56], apportent un complément utile aux travaux menés au sein des universités et des musées : elles peuvent prendre en charge la constitution de catalogues raisonnés et de biographies, repris parfois par les institutions muséales ou académiques. On constate de plus que la recherche sur les artistes locaux est également menée au sein des universités de région. Nombre de mémoires de maîtrise, DEA, master ont été produits sur des peintres qui ont parfois été distingués à l'Exposition de peinture et de sculpture mais dont le rayonnement est resté très local : on peut citer à titre d'exemple les mémoires sur des peintres comme Nicolas BERTHON (1831-1888)[57], Louis-Stanislas FAIVRE-DUFFER (1818-1897)[58] ou

[53] THIEBLIN Catherine, *Diogène Maillart, 1840-1926. Sa vie, son œuvre*, Beauvais, Association pour la promotion du patrimoine local de l'Oise et du Beauvaisis, 2012.
[54] *Un grand peintre des Baronnies : Fortuné Layraud (1833-1913)*, Buis-les-Baronnies, Amis du Buis et des Baronnies, 1983.
[55] *Joseph-Fortuné Layraud : itinéraire d'un peintre drômois au XIXe siècle*, cat. exp. (musée, Valence, 19 janvier-4 avril 1993), Valence, musée de Valence, 1993.
[56] http://www.henri-zuber.com/ ; l'association est en outre coéditrice du catalogue de l'exposition *Henri Zuber (1844-1909). De Pékin à Paris, l'itinéraire d'une passion*, BLECH Denis (éd.), cat. exp. (Mulhouse, musée des beaux-arts, 6 juin-13 septembre 2009 ; Paris, mairie du VIe arrondissement, 6-28 octobre 2009), Paris, Somogy ; Amis du peintre Henri Zuber, 2008.
[57] CHABROL Nicolas, *La vie et l'œuvre du peintre Nicolas Berthon (1831-1888)*, mémoire de maîtrise, Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal, 1986.
[58] RETUREAU Joëlle, *Autour de Louis Stanislas Faivre-Duffer, peintre lyonnais du XIXe siècle*, mémoire de DEA, Lyon, université Lumière, 1998.

Charles MARCHAL (1825-1877)[59]. Ces travaux qui, pour la plupart, s'inscrivent dans le genre classique de la monographie d'artistes permettent de reconstituer avec précision les « vies et œuvres » de peintres méconnus et mettent ainsi à disposition de la recherche des synthèses complètes et fiables. De leur côté, les musées de province ont joué un rôle majeur dans cet effort de rendre visible un autre XIX[e] siècle, en organisant des expositions monographiques et rétrospectives sur des peintres de Salon. L'explication est relativement simple : ces musées conservent en général une part importante de cette production artistique discréditée. Les tableaux présentés au Salon ont de fait parfois été acquis par l'État, tantôt exposés au musée du Luxembourg puis au Louvre ; la législation française garantissant l'inaliénabilité des collections, ces objets ont, au cours du XX[e] siècle, été déposés dans les musées de province et se sont bien souvent retrouvés relégués dans leur réserve. Dès lors, organiser des expositions sur ces parties de leur collection permet évidemment de les faire connaître au public mais constitue aussi une opportunité pour travailler sur ces fonds et les valoriser scientifiquement. De grandes villes comme Bordeaux[60], Montpellier[61] ou Lyon[62] – entre autres – présentent ainsi d'importantes rétrospectives sur des peintres originaires de leur région, mais de tels évènements sont aussi organisés dans de plus petites villes telles que Saint-Omer[63], Courbevoie[64] ou encore

[59] MILLEY Aline, *Charles-François Marchal (1825-1877)*, mémoire de maîtrise, Strasbourg, université Strasbourg 2, 1996.

[60] *John Lewis Brown (1829-1890)*, cat. exp. (Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 19 octobre-9 novembre 1953), Bordeaux, Delmas, 1953 ; *Henri Gervex (1852-1929)*, CANCHY Jean-François de et GOURVENNEC Jean-Christophe (éd.), cat. exp. (Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 11 mai-30 août 1992 ; Paris, musée Carnavalet, 1er février-2 mai 1993; Nice, musée des Beaux-Arts, 27 mai-29 août 1993), Paris, Paris musées, 1992 ; *Alfred Roll, 1846-1919. Le naturalisme en question*, LE BIHAN Olivier (éd.), cat. exp. (Bordeaux,musée des beaux-arts, 6 décembre 2007-6 avril 2008), Paris, Somogy, 2007.

[61] *Alexandre Cabanel, 1823-1889 : la tradition du beau*, AMIC Sylvain et HILAIRE Michel (éd.), cat. exp. (Musée Fabre, Montpellier, 10 juillet-5 décembre 2010 ; Wallraf-Richartz-Museum-Fondation Corboud, Cologne, 4 février-15 mai 2011), Montpellier ; Paris, Musée Fabre et Somogy, 2010.

[62] *Le Beau est la splendeur du vrai : autour de Louis Janmot, 1814-1892*, HARDOUIN-FUGIER Elisabeth (éd.), cat. exp. (Lyon, Facultés catholiques, 20-30 avril 1977), Lyon, université catholique de Lyon, 1977 ; *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin : une fraternité picturale au XIXe siècle*, FOUCART Bruno et FOUCART Jacques (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, Paris, 16 novembre 1984-10 février 1985 ; Lyon, musée des beaux-arts, 5 mars-19 mai 1985), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984 ; *Ernest Meissonier : rétrospective*, CAIN-HUNGERFORD Constance et DUREY Philippe (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des beaux-arts, 25 mars-27 juin 1993), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1993 ; *Puvis de Chavannes*, BRACHLIANOFF Dominique (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des Beaux-Arts, 1er octobre-6 décembre 1998), Lyon, musée des Beaux-arts, 1998.

[63] *Léon Belly (Saint-Omer 1827 - Paris 1877)*, WINTREBERT Patrick et CHABERT Philippe (éd.), cat. exp. (Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, 5 novembre-26 décembre 1977), Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, 1977 ; *Alphonse Deneuville dit de Neuville (Saint-Omer 1835 - Paris 1885)*, cat. exp. (Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, 25 juin-17 septembre 1978), Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, 1978.

[64] *Hommage aux fondateurs : Ferdinand Roybet & Consuelo Fould*, DELANNOY Agnès (éd.), cat. exp. (Courbevoie, musée Roybet Fould, 12 juin 1992-4 janvier 1993), Courbevoie, musée Roybet-Fould, 1992 ; *Ferdinand Roybet (1840-1920) : La Main chaude, 1894*, WENDLING Thierry et LOBSTEIN Dominique (éd.), cat. exp. (Courbevoie, musée Roybet Fould, 13 avril-11 juillet 2016), Courbevoie, musée Roybet-Fould, 2016 ; *Théodule Ribot (1823-1891)*, cat. exp. (Courbevoie, musée Roybet Fould, 21 novembre 2018-31 mars 2019), Courbevoie, musée Roybet Fould, 2018.

Morlaix[65]. Adoptant presque exclusivement un format monographique et s'appuyant sur une documentation minutieuse et précieuse, ces contributions développent néanmoins parfois le travers d'un point de vue héroïsant le génie méconnu d'un peintre natif de la région.

Les refus de l'historiographie dominante

Il faut signaler ensuite, à partir des années 1970, un manifeste regain d'intérêt pour la peinture et les peintres de Salon, dont Pascal Ory[66] et Pierre Vaisse[67] ont tenté d'éclairer les raisons. Réinvestissant l'expression à connotation négative de « peinture pompier », de nombreux ouvrages sont alors publiés et participent d'une redécouverte d'un pan entier de la production artistique de la seconde moitié du XIX[e] siècle, apparemment initiée par le marché de l'art : en 1974, Aleksa Celebonovic fait paraître un essai consacré à *L'art pompier dans le monde*[68] ; en 1980, James Harding publie *Les peintres pompiers*[69] ; en 1987, paraissent *Les pompiers* de Cécile Ritzenthaler[70] et *L'art pompier* de Pierpaolo Luderin[71]. Jacques Thuillier plaide quant à lui pour une reconsidération de cette « peinture pompier » qu'il faudrait intégrer au panthéon artistique de la seconde moitié du XIX[e] siècle[72]. Bruno Foucart, dont les travaux sur la peinture religieuse[73] et les très nombreuses directions de travaux universitaires[74]

[65] *Au Salon ! Louis-Marie Baader, 1828-1920*, DUROX Cyrielle et RIOU Béatrice (éd.), cat. exp. (Morlaix, musée, 15 juin-30 septembre 2013), Morlaix, musée de Morlaix, 2013.
[66] ORY Pascal, « "Comme si de rien ne fut", ou la gloire des Pompiers : contribution à l'histoire du goût », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, volume 1, n°39, p. 127-147.
[67] VAISSE Pierre, « Les raisons d'un retour : retrouvailles ou rupture ? », *Le Débat*, 1981, n°10, p. 12-28.
[68] ČELEBONOVIĆ Aleksa, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*, Paris, Seghers, 1974.
[69] HARDING James, *Les Peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980.
[70] RITZENTHALER Cécile, *L'École des beaux-arts du XIXe siècle : les pompiers*, Paris, Mayer, 1987.
[71] LUDERIN Pierpaolo, *L'art pompier: immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese, 1860-1890*, Florence, Leo S. Olschki, 1987.
[72] Réunis dans THUILLIER Jacques, *L'art au XIXe siècle : un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017.
[73] FOUCART Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987.
[74] Pour en citer quelques-uns : AMIOT-SAULNIER Emmanuelle, *La peinture religieuse en France (1873-1879)*, Paris, musée d'Orsay, 2007 ; LECHLEITER France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome, de 1863 à 1914*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2008 ; LE GUEN Murielle, *Octave Tassaert (1800/1874), peintre lithographe. Biographie et catalogue raisonné de ses œuvres*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1994 ; MASCUREAU Blandine de, *Léon Bonnat portraitiste (1833-1922)*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1999 ; MONTCHAL Jérôme, *Le juste, le vrai, le grand. Vie et œuvre d'un peintre académique au XIXe siècle : Jean-Baptiste Poncet (1827-1901)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2004 ; PENG Chang Ming, *Fernand Cormon, 1845-1924. Sa vie, son œuvre et son influence*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1994 ; ROBICHON François, *La peinture militaire française de 1871 à 1914*, thèse d'État, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1997 ; SERIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard*, Paris, Arthena, 2014 ; STEVENIN Anne-Blanche, *Luc-Olivier Merson (1846-1920) : de la peinture d'histoire à la peinture décorative*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2009 ; ZIMMER Thierry, *Ludovic Napoléon Lepic, 1839-1889 : catalogue raisonné de l'œuvre et biographie*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1996.

contribuent à un élargissement de ce corpus et à une meilleure connaissance de cette production, défend également l'idée qu'il faille réécrire une histoire canonique de l'art du XIX^e^ siècle, débarrassée des critères idéologiques qui auraient conduit à une sélection biaisée des grands noms. Cette tentative de réhabilitation, dont sont aussi symptomatiques les travaux locaux mentionnés plus haut, ont permis de produire nombre de biographies et de catalogues raisonnés sur des artistes absents de l'historiographie dominante. En revanche, cette façon de faire de l'histoire de l'art est restée très attachée à l'approche monographique, de type « Vie et œuvre », servant un discours davantage hagiographique que critique.

Plaidant pour une autre approche de la production artistique, moins « bourgeoise » et sûre d'elle[75], une branche de l'histoire de l'art va explorer les possibilités d'une approche marxiste qui prenne en considération les conditions économiques, politiques et culturelles de la production artistique ainsi que de sa réception[76]. Regrettant l'absence de réflexion épistémologique sur l'objet de leur discipline par l'histoire de l'art « bourgeoise », ces auteurs enjoignent leurs confrères à sortir d'une histoire de l'art comme « histoire des artistes », « partie de l'histoire des civilisations » et « histoire des œuvres »[77] ; ils les invitent au contraire à penser les conditions d'existence même des producteurs et des objets artistiques, ce qui signifient interroger le contexte socio-économique de leur production, mais aussi les institutions, les discours, les pratiques qui permettent à ceux-ci d'être perçus, considérés et jugés en tant qu'ils sont « de l'art » – ou non, d'ailleurs. Cette ambition s'accompagne alors d'un renouvellement des méthodes d'investigation en histoire de l'art, appliqué toutefois, dans un premier temps, aux mêmes artistes et aux mêmes œuvres du canon historiographique de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. À l'exception d'Albert Boime qui, en s'intéressant à l'Académie des beaux-arts et à sa doctrine, se concentre un temps sur le peintre d'histoire Thomas COUTURE (1815-1879)[78], les études fondatrices de Linda Nochlin[79], Timothy James Clark[80] et Michel Melot[81] portent

[75] Un résumé des griefs associés à l'histoire de l'art « bourgeoise » peut se trouver dans le texte du Groupe d'études sur l'enseignement en histoire de l'art, « Sur la conception de l'histoire de l'art de Jacques Thuillier », *Histoire et critique des Arts*, 1977, volume 1, n°1.
[76] À propos de l'histoire sociale de l'art, voir MCWILLIAM Neil, MORÉTEAU Constance et LAMOUREUX Johanne, *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, Dijon, Presses du Réel, 2016, volume 2.
[77] HADJINICOLAOU Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, F. Maspero, 1973.
[78] BOIME Albert, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven, Yale University Press, 1980 ; *The Academy and French painting in the nineteenth century*, New Haven, Yale University Press, 1986.
[79] NOCHLIN Linda, *The development and nature of realism in the work of Gustave Courbet*, thèse de doctorat, New York, New York University, 1963 ; *Realism*, New York, Penguin, 1971.
[80] CLARK Timothy James, *The absolute bourgeois: artists and politics in France, 1848-1851*, Londres, Thames & Hudson, 1973 ; *Image of the people: Gustave Courbet and the 2nd French Republic (1848-1851)*, Greenwich, New York Graphic Society, 1973 ; *The Painting of the modern life*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
[81] MELOT Michel, « Daumier devant l'histoire de l'art : jugement esthétique / jugement politique », *Histoire et critique des Arts*, 1980, n°13-14, p. 159-195.

respectivement sur G. Courbet, É. Manet et Honoré DAUMIER (1808-1879), soit des artistes appartenant au mouvement réaliste. De même, l'histoire féministe de l'art, héritière de cette méthodologie, si elle ambitionne de « tirer (sur) le canon »[82] ou de « différencer [sic] le canon »[83] en interrogeant les récits et discours qui ont exclu les artistes femmes de l'histoire de l'art, s'intéresse le plus souvent aux artistes femmes qui, si elles-mêmes ont longtemps été ignorées, appartiennent toutefois aux mouvements les plus étudiés par l'histoire canonique de l'art : dans l'exposition *Women Artists 1550-1950*[84], dont le corpus fera référence, les artistes femmes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle sont représentées par Rosa BONHEUR (1822-1899), Mary CASSATT (1844-1926), Berthe MORISOT (1841-1895), Elizabeth THOMPSON (1846-1933) et Suzanne VALADON (1865-1938) ; dans les synthèses qui suivront, s'y ajoute parfois Eva GONZALÈS (1847-1883). Encore aujourd'hui, les études sur les artistes femmes se concentrent sur celles inscrites dans l'impressionnisme[85], le symbolisme[86] ou les avant-gardes[87] et on trouve davantage de monographies sur celles-ci que sur des artistes femmes actives hors de ces mouvements, qu'il s'agisse d'Henriette BROWNE (1829-1901), Nélie JACQUEMART (1841-1912), Mathilde HERBELIN (1820-1904) ou même R. Bonheur. Les cours que Pierre Bourdieu donne au Collège de France à partir 1999[88], qui se concentrent de nouveau sur la figure d'É. Manet, s'inscrivent aussi dans ce renouveau méthodologique : à de multiples occasions, le sociologue propose en effet un exposé programmatique des recherches à effectuer en histoire de l'art, invitant les chercheurs et chercheuses de la discipline à emprunter à la sociologie ses outils conceptuels et méthodologiques.

---

[82] *Firing the Canon*, colloque organisé par Linda Nochlin à la conférence du College Art Association, New York, 1990, cité dans POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, 2007, volume 2, n°43, p. 45-69.

[83] POLLOCK Griselda, *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*, Londres, Routledge, 1999.

[84] *Women artists 1550-1950*, HARRIS Ann Sutherland et NOCHLIN Linda (éd.), cat. exp. (Los Angeles, County Museum of Art, 21 décembre 1976-13 mars 1977), New York, A. A. Knopf, 1976.

[85] GARB Tamar, *Women impressionists*, Oxford, Phaidon, 1986 ; LECLÈRE Marianne, *Des Femmes dans l'impressionnisme*, Paris, NANE éditions, 2016 ; LUCIE-SMITH Edward, *Impressionist women*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1989 ; MANOEUVRE Laurent, *Les pionnières : femmes et impressionnistes*, Rouen, éditions des Falaises, 2016 ; *Les femmes impressionnistes : Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*, DELAFOND Marianne et SAINSAULIEU Marie-Caroline (éd.), cat. exp. (Paris, musée Marmottan, 13 octobre-31 décembre 1993), Paris, musée Marmottan, 1993.

[86] FOUCHER Charlotte, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015.

[87] BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006 ; BRUERA Franca et MARGAILLAN Cathy (éd.), *Le troisième sexe des avant-gardes*, Paris, Classiques Garnier, 2017 ; PERRY Gillian, *Women artists and the Parisian avant-garde : modernism and « feminine » art, 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995 ; *Women of the avant-garde, 1920-1940*, HOLM Michael Juul (éd.), cat. exp. (Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 14 février-28 mai 2012; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 22 octobre 2001-15 janvier 2012), Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 2012.

[88] BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, *op. cit.*

Si toutes ces approches ne renouvellent donc pas tout à fait le corpus admis par le canon historiographique[89], elles vont toutefois contribuer à repenser une histoire des institutions artistiques du XIX^e^ siècle, jusqu'ici négligées. Elles vont notamment encourager à étudier les rapports, longtemps traités avec partialité[90], entre les artistes et les pouvoirs publics. C'est notamment le travail entrepris, pour la Troisième République, par Pierre Vaisse d'abord dans sa thèse soutenue en 1980 et publiée en 1995[91] puis par Marie-Claude Genet-Delacroix[92] ; par Chantal Georgel pour la Seconde République[93] ; et pour la période antérieure, par Marie-Claude Chaudonneret[94]. Pour le Second Empire, si dès 1967 Pierre Angrand s'était intéressé aux acquisitions officielles sous Napoléon III, l'étude de Catherine Granger[95] apporte un éclairage nouveau sur les rapports entre le souverain et la production artistique contemporaine. En s'efforçant de reconstituer le paysage institutionnel qui structure, à ces époques respectives, le système des beaux-arts, ces ouvrages forment le terreau à partir duquel sont écrites des études plus précises sur les institutions telles que les musées[96], l'école des beaux-arts[97] et, bien évidemment, le Salon. Autour de 1980, l'histoire institutionnelle et sociale du Salon paraît en effet se constituer en domaine de recherche à part entière. En 1979, Francis Haskell organise en effet un colloque international, dont les actes sont publiés quelques années plus tard. L'évènement scientifique s'inscrit dans la lignée de ses travaux sur les changements de goûts

[89] Neil McWilliam expose quelques raisons de ce refus dans son chapitre « L'appréciation des œuvres d'art comme champ de bataille idéologique : Michel Melot et le moment d'Histoire et critique des arts » dans MCWILLIAM Neil, MORÉTEAU Constance et LAMOUREUX Johanne (éd.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, Dijon, Presses du Réel, 2016, volume 2, p. 243-254, ici p. 249-251. Influencés notamment par Walter Benjamin, les auteurs et autrices d'une histoire sociale de l'art privilégient les œuvres représentant le XIX^e^ siècle comme une période de transformations économiques et culturelles, favorisant alors les mouvements réalistes et impressionnistes. S'y ajoute sans doute une raison plus stratégique : l'approche méthodologique nouvelle peut d'autant mieux être acceptée et reconnue comme pertinente qu'elle s'applique aux objets étudiés et documentés par l'histoire de l'art classique.

[90] Pierre Vaisse a souligné le caractère « à charge » de l'ouvrage de LAURENT Jeanne, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Étienne, CIEREC, 1982, qui lui fait ignorer certains documents d'archives et fausse en conséquence les conclusions qui en résultent. Voir VAISSE Pierre, « Les raisons d'un retour : retrouvailles ou rupture ? », *Le Débat*, *op. cit.*

[91] VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

[92] GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992 ; GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Le Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, 1993, n°163, p. 45-65 ; GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, volume 26, n°93, p. 39-50.

[93] *1848, la République et l'art vivant*, GEORGEL Chantal (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 1998), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

[94] CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, Paris, Flammarion, 1999.

[95] GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005.

[96] BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts, 1849-1872*, Paris, Mare & Martin, 2015.

[97] BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

et les redécouvertes en art[98], et réunit alors des chercheurs s'intéressant déjà à la production artistique au Salon : on y retrouve ainsi les noms d'Albert Boime[99] et de Pierre Vaisse[100].

Pour la seconde moitié du XIX^e^ siècle, on peut néanmoins constater la persistance d'une historiographie qui, concentrée sur les mouvements modernes, tend à nier l'intérêt du Salon à cette période. Ainsi, l'histoire du Salon qui est écrite jusqu'ici est avant tout antérieure à 1848 et postérieure à 1900. Les Salons sous l'Ancien Régime sont ainsi étudiés par Isabelle Pichet[101]. La période révolutionnaire avait déjà fait l'objet de travaux publiés à l'occasion du bicentenaire de la Révolution comme *Aux armes et aux arts !* par Philippe Bordes et Régis Michel[102] et *Les Salons de peinture de la Révolution française* de Claire Béraud, Jean-François et Philippe Heim[103], que complètent les articles publiés par Udolpho van de Sandt[104]. Les historiens de l'art de la Restauration et de la monarchie de Juillet investissent eux aussi le sujet, en grande partie en raison d'un intérêt, particulièrement porté par Marie-Claude Chaudonneret, pour les institutions artistiques du régime, sous la forme de chapitres dédiés[105] et, plus rarement, de monographies[106]. Claire Maingon se consacre quant à elle aux Salons parisiens pendant la première guerre mondiale et à ce que l'art qui y est exposé révèle des voies empruntées par

[98] HASKELL Francis, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, *op. cit.*

[99] BOIME Albert, « America's purchasing power and the evolution of European art in the late nineteenth century » dans HASKELL Francis (éd.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24ème congrès CIHA, Bologne, 10-18 septembre 1979, Bologne, CLUEB, 1981.

[100] VAISSE Pierre, « Salons, exhibitions et sociétés d'artistes en France 1871 - 1914 » dans HASKELL Francis (éd.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24ème congrès CIHA, Bologne, 10-18 septembre 1979, Bologne, CLUEB, 1981. *Ibid.*

[101] PICHET Isabelle, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon, 1750-1789. Expographie, critique et opinion*, Paris, Hermann, 2012 ; PICHET Isabelle, *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014.

[102] BORDES Philippe et MICHEL Régis (éd.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988.

[103] BÉRAUD Claire, HEIM Jean-François et HEIM Philippe, *Les Salons de peinture de la Révolution française, 1789-1799*, Paris, C.A.C éditions, 1989.

[104] VAN DE SANDT Udolpho, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'Art*, 1986, n°73, p. 43-48 ; VAN DE SANDT Udolpho, « Les Salons parisiens sous la Révolution » dans VOVELLE Michel (éd.), *Les Images de la Révolution Française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 39-43 ; VAN DE SANDT Udolpho, « Le Salon » dans BONNET Jean-Claude (éd.), *L'Empire des muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 59-78.

[105] ALLEMAND-COSNEAU Claude, « Le Salon à Paris de 1815 à 1850 » dans *Les années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 106-129 ; CHAUDONNERET Marie-Claude, « Le Salon » dans *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de juillet, 1815-1833*, Paris, Flammarion, 1999, p. 55-100 ; CHAUDONNERET Marie-Claude, « Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art », document de travail, 2007 ; SOFIO Séverine, « Est-ce là ce qu'on est en droit d'attendre d'une exposition ? » dans *Artistes femmes : la parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 221-274.

[106] BOUILLO Eva, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

l'école française[107]. À l'exception de l'essai de Patricia Mainardi, *The End of the Salon*[108], un tel effort n'a pas été effectué pour l'histoire de l'art de la seconde moitié du XIXe siècle, et le Salon reste plus un élément de décor, de contexte, dans les grandes synthèses sur cette période[109] et dans les monographies d'artistes, où apparaissent en outre souvent des approximations, des survols, voire des erreurs. Ainsi, en 2010, Pierre Vaisse renouvelle son appel pour un examen approfondi de l'institution et du système des beaux-arts dans lequel elle s'insère :

> « [L]e Salon reste un objet légitime d'étude dans la mesure où son histoire a dégénéré depuis le XIXe siècle en légende et où il importe de revenir à une appréciation plus nuancée, plus critique et moins engagée de ce qu'il fut et du rôle qu'il a joué. Sans doute l'entreprise n'est-elle pas totalement neuve : de nombreux auteurs, depuis une trentaine d'années, se sont attachés à lui restituer sa véritable dimension historique. Mais beaucoup reste à faire dans ce domaine. »[110]

Co-édité par James Kearns, l'ouvrage collectif propose de fait un large panorama de l'histoire institutionnelle du Salon, bien qu'encore morcelée en *focus* précis. Mais surtout, cet ouvrage et le séminaire dont il était issu ont donné lieu à de nouveaux travaux. Quelques années plus tard, James Kearns et Alister Mill organisent ainsi un colloque, dont les actes sont publiés en 2015[111] ; la même année, Laurent Cazes soutient une thèse sur la *Participation des peintres étrangers au Salon (1852-1900)*[112] . Alain Bonnet consacre quant à lui une monographie sur les Prix du Salon, une récompense distribuée dès 1874 à de jeunes artistes pour parfaire leur éducation artistique, qui concurrence ainsi davantage le Prix de Rome que les médailles[113]. Cette thèse s'inscrit donc dans cette dynamique actuelle et ces réflexions historiographiques et méthodologiques.

---

[107] MAINGON Claire, *L'âge critique des salons, 1914-1925 : l'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

[108] MAINARDI Patricia, *The End of the Salon. Art and the State in the early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

[109] LACAMBRE Geneviève, « La peinture. Le temps du Salon » dans CACHIN Françoise (éd.), *L'art du XIXe siècle : 1850-1905*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1990, p. 23-43 ; MATHEY François, « Le Salon de la fin du Second Empire » dans *Les impressionnistes et leur temps*, Paris, Hazan, 2006, p. 7-15 ; HOUSSAIS Laurent, « Salon(s), marché et critique d'art » dans TILLIER Bertrand (éd.), *L'art du XIXe*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 171-213.

[110] KEARNS James et VAISSE Pierre (éd.), *« Ce Salon à quoi tout se ramène » : le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 3.

[111] KEARNS James et MILL Alister (éd.), *The Paris Fine Art Salon : le Salon, 1791-1881*, Berne, Peter Lang, 2015. Les actes sont toutefois dominés par les études consacrées au Salon *avant* 1848 : la seconde moitié du XIXe siècle reste une inconnue en ce qui concerne l'histoire de l'institution.

[112] CAZES Laurent, *L'Europe des arts : la participation des peintres étrangers au Salon, Paris 1852-1900*, thèse de doctorat, *op. cit.*

[113] BONNET Alain, *L'artiste itinérant : le Prix du Salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*, *op. cit. Ibid.*

Le Salon et ses artistes : documenter et décrire un système institutionnel

En documentant la carrière, la production et la réputation des 619 peintres médaillés au Salon entre 1848 et 1880, cette thèse contribue en premier lieu à enrichir les connaissances sur une population d'artistes composée d'artistes extrêmement connus et d'artistes totalement ignorés. La tension entre ces deux populations a représenté un enjeu non négligeable pour ma thèse dans la mesure où il fallait nécessairement tenter de rééquilibrer les états documentaires pour pouvoir appréhender l'ensemble du corpus et le faire parler. Si pour la majeure partie des artistes médaillés, ma thèse constitue la première étude jamais réalisée, elle a dû en permanence négocier entre le trop plein et l'absence totale d'informations. Or, il me semble que l'oubli dans lequel ces peintres ont été plongés contribue à perpétuer un certain nombre de mythes et d'incompréhensions sur l'histoire de l'art de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Documenter leur profil, leur trajectoire et leur œuvre permet en effet non seulement d'esquisser une cartographie plus exhaustive de la communauté artistique de l'époque, mais aussi de brosser un portrait inédit des liens complexes et des tensions véritables qui la parcouraient. Cette thèse tente de mettre en lumière, avec toutes les limites inhérentes aux lacunes des sources, la porosité, la diversité et la complexité qui caractérisent en réalité ce moment de l'art français. Elle permet d'identifier la circulation de motifs, de thématiques, de sujets mais aussi de choix formels d'une production à l'autre, et de montrer des stratégies de distinction ou d'appartenance mis en place autant par les artistes « modernes » que par les artistes « de Salon » (qui ne forment, de fait, pas des populations exclusives).

S'intéresser aux modalités de la reconnaissance artistique participe ensuite d'une nécessaire reconstitution du système institutionnel de l'art dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Quelles sont les institutions qui disposent d'une autorité suffisante pour distinguer et consacrer des peintres ? Sur quoi se fonde leur légitimité ? Quels sont les effets réels, sur les carrières et les réputations artistiques, de la distinction et la consécration qu'elles octroient ? Comment ces institutions et les décorations qu'elles distribuent s'articulent entre elles ? Autant de questions dont les réponses permettront de caractériser plus précisément cette période dite de transition entre le système « académique » et le système « marchand-critique[114]. Au cours de la période étudiée, les instances évoluent assez rapidement. Dès 1848, le rôle de l'Académie des beaux-arts est interrogé par différents milieux artistiques. En 1863, elle perd la tutelle officieuse

[114] WHITE Cynthia A. et WHITE Harrison C., *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009.

qu'elle possédait encore sur l'École des beaux-arts en 1863[115] (espace de formation), perd définitivement son droit de siège aux jurys d'admission et de récompense du Salon en 1864 (espace de monstration et de légitimation) et perd enfin le monopole de la consécration, avec l'émergence d'instances concurrentes comme nous le verrons. En revanche, comme l'ont montré David W. Galenson et Robert Jensen[116], Béatrice Joyeux-Prunel[117] et Léa Saint-Raymond[118], le système « marchand-critique » n'est pas en place pendant les décennies du Second Empire et des débuts de la Troisième République : d'une part, les carrières artistiques ne se construisent pas sur le marché de l'art, ni même grâce aux marchands ; d'autre part, la critique d'art – dont il faudrait en réalité interroger le caractère uni suggéré par l'usage du singulier – ne forme pas nécessairement un contre-pouvoir, aux jugements différents de ceux de l'institution mais aux intérêt coïncidant avec ceux des marchands. Ce que cette thèse met donc en lumière, c'est la manière dont les artistes circulent dans un espace où se juxtaposent plusieurs systèmes différents, et parfois concurrents, de légitimation et de consécration.

La prosopographie comme méthodologie, la base de données relationnelles comme outil

Dans la mesure où il s'agit pour ma thèse d'écrire une histoire sociale des peintres de Salon actifs dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et d'interroger les manifestations et les conditions du succès artistique, il m'a semblé que l'approche prosopographique était la méthode la plus appropriée :

> « Une prosopographie pourrait être définie, *a minima*, comme une étude collective qui cherche à dégager les caractères communs d'un groupe d'acteurs historiques en se fondant sur l'observation systématique de leurs vies et de leurs parcours. Son ambition première est donc descriptive : il s'agit de rechercher la structure sociale d'un collectif par l'accumulation de données structurées sous la forme de fiches

[115] BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, *op. cit.*
[116] GALENSON David W. et JENSEN Robert, « Careers and canvases: The rise of the market for modern art in nineteenth-century Paris » dans *Van Gogh Studies. Current issues in 19th-century art*, Zwolle, Waanders publishers, 2007, p. 137-168.
[117] JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Modernes contre anciens ? De l'opposition à la reconnaissance (1848-1889) » dans *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, p. 49-146.
[118] SAINT-RAYMOND Léa, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts*, 2019, volume 8, n°3, p. 96.

> individuelles relatives à chacun de ses membres, avec l'objectif final d'en saisir la structure de groupe par-delà les discours qu'il produit. »[119]

Cette approche, d'abord apparue chez les historiens et les sociologues, est aujourd'hui de plus en plus fréquemment employée par les historiens de l'art[120]. Pour se cantonner aux études portant sur le XIX^e^ siècle, il faut rappeler l'ouvrage fondateur de Cynthia et Harrison White, publié en anglais en 1965 et traduit en français en 1991, qui à partir d'un échantillon de 275 peintres actifs en 1863 – mais excluant arbitrairement les peintres femmes –, exposent la transformation du système institutionnel de l'art alors à l'œuvre[121]. Plusieurs décennies plus tard, Andrée Sfeir-Semler propose une prosopographie des 256 peintres médaillés et des 324 peintres refusés aux Salons de 1804, 1824, 1834, 1849, 1863 et 1879 afin de brosser le portrait du peintre-type exposant au Salon [122]. À la fin des années 1980, Marie-Claude Genet-Delacroix s'appuie sur les successions après décès de 120 artistes membres du Conseil supérieur des beaux-arts (CSBA) pour examiner leur statut social[123] ; un peu plus tard, en reconstituant l'organigramme de la direction des beaux-arts et du CSBA, elle documente sous un prisme nouveau la politique artistique de la Troisième République[124]. L'étude de Gladys E. et Kurt Lang sur une population de graveurs et graveuses leur permet de reconstituer les modalités de formation, de professionnalisation et de consécration artistiques[125]. Plus récemment, l'ouvrage de Séverine Sofio sur les artistes femmes dans la première moitié du XIX^e^ siècle a apporté une compréhension plus fine de la manière dont se structure le monde de l'art à cette période, et de la place qu'y occupaient les femmes[126]. L'étude d'Alain Bonnet sur le Prix du Salon, augmenté d'un dictionnaire biographique des lauréats, met au jour les transformations du métier artistique,

---

[119] DELPU Pierre-Marie, « La prosopographie, une ressource pour l'histoire sociale », *Hypothèses*, 2015, volume 18, n°1, p. 263-274.

[120] JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art » dans CABOURET-LAURIOUX Bernadette (éd.), *La prosopographie au service des sciences sociale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 339-357.

[121] WHITE Cynthia A. et WHITE Harrison C., *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes, op. cit.*

[122] SFEIR-SEMLER Andrée, *Die Maler am Pariser Salon, 1791-1880*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

[123] GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Le statut social de l'artiste professionnel aux XIXe et XXe siècle » dans *La condition sociale de l'artiste*, actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985, Paris, CIEREC, 1987, p. 87-104.

[124] GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et analyse des données : à propos de l'étude prosopographique des artistes du Conseil supérieur des beaux-arts (1874-1940) » dans MILLET Hélène (éd.), *Informatique et prosopographie*, actes de la table ronde du C.N.R.S., Paris, 25-26 octobre 1984, Paris, CNRS Éditions, 1985, p. 315-332 ; « Le Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, *op. cit.* ; « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, *op. cit.*

[125] LANG Gladys Engel et LANG Kurt, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, *op. cit.*

[126] SOFIO Séverine, *Artistes femmes : la parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

en termes de pratique, d'ambition et de statut [127]. L'article d'Annie Verger sur les lauréats du Prix de Rome, quant à lui, interroge l'évolution que subit le prestige associé à l'institution académique[128]. Il faut dire que les sources disponibles en histoire de l'art, qu'elles soient anciennes – sous la forme de dictionnaires biographiques par exemple – ou récentes – *via* la multiplication de bases de données – invitent autant qu'elles autorisent à recourir à la prosopographie : elles offrent, bien souvent, des jeux d'informations homogènes, voire mêmes normés, sur les artistes selon leur inscription géographique[129], leur période d'activité[130], leur pratique[131] et/ou leur parcours[132], facilement exploitables.

Dans le but, d'une part, de documenter les carrières et réputations des peintres médaillés au Salon entre 1848 et 1880 et, d'autre part, d'étudier les instances de reconnaissance et leurs acteurs, il m'a fallu en réalité effectuer plusieurs analyses prosopographiques. Afin de pouvoir gérer ces nombreux jeux de données, j'ai créé une base de données relationnelles en utilisant le logiciel *Access*. Chacun des éléments étudiés dans le cadre de cette thèse a ainsi fait l'objet d'une notice unique, dont les champs ont été renseignés selon un formulaire propre à son type, ce qui permet de varier les données à inscrire – et donc de collecter les plus pertinentes – selon qu'il documente une biographie d'artistes ou de salonnier, une œuvre d'art ou un compte-rendu de Salon. Ces différentes tables – bien que constituées *a priori* de façon autonome et séparée – peuvent mettre leurs données en relation (par exemple, pour une œuvre, il est possible de remplir le champ « Artiste » grâce aux données contenues dans la table correspondante) afin de permettre l'analyse et l'exploitation croisées des informations, à l'aide de requêtes notamment.

Le premier corpus analysé de manière prosopographique est constitué des 619 artistes médaillés, en 1848 et 1880, de la section « Peinture » du Salon. Dans leur notice, j'ai recensé, outre les médailles obtenues au Salon, l'ensemble des autres décorations, distinctions et honneurs reçus au cours de leur vie, mais aussi les postes occupés (enseignement,

---

[127] BONNET Alain, *L'artiste itinérant : le Prix du Salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914), op. cit.*

[128] VERGER Annie, « Rome vaut bien un prix. Une élite artistique au service de l'État : les pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1666 à 1968 », *Artl@s Bulletin*, 2019, volume 8, n°2, p. 18.

[129] Par exemple : CAZENAVE Élisabeth, *Les artistes de l'Algérie : dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962*, Paris, éditions de l'Onde, 2010.

[130] Par exemple : CABANNE Pierre et SCHURR Gérald, *Les petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, éditions de l'Amateur, 2014.

[131] Par exemple : CROSNIER LECONTE Marie-Laure et TIMBERT Arnaud (éd.), *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968) – AGORHA*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2009 ; RICHEMOND Stéphane, *Les Orientalistes : dictionnaire des sculpteurs, XIXe-XXe siècles*, Paris, éditions de l'Amateur, 2008.

[132] Par exemple : GUIFFREY Jules, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1908 ; VERGER Annie et VERGER Gabriel, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 1666-1968*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2011.

administration, etc.) et les activités et pratiques extérieures au Salon (écrire des livres ou être membre de sociétés par exemple). Ce recensement a été effectué à l'aide de dictionnaires biographiques, à la fois contemporains de la période étudiée – le dictionnaire de Louis Auvray et Émile Bellier de la Chavignerie, publié entre 1882 et 1885[133] et la troisième édition de celui d'Adolphe Siret, parue en 1883[134], complétés ponctuellement par quelques notices du *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle* de Pierre Larousse[135] – et mis à jour plus récemment, tels que l'*Allgemeines Künstlerlexikon* édité par Andreas Beyer, Bénédicte Savoy et Wolf Tegethoff[136] et le *Dictionnaire critique et documentaire* d'Emmanuel Bénézit[137], édité désormais comme base de données par les Oxford University Press[138]. Des recherches dans les archives de l'administration des beaux-arts[139] ainsi que des requêtes dans les portails *Léonore*[140] et *ARCADE*[141] des Archives nationales et dans la base de données *Les Envois de Rome en peinture et sculpture, 1804-1914 (AGORHA)*[142] de l'Institut national d'histoire de l'art ont permis de trouver des informations supplémentaires. Ce travail de reconstitution biographique s'est aussi évidemment appuyé, quand c'était possible, sur la littérature secondaire, c'est-à-dire sur les monographies publiées sous formes d'articles, de travaux universitaires, de livres ou de catalogues d'exposition, ayant pour sujet les artistes de mon corpus.

Aux côtés de ces peintres médaillés, il ne fallait pas ignorer la quantité de personnalités qui interviennent, directement ou indirectement, dans leur carrière et dans leur accès à la reconnaissance : leur maître d'abord (424 individus recensés) ; les membres successifs du jury de récompense (119 individus) et les auteurs des comptes rendus de Salon (134 individus). Pour renseigner les biographies, plus succinctes, de ces personnalités, j'ai eu recours aux sources mentionnées plus haut, ainsi que, pour les critiques d'art, aux travaux de Jean-Paul Bouillon et

[133] AUVRAY Louis et BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, *Dictionnaire général des artistes de l'école française : depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, Renouard, 1882, volume 1.
[134] SIRET Adolphe, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles : depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Bruxelles, chez les principaux libraires, 1883.
[135] LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXè siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866.
[136] BEYER Andreas, SAVOY Bénédicte et TEGETHOFF Wolf (éd.), *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin, De Gruyter, 2019.
[137] BÉNÉZIT Emmanuel et BUSSE Jacques (éd.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gründ, 1999.
[138] BATTISTA Kathy (éd.), *Benezit Dictionary of Artists*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
[139] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, série F/21/527-539.
[140] *Léonore*, Paris, Archives nationales, [s.d.].
[141] *ARCADE*, Paris, Archives nationales, [s.d.].
[142] LECHLEITER France (éd.), *Les Envois de Rome en peinture et sculpture, 1804-1914 – AGORHA*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2019.

Catherine Méneux[143], et pour les membres du jury non-artistes, aux histoires institutionnelles[144] et politiques[145] de la période.

Enfin, concernant la production même de ces peintres, il m'a semblé intéressant d'y appliquer également une démarche prosopographique. Si l'on peut désormais envisager d'écrire la biographie des œuvres – et non plus leur seul historique –, pourquoi ne pas tenter d'en faire la prosopographie ? Cette prosopographie des peintures exposées au Salon ne s'est pas attachée aux seules données socio-économiques (c'est-à-dire leur présence à des expositions, leur circulation d'une collection à l'autre, les transactions dont elles ont été l'objet – en somme les infos qu'on trouve sous les mentions « Historique » et « Expositions » des catalogues) mais a aussi pris en compte des données artistiques et sensibles (au deux sens du terme : qui font appel aux sens, et délicates à manipuler) comme le format ou la technique, mais aussi le genre, le sujet et même le « style ». Cette recherche a porté sur des sources analogiques, *via* un dépouillement systématique dans les documentations des musées du Louvre et d'Orsay (selon les générations de peintres considérés) et dans les catalogues raisonnés d'artistes ou de collections ; et sur des sources numériques, par le biais de requêtes dans les bases de données précédemment mentionnées mais aussi sur la plateforme POP du Ministère de la Culture, sensée rendre accessible les collections des musées nationaux, et dans quelques bases de données du marché de l'art – sur lequel circulent encore nombre des œuvres étudiées dans cette thèse – telles que ArtNet et ArtPrice. À cet égard, il me faut aussi souligner l'aide importante apportée par l'encyclopédie collaborative Wikipédia : de très nombreux visuels, le plus souvent de bonne qualité, accompagnés d'informations fondamentales comme les dimensions, la technique ou la localisation, ont pu être obtenus grâce à la richesse inestimable de sa collection virtuelle et grâce au dévouement de ses contributeurs. Cette thèse, dans sa dimension documentaire, bénéficie de fait du développement, au cours de la dernière décennie, d'outils numériques qui permettent, techniquement, d'accéder à des sources numérisées et des bases de données de plus en plus riches. Ma conviction que cela peut contribuer à faire avancer la recherche dès lors que les résultats sont rendus accessibles à tous, gratuitement, m'a conduit à publier l'ensemble de mon catalogue biographique et pictural en ligne. Les données récoltées au cours de mes recherches

[143] BOUILLON Jean-Paul et MÉNEUX Catherine (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010 ; GISPERT Marie et MÉNEUX Catherine (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.
[144] CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.* ; GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts*, *op. cit.* ; VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*
[145] ROBERT Adolphe et COUGNY Gaston (éd.), *Dictionnaire des parlementaires français*, Paris, Bourloton, 1890, volume III.

ont ainsi été versées sur un **site web**[146], grâce à la plateforme de gestion Omeka-S, particulièrement indiquée pour la mise en ligne d'une base de données relationnelle puisqu'elle permet de créer des formulaires de notices selon leur type, de les mettre facilement en lien les unes aux autres et d'importer aisément des données à partir de fichiers existants. Grâce à l'hébergement fourni par Huma-Num, ce site web constitue un support pérenne pour le travail documentaire que j'ai mené et rend l'ensemble des traitements statistiques effectués – et les analyses et conclusions qui en découlent – réplicable.

Outre le fait qu'elle offre une vision synoptique particulièrement estimable sur les corpus étudiés – il est possible, par exemple, d'embrasser en un seul regard **toutes les peintures ayant obtenu la médaille d'honneur au Salon après 1848** –, la base de données ainsi développée permet de les soumettre à des approches quantitatives[147] : traitements statistiques, analyse de réseaux ou encore analyse de correspondances multiples. En dépit de l'absence d'informations précises et complètes sur nombre de peintres et de peintures étudiés, la base révèle malgré tout des éléments qui structurent et caractérisent les profils et les pratiques. En révélant les tendances, les dominations, les concurrences, les approches quantitatives permettent d'identifier non seulement des phénomènes dignes d'intérêt mais aussi les cas d'études les plus susceptibles de les incarner. La base de données autorise autant qu'elle invite à naviguer alternativement entre échelles macro- et microscopique, de nourrir les études qualitatives, menées sur des exemples précis, autant que des analyses quantitatives permettant de les mettre en perspective. Ces approches quantitatives se sont de fait révélées essentielles pour pouvoir appréhender un corpus de cette complexité et de cette ampleur – plusieurs centaines de biographies de peintres, plusieurs milliers d'œuvres au catalogue.

Les multiples voies menant au succès

Au vu de la diversité des profils et des pratiques des peintres médaillés, de l'hétérogénéité stylistique, thématique et de genre du corpus pictural, une question émerge en effet : comment saisir cette multiplicité de voies menant au succès ? En effet, comment des œuvres – les carrières des peintres médaillés autant que leur production – aussi différents dans leurs caractéristiques, et par extension dans leurs modalités d'appréciation et de réception, ont-ils pu

[146] https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/
[147] JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée », *Histoire & mesure*, 2008, volume 23, n°2, p. 3-34 ; LEMERCIER Claire et ZALC Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, 2010.

accéder à cette même reconnaissance qu'incarne la médaille au Salon ? Force est de constater qu'il n'existe pas de voie royale, unique, pour accéder au succès artistique. Ce constat dément alors l'idée qu'une esthétique dominante à l'époque, englobée sous le terme « académique » dans les ouvrages dédiés à l'art du XIX^e^ siècle, conditionnerait l'accès à la reconnaissance, aux dépens de courants esthétiques plus marginaux qui seraient restés ignorés, méprisés voire sciemment rejetés. En réalité, les paysagistes de l'École de Barbizon, comme François-Louis FRANÇAIS (1814-1897) et Charles-François DAUBIGNY (1817-1878) reçoivent des médailles dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, de même que des peintres rattachés au réalisme comme Jean-François MILLET (1814-1875) et Henri FANTIN-LATOUR (1836-1904). Ce dernier est notamment récompensé au Salon de 1870 pour son portrait collectif du groupe de la Nouvelle Peinture, *Un atelier aux Batignolles* **[Fig. 0.5]**. D'ailleurs, même certains participants aux expositions impressionnistes, comme Félix BRACQUEMOND (1833-1914) et Ludovic-Napoléon LEPIC (1839-1889), sont médaillés au cours de leur carrière.

Tous les profils et toutes les trajectoires semblent ainsi coexister parmi les peintres récompensés au Salon : du lauréat du Prix de Rome à l'autodidacte, de l'auteur d'ambitieuses fresques historiques au miniaturiste, du peintre exposant depuis longtemps au jeune débutant, de l'artiste étranger sans réputation préexistante à Paris à l'élève de maîtres réputés. Cela vaut aussi pour les œuvres elles-mêmes : tous les genres, tous les formats, toutes les thématiques et toutes sortes de variations stylistiques sont représentées. Cette multiplicité s'observe de manière synchronique : lors de chacun des Salons, les peintres et les peintures distinguées se révèlent d'une très grande diversité, empêchant d'identifier précisément un ou des critères d'appréciation stricts qui auraient guidé le jury. Cette diversité est aussi sensible dans une perspective diachronique : au cours de la moitié de siècle considérée ici, les artistes et les œuvres rencontrant le succès se montrent tout aussi variés dans leur profil et leur style. Constater la multiplicité des voies qui mènent au succès artistique ne suffit toutefois pas : il convient de comprendre comment cette reconnaissance se manifeste et s'obtient, sous des formes certainement variées et selon des chronologies diverses. Une même médaille ne signifie en effet pas la même chose d'un peintre à un autre en fonction de l'avancement de sa carrière, de sa trajectoire singulière, de la résonance publique de sa consécration, etc.

Pour tenter de faire apparaître au mieux les enjeux de mon enquête, je chercherai d'abord à comprendre comme se structure le système artistique après 1848, et comment s'articule plus précisément l'autorité de deux institutions d'apparence concurrente dans l'établissement de la reconnaissance artistique : le jury du Salon et la critique d'art. À l'aide des archives conservées

dans les fonds complémentaires de l'administration des beaux-arts[148] et des musées nationaux[149], et d'une analyse, Salon après Salon, des profils qui composent le jury de récompense, le **CHAPITRE 1** exposera les objectifs, les prérogatives et la valeur de la médaille, afin de comprendre le rôle qu'elle joue dans la carrière et la réputation des lauréats. Le **CHAPITRE 2**, consacré à la critique d'art, s'appuiera sur une analyse prosopographique des auteurs de comptes rendus de Salon publiés dans quinze périodiques, choisis pour leur longévité et leur représentativité ainsi que sur une anthologie critique composée de 341 comptes rendus, afin d'examiner le statut et le discours des salonniers après 1848, permettant ainsi de comprendre comment se construit leur légitimité, leur expertise et leur influence dans le système artistique contemporain.

Dans un second temps, je montrerai que, si tous les types de profils et de production peuvent parvenir au succès, l'accès à la reconnaissance reste largement déterminé et conditionné par le genre de prédilection pratiqués par les peintres. Pour ce faire, j'examinerai une par une les différents types de carrière correspondant à chacune de ces pratiques, pour comprendre comment, en leur sein, s'articulent et se manifestent spécifiquement les différentes modalités de la reconnaissance artistique. Ainsi, le **CHAPITRE 3** sera consacré aux peintres d'histoire, qui continuent de cumuler honneurs et positions d'autorité. La peinture d'histoire est le genre par excellence qui donne accès aux carrières les plus prestigieuses, mais cette consécration est en réalité conditionnée à la capacité de ces peintres à s'adapter aux goûts des critiques, du public et des amateurs, et donc à diversifier et hybrider leur production. Le **CHAPITRE 4** s'intéressera aux peintres de genre médaillés : les importants succès critiques et commerciaux qu'ils rencontrent au Salon s'accompagnent d'une reconnaissance institutionnelle équivalente à celle des peintres d'histoire. La consécration à laquelle parvient, progressivement, la peinture de genre confirme à cet égard la transformation profonde de la hiérarchie des genres face à de nouvelles instances de reconnaissance, que sont les critiques et le marché. Enfin, le **CHAPITRE 5** examinera les carrières et réputations des paysagistes médaillés après 1848, en soulevant en particulier un paradoxe : si les paysages jouissent d'une reconnaissance institutionnelle indéniable via la médaille, leurs praticiens n'accèdent pas à des carrières aussi consacrées que leurs confrères peintres de figures. L'écart paraît d'autant plus fort que le paysage joue un rôle de plus en plus central dans le discours sur l'art et sur l'école française. Les carrières et réputations des paysagistes se construisent sur un modèle alternatif,

[148] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, série F/21/527-539.
[149] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/1-140 (anciennement série X-Salons).

visible dans leur œuvre et dans leur parcours, obligeant la mise en place de nouveaux critères d'appréciation qui auront une portée sur le long terme.

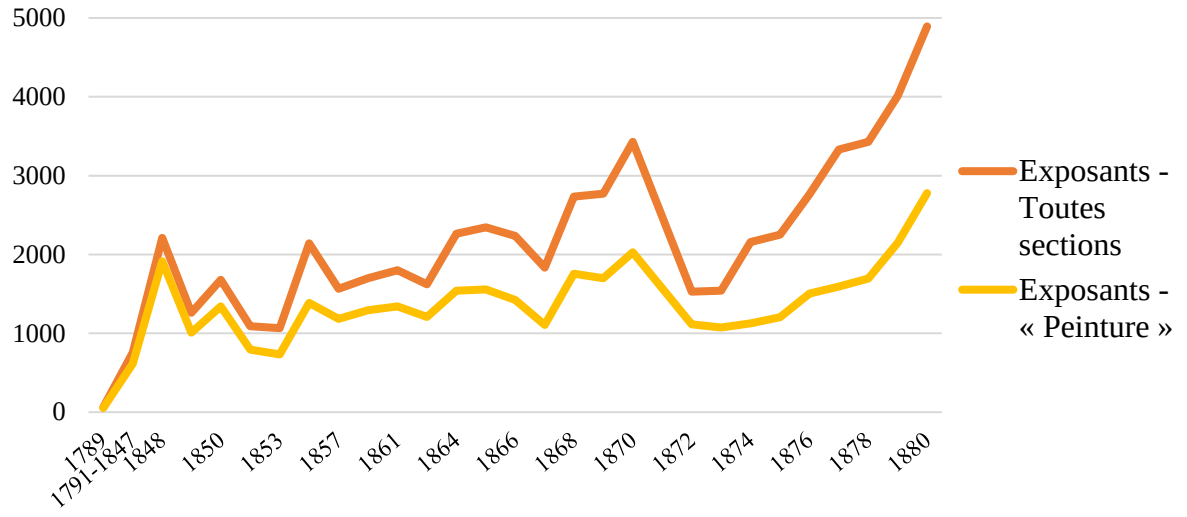
PREMIÈRE PARTIE :

PAIRS ET EXPERTS.

Les instances de reconnaissance au Salon

Dès 1791, alors qu'il n'est pas simplement réservé à l'Académie des beaux-arts et ses élèves, le Salon s'impose comme le lieu privilégié de la construction des carrières et réputations artistiques. Pour montrer ses œuvres, pour se faire connaitre du public et d'éventuels futurs commanditaires, l'Exposition de peinture et de sculpture est un passage obligé dans la vie d'artiste. Cette position pivot dans le système et dans les parcours artistiques de l'époque explique la quantité d'études consacrées au Salon[150], et la place accordée aux expositions dans les monographies d'artistes et les histoires de l'art du XIX^e^ siècle[151]. Elle explique aussi pourquoi, au cours du XIX^e^ siècle, l'exposition attire un nombre toujours croissant d'exposants :

Graphique 2. Évolution du nombre d'artistes à exposer au Salon (1791-1880)[152]



Entre le Salon de 1849 – le Salon libre de 1848, et le nombre inédit d'exposants qu'il occasionne, fait figure d'exception – et celui de 1880, le nombre d'exposants passe en effet de 1 261 à 4 011, soit une augmentation de près de 300 % ! Le phénomène touche plus

[150] BOUILLO Eva, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, *op. cit.* ; BÉRAUD Claire, HEIM Jean-François et HEIM Philippe, *Les Salons de peinture de la Révolution française, 1789-1799*, *op. cit.* ; HASKELL Francis (éd.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24ème congrès CIHA, Bologne, 10-18 septembre 1979, Bologne, CLUEB, 1981 ; KEARNS James et VAISSE Pierre (éd.), *« Ce Salon à quoi tout se ramène » : le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, *op. cit.* ; KEARNS James et MILL Alister (éd.), *The Paris Fine Art Salon : le Salon, 1791-1881*, *op. cit.* ; LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, *op. cit.* ; LOBSTEIN Dominique, *Les Salons au XIXe siècle. Paris, capitale des arts*, *op. cit.* ; MAINARDI Patricia, *The End of the Salon. Art and the State in the early Third Republic*, *op. cit.* ; MAINGON Claire, *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, *op. cit.* ; PICHET Isabelle, *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, *op. cit.* ; SFEIR-SEMLER Andrée, *Die Maler am Pariser Salon, 1791-1880*, *op. cit.* ; WOLF Norbert, *L'art des salons. Le triomphe de la peinture du XIXe siècle*, *op. cit.*

[151] Entre autres : ALLEMAND-COSNEAU Claude, « Le Salon à Paris de 1815 à 1850 » dans *Les années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850*, *op. cit.* ; HOUSSAIS Laurent, « Salon(s), marché et critique d'art » dans TILLIER Bertrand (éd.), *L'art du XIXe*, *op. cit.* ; LACAMBRE Geneviève, « La peinture. Le temps du Salon » dans CACHIN Françoise (éd.), *L'art du XIXe siècle : 1850-1905*, *op. cit.* ; MATHEY François, « Le Salon de la fin du Second Empire » dans *Les impressionnistes et leur temps*, *op. cit.* ; VAN DE SANDT Udolpho, « Le Salon » dans BONNET Jean-Claude (éd.), *L'Empire des muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, *op. cit.*

[152] Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.* Pour les périodes antérieures à 1790 et entre 1791 et 1847, les moyennes ont été établies.

particulièrement la section « Peinture » : le nombre de peintres exposant en 1880 représente plus du double de celui au Salon de 1849, et dépasse même celui du Salon de 1848. Cette véritable explosion d'artistes exposants et d'œuvres exposées commandent alors les nombreuses mesures administratives et logistiques qui jalonnent l'histoire du Salon dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

Espaces et temps d'une exposition en perpétuelle expansion

Dans la première moitié du siècle, l'administration chargée de l'organisation du Salon est alternativement sous la tutelle du ministère de l'Intérieur et du ministère de la Maison du Souverain, et l'exposition se tient tous les deux ans puis, à partir de 1832, tous les ans. La révolution de 1848, survenue le 22 février, ne menace ainsi pas la tenue du Salon prévu, et celui-ci ouvre ses portes le 15 mars, date traditionnellement choisie pour l'ouverture de l'exposition, pour les fermer le 31 mai. Le rythme annuel est maintenu jusqu'à l'Exposition universelle de 1855, même si divers événements expliquent les dates très fluctuantes de tenue de l'exposition[153]. Ainsi, le Salon de 1849 a lieu du 15 juin au 31 août : ce retard s'explique notamment par le déménagement que subit le Salon. En effet, le Salon libre de 1848 et l'explosion d'œuvres à présenter qu'il entraîne signe la fin du Salon au Louvre, en raison des perturbations que cela occasionnait. Il est donc décidé, à la suite de ce Salon, de trouver un nouvel emplacement pour la tenue annuelle de l'exposition, et une solution est trouvée pour le Salon suivant : celle d'investir le Palais des Tuileries. L'aménagement nécessaire du lieu en espace d'exposition contraint alors l'administration des beaux-arts, manifestement en sous-effectif[154], de retarder de trois mois la date d'ouverture du Salon, initialement annoncée le 15 mars 1849.

Un retard bien plus important conditionne l'organisation du Salon de l'année suivante : ouverte le 30 décembre 1850, l'exposition se clôt le 31 mars 1851. Le Salon déménage en effet une nouvelle fois et s'installe au Palais-National (aujourd'hui Palais Royal). Cela nécessite des travaux d'aménagement importants : un bâtiment de 1 600 m² est construit par l'architecte Pierre Prosper CHABROL (1812-1875) dans la cour d'honneur du palais, afin d'accueillir de façon optimale le nombre important d'œuvres présentées. De tels travaux entraînent des

[153] Voir ANNEXES, Tableau 1.
[154] Rapport au secrétaire d'État au ministère de l'Intérieur, s.d., A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/115 (anciennement X-Salons, Salon de 1849, premier dossier).

dépenses considérables : certains mentionnent le chiffre de 13 000 francs[155], mais les devis conservés obligent à une estimation très nettement à la hausse, aux alentours de 120 000 francs[156]. Ceci explique peut-être le choix de faire fusionner les Salons de 1850 et de 1851, en organisant une seule exposition à cheval sur les deux années. De la sorte, l'administration a à sa disposition un budget double : les quelques 36 000 francs réservés pour l'exposition de 1850, auxquels s'ajoutent les 26 000 francs dédiés à l'exposition de 1851[157]. Un crédit supplémentaire est demandé et accordé, de l'ordre de 80 000 francs, afin de mener à bien les travaux d'aménagement mais aussi la tenue de l'exposition. Il faut dire que les dépenses sont nombreuses : salaires des divers personnels (administrateurs, rédacteurs mais aussi gardiens et ouvriers), fournitures de bureau, aides versées aux artistes (indemnités ou matériels), rédaction et impression des livrets et autres supports relatifs au Salon (affiche, règlements, invitations…), ou encore achat du bois de chauffage – un poste de dépenses important, qui s'élève à 11 000 francs pour deux mois d'exposition en plein hiver[158] ! Les impératifs financiers et matériels influent sans nul doute sur la logistique de l'exposition, et l'administration peut reprendre le rythme annuel au Salon suivant, qui se tient du 1er avril au 30 juin 1852 dans le même bâtiment. En 1853, le Salon ouvre une fois de plus avec du retard, qui peut de nouveau s'expliquer par le déménagement qu'il subit : l'exposition s'ouvre ainsi le 15 mai aux Menus-Plaisirs, à l'angle de la rue Richer et du Faubourg Poissonnière dans le IXe arrondissement. Inexpliqué par les archives conservées, ce troisième déménagement rend néanmoins compte de l'absence, de plus en plus incommode, d'espaces d'exposition optimaux, capables d'accueillir un nombre toujours croissant d'œuvres, et de satisfaire un nombre toujours croissant d'artistes.

En entraînant la construction du Palais de l'Industrie, conçu pour abriter 2 500 œuvres, l'Exposition universelle de 1855 permet aux prochaines Expositions de peinture et sculpture d'enfin disposer d'un espace dédié. Le Salon précédent, de 1854, est néanmoins annulé, afin que les efforts financiers et logistiques soient entièrement consacrés à l'organisation de cette exposition-vitrine pour le jeune Second Empire. Les artistes eux-mêmes ne semblent guère déçus de perdre cette opportunité d'exposer, très excités à l'idée de pouvoir présenter des œuvres représentatives de leur talent aux yeux d'un public large et, notamment, étranger. Cette bisannualité de circonstance est toutefois institutionnalisée après l'Exposition universelle : le

[155] CHAMPIER Victor et SANDOZ Gustave-Roger, *Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900)*, Paris, Veyrier, 1991, p. 29.
[156] État général des dépenses relatives au Salon de 1850-1851, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/116 (anciennement X-Salons, Salon de 1849).
[157] Résumé du budget, *Ibid.*
[158] Devis définitif des dépenses relatives au Salon de 1850-1851, *Ibid.*

prochain Salon ouvre ainsi ses portes le 15 juin 1857. Cette idée de ralentir le rythme des expositions avait déjà été formulée en 1853, dans une proposition d'Émilien DE NIEUWERKERKE (1811-1892), directeur des musées nationaux, au ministre de la Maison de l'Empereur qui considérait :

> « Que les Expositions publiques et illimitées, dans les conditions d'annualité en usage jusqu'à ce jour, paraissent avoir pour résultat de fatiguer le talent acquis des meilleurs artistes, en les excitant à la production d'œuvres trop multipliées et trop peu mûries. »[159]

L'avis général d'organiser des expositions moins fréquentes mais de meilleure qualité – le délai d'un Salon à l'autre permettant aux artistes de se risquer à des œuvres plus ambitieuses – est, à cette époque, partagé par plusieurs personnalités, artistes comme administrateurs[160]. Son adoption après l'Exposition universelle de 1855 se comprend donc comme une volonté de refaire du Salon une exposition exigeante, représentative du talent de l'école française, plus sélective encore – d'où le retour, aussi, de l'Académie comme jury d'admission. L'administration semble alors faire le choix d'un Salon comme exposition de « tableaux à voir », plutôt que de « tableaux à vendre »[161]. Ce nouveau rythme n'endigue pourtant pas l'explosion d'œuvres présentées à chaque Salon : alors qu'en 1853, le livret ne comporte « que » 1 768 numéros, le livret de 1857 en compte 3 474. L'administration supprime en outre la restriction du nombre d'œuvres que chaque artiste peut envoyer, en vigueur aux Salons de 1852 et 1853[162] : aux côtés de grandes compositions historiques ou mythologiques, les peintres exposent ainsi des tableaux plus adaptés au marché – des portraits notamment, ou des compositions décoratives – tandis que les peintres de genre ou de paysages en profitent pour rendre compte de la constance, ou au contraire de la diversité, de leur répertoire. Malgré des opportunités d'exposition réduite, les artistes semblent se satisfaire de cette logistique. La période est ainsi marquée par une stabilité d'organisation : tous les deux ans, le Salon se tient au Palais de l'Industrie et ouvre ses portes autour de mai pour une durée de deux mois, sans interruption.

Le Salon de 1863, les insatisfactions violentes qui s'y expriment et les mesures radicales qu'elles entraînent, oblige l'administration à repenser l'organisation de l'exposition – entre

---

[159] Proposition de réforme du directeur des musées nationaux au ministre de la Maison de l'Empereur, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150052/124 (anciennement X-Salons, Salon de 1853).

[160] Voir, à ce propos, l'article de MAINARDI Patricia, « The Double Exhibition in 19th Century France », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 23-28.

[161] Les deux termes sont de BLANC Charles, « Salon de 1868 », *Le Temps*, 12 mai 1868.

[162] « ART. 2. Chaque artiste ne pourra envoyer à cette exposition que trois ouvrages des genres désignés », livrets des Salons de 1852 et 1853, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002, volume VI.

autres choses. La crise rend manifeste l'existence, dans la communauté artistique, d'opinions différentes de celle de l'Académie quant au rôle et aux ambitions que doit satisfaire le Salon. Il faut dire que l'exposition de 1863 voit le retour des restrictions : chaque artiste ne peut plus envoyer « que » trois ouvrages[163]. Les reproches adressés au jury, qu'on accuse de se montrer trop sévère à l'encontre d'œuvres ne respectant pas son idéologie et son esthétique, se couplent donc à une limitation réelle des capacités d'expositions. La colère est donc autant le fait des artistes refusés – que l'on empêche de présenter leurs œuvres au public – que des artistes admis – qui, au mieux, doivent désormais sélectionner les œuvres qu'ils souhaitent montrer, et qui, au pire, voient le jury exclure une partie de leur production. Outre la solution improvisée d'ouvrir un Salon des refusés[164], l'administration examine rapidement une façon de répondre au mieux à cet état de fait. Un rapport de Jules MARET-LERICHE (?-?)[165], administrateur adjoint du Salon depuis 1863[166] préconise rapidement de revenir à un rythme annuel tout en maintenant un nombre limité d'ouvrages pouvant être exposés par artiste :

> « [I]l ressort avec évidence qu'en moins d'un siècle, la puissance de production se trouvant 10 fois plus forte et le nombre de production 29 fois plus fort, sans que la force du rayon visuel individuel du jury ou du public ait augmenté, il devient d'une urgence absolue, mathématique, de multiplier les solennités (enfin de les rendre annuelles) et, contradictoirement, d'opposer une digue salutaire à la puissance de production individuelle. »[167]

Ce rapport évoque, en guise de soutien, une pétition signée par de nombreux artistes[168] ayant exprimé une demande similaire : voir les Salons redevenir annuels, afin d'avoir des occasions plus nombreuses d'exposer, tout en maintenant une restriction quant au nombre d'œuvres

[163] Article 2, règlement du Salon de 1863, livret correspondant, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1859-1863*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004, volume VII.

[164] Évènement qui a fait l'objet d'une littérature extensive : BOIME Albert, « The Salon des Refusés and the Evolution of Modem Art », *Art Quaterly*, 1969, n°32, p. 411-426 ; CAHN Isabelle, « Le Salon des refusés de 1863. 'Un pavé tombé dans la mare aux grenouilles' » dans COGEVAL Guy, BADETZ Yves, PERRIN Paul et VIAL Marie-Paule (éd.), *Spectaculaire Second Empire*, Paris, musée d'Orsay et Skira, 2016 ; LACAMBRE Geneviève, « Les institutions du Second Empire et le Salon des refusés » dans HASKELL Francis (éd.), *Saloni, gallerie, musedi e loro influenza sulla svillupo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologne, CLUEB, 1981, p. 163-175 ; LOBSTEIN Dominique, « Le Salon des refusés de 1863 » dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1859-1863*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004, volume VII, p. 9-14 ; PICON Gaëtan, *1863, naissance de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1988 ; WILDENSTEIN Daniel, « Le Salon des refusés de 1863. Catalogue et documents », *Gazette des beaux-arts*, 1965, n°66, p. 126-128 ; WILSON-BAREAU Juliet, « The Salon des Refusés of 1863 : A New View », *The Burlington Magazine*, 2007, volume 149, n°1250, p. 303-319.

[165] Auteur d'un ouvrage sur *Les Expositions d'art au XIX*^{ème} *siècle*, Paris, chez l'auteur, 1866, exposant plus en profondeur ses vues sur la question.

[166] SANCHEZ Gonzalo J., *Organizing Independence. The Artists Federation of the Paris Commune and its Legacy, 1871-1889*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, p. 27.

[167] Rapport de J. Maret-Leriche au directeur des musées nationaux, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/131 (anciennement X-Salons, Salon de 1864).

[168] Pétition malheureusement introuvable dans les archives consultées (A. N., Pierrefitte-sur-Seine, fonds X-Salons et fonds F/21).

présentées, pour éviter de voir l'exposition se transformer en véritable « bazar[169] » qui en diminuerait le prestige. Voulue par les artistes et approuvée par l'administration, la mesure est adoptée et mise en place dès le Salon suivant, qui ouvre alors ses portes le 1er mai 1864. Le rythme annuel et la restriction à deux œuvres par artiste sont respectés et maintenus de façon quasiment inchangée[170] jusqu'au dernier Salon officiel, en 1880. Seule la guerre franco-prussienne, qui survient peu après le Salon de 1870, et les évènements de la Commune empêchent la tenue de l'exposition suivante, devant se dérouler traditionnellement à la fin du printemps. Le Salon se tient ainsi seulement le 1er mai 1872, et reprend place au Palais de l'Industrie – rebaptisé, après l'Exposition universelle de 1855, Palais des Champs-Élysées – malgré l'occupation temporaire et partielle des lieux par le ministère des Finances[171].

En dépit des multiples déménagements et de la valse des règlements (j'y reviendrai à d'autres occasions), les modalités d'organisation du Salon, entre 1848 et 1880, présentent en réalité quelques constantes : l'Exposition de peinture et sculpture a quasiment toujours lieu au printemps et à l'été[172], afin de profiter de l'éclairage naturel du soleil – les bâtiments successifs pour abriter le Salon reprennent en effet la verrière zénithale qui caractérisaient les galeries du Louvre – en l'absence d'autre source lumineuse[173] ; les artistes ont l'interdiction explicite d'y présenter des « ouvrages qui ont déjà figuré aux Expositions annuelles à Paris[174] » – cela signifie que les œuvres présentées dans des expositions de province ou à l'étranger sont autorisées. Les innombrables mesures administratives et logistiques qui jalonnent l'histoire institutionnelle du Salon entre 1848 et 1880 révèlent en outre la volonté réelle et constante de l'administration de répondre aux mécontentements multiples, et parfois contradictoires, de la communauté artistique.

[169] Le terme est employé dans le rapport précédemment cité (note 18).
[170] Aux Salons de 1874 et 1875, le nombre d'ouvrages autorisés passe à trois. Article 2, règlement des Salons de 1874 et 1875, livrets correspondants, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2006, volume X et XI.
[171] Note au règlement du Salon de 1872, livret correspondant, reproduit dans *Ibid.*
[172] Voir ANNEXES, Tableau 14.
[173] L'électricité ne sert réellement à l'éclairage d'expositions qu'à la suite de l'exposition d'électricité de 1881. L'Exposition universelle de 1889 est ainsi la première exposition de beaux-arts (en partie) éclairée – en soirée seulement – par lumières électriques. PARVILLE Henri de, « Le service électrique à l'Exposition universelle de 1889 », *Annales historiques de l'électricité*, 2006, n°4, p. 75-82.
[174] Article 3, règlement du Salon de 1852, livret correspondant, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.* Cette disposition est reprise quasiment textuellement dans tous les règlements postérieurs.

Logiques de placement d'une exposition encombrée

De même, la question du placement constitue un enjeu important au Salon, auquel l'administration apporte un certain nombre de solutions. La première s'incarne dans la figure du « vérificateur ». Selon la comptabilité des Salons, le vérificateur est « chargé du placement et du mouvement des objets d'art[175] » – la fonction s'apparente ainsi à celle du tapissier pour les Salons académiques de l'Ancien Régime, étudiée par Isabelle Pichet[176]. Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, cette position est institutionnalisée : le vérificateur est rémunéré – environ 300 francs par mois –, il est aidé par plusieurs employés et, bien souvent, il est intégré à l'administration des beaux-arts. En 1849 et 1850, le rôle de vérificateur est d'abord assumé par Charles SÉCHAN (1803-1874). Ce peintre-décorateur, de formation comme de réputation, appartient alors à l'administration des beaux-arts en tant qu'« inspecteur des musées de province[177] ». À partir de 1852, il est remplacé par Louis MARTINET (1814-1895), lui aussi peintre, élève de Antoine-Jean GROS (1771-1835), et ayant régulièrement exposé au Salon entre 1833 et 1839. Il porte le titre d'« inspecteur » dans l'administration des beaux-arts jusque 1857, avant d'ouvrir sa propre galerie. Par leur éducation artistique et leur intérêt pour la mise en scène, ces deux personnages disposent de réelles compétences en matière de « scénographie », qui expliquent sans doute leur nomination comme vérificateurs du Salon. À partir de 1857, c'est Louis CLÉMENT DE RIS (1820-1882), attaché à la conservation des musées impériaux et adjoint de L. Martinet au Salon depuis 1851, qui occupe seul la fonction de vérificateur. À la différence des deux précédents, il n'est pas artiste mais possède déjà une réputation comme critique d'art. Son intérêt pour l'art contemporain et son érudition le rendent particulièrement apte à décider du placement des œuvres. Il occupe ainsi cette position jusque 1869 – influençant dès lors, dans l'ombre, près de quinze expositions – et sa mort sera l'occasion, pour Charles-Philippe DE CHENNEVIÈRES (1820-1899), de regretter un collègue particulièrement efficace et apprécié dans son rôle de vérificateur[178]. Collaborateur régulier de revues artistiques comme *L'Artiste* et *La Gazette des beaux-arts*, dans lesquelles il fait parfois paraître des comptes rendus de Salon[179], seules les nécrologies permettent de retracer une rapide biographie de L. Clément de Ris – à ce jour, il n'existe aucune monographie pour donner un aperçu à la fois de sa personnalité, de ses

[175] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 200150042/122 (anciennement X-Salons, Salon de 1852).
[176] PICHET Isabelle, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon, 1750-1789. Expographie, critique et opinion*, *op. cit.*
[177] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/116 (anciennement X-Salons, Salon de 1849).
[178] CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, Paris, L'Artiste, 1889, partie 2, p. 34-52.
[179] Voir *infra*., CHAPITRE 2, III.

goûts et de l'ampleur de sa production de critique et d'historien d'art. Celle-ci reste à faire, afin d'estimer réellement son influence sur les Salons auxquels il participe et, plus largement, sur la vie artistique contemporaine.

Après 1869, la position de vérificateur disparaît officiellement. À partir de 1872, le règlement du Salon postule très clairement que « le placement des ouvrages sera fait par l'Administration, sur les indications du Jury », le jury – alors composé d'artistes élus, donc potentiellement plus représentatifs – pouvant ensuite proposer des modifications dans l'arrangement choisi. En réalité, c'est sans doute Frédéric BUON (?-1888), alors « inspecteur des beaux-arts chargé des expositions » qui s'occupe *de facto* de choisir l'emplacement des œuvres : l'homme travaille à l'organisation du Salon, dans ses aspects les plus logistiques, auprès de C.-P. de Chennevières depuis 1849[180]. L'absence totale d'informations biographiques le concernant – on sait, juste, par C.-P. de Chennevières, qu'il était d'obédience républicaine, mais on ignore même jusqu'à sa date de naissance – empêche de véritablement évaluer le rôle qu'il a pu jouer dans l'administration des beaux-arts. F. Buon remplit cette position jusqu'au Salon de 1878, et s'occupe donc au minimum de près de dix expositions – lors du dernier Salon, en 1880, la tâche de placer les œuvres est une fois encore attribuée à l'administration, plus particulièrement à des « commissaires et sous-commissaires des expositions », dont on ignore malheureusement l'identité.

En l'absence de commissariat, la tâche des vérificateurs successifs est immense, au regard de l'extrême diversité des œuvres exposées, que ce soit en termes de techniques, de formats, de styles ou de thèmes représentés. Sans imposer son goût, sans dévoiler ses préférences, le vérificateur doit s'efforcer de trouver une logique de placement qui puisse convenir aux artistes et offrir un contexte favorable aux œuvres présentées. Dans les premiers temps du Salon, la logique qui semble prédominer les décisions de placement est celle du mérite des œuvres – perpétuant à ce titre une tradition assez académique. Que ce soit au Palais des Tuileries, à l'Hôtel des Menus-Plaisirs, au Palais-National et, enfin, au Palais des beaux-arts, le vérificateur s'applique à disposer les œuvres selon leur « qualité », avec toute la complexité que cela induit pour un art contemporain alors très éclectique. De fait, la notion de mérite découle alors encore en grande partie de la hiérarchie des genres, ce qui donne l'impression – et l'organisation de la plupart des comptes rendus de Salon en témoigne – que le Salon est organisé par genre. Cette logique d'exposition mécontente peu à peu les artistes : elle relègue aux salles secondaires les genres dits « mineurs », elle impose une position hiérarchique à des catégories

[180] CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, *op. cit.*, partie 5, p. 83-91.

de plus en plus floues et, bien souvent, elle éparpille l'exposition d'un seul et même artiste en plusieurs salles. L'administration perçoit alors la nécessité de trouver une nouvelle logique d'exposition, inaugurée lors du Salon de 1861.

Il est décidé, pour la première fois, de placer les œuvres selon l'ordre alphabétique du nom de leur auteur :

> « Des sept mille cinq cents objets d'art présentés cette fois, le jury en admis quatre mille cinq cents, et l'on a adopté cette année un mode nouveau pour le placement des tableaux dans les vastes galeries du palais de l'Industrie. […] Comme toutes les innovations, celle-ci a besoin d'être soumise à l'expérience ; cependant nous serions bien trompés si ce nouveau mode ne convenait pas aux artistes et ne rendait pas l'examen de l'Exposition plus facile et plus agréable au public. Toute idée de préférence et de faveur disparaît devant cet ordre donné par le hasard, et la difficulté qu'éprouverait le public à trouver tel ou tel ouvrage dans cette énorme série de quatre mille cinq cents peintures n'existe plus, grâce à l'ordre alphabétique qui conduit le public devant le nom de l'artiste dont il désire voir les travaux. »[181]

La décision est unanimement saluée : les artistes se libèrent d'un nouveau jugement après le jugement qui conditionnait la réception de leur œuvre, leur œuvre est exposé dans son entièreté, rendant visible l'étendue et/ou la diversité de leur talent, et la visite est facilitée pour le public comme pour la critique, qui n'ont qu'à suivre l'ordre indiqué par le livret. Surtout, c'est le caractère non arbitraire de cette logique d'exposition qui plaît : en apparence, les choix opérés par le vérificateur sont réduits à leur strict minimum, et ce dernier n'est plus vraiment décisionnaire quant aux salles et aux places à accorder à tel ou tel artiste. Seul le hasard, puis l'ordre, préside à l'agencement du Salon. Cependant, et le maintien de la position de vérificateur après 1861 le prouve, l'organisation du Salon exige toujours un effort de scénographie : l'ordre alphabétique impose certes une salle pour les artistes à la même initiale, mais la place précise occupée sur la cimaise par l'œuvre reste à déterminer. Aussi, la semaine de césure, qui intervient au milieu de la période d'exposition, subsiste après 1861 et permet un roulement des œuvres. De fait, la logique d'exposition par ordre alphabétique n'est pas exempte de reproches : le Salon d'honneur reste ainsi un lieu à part, où ne s'applique pas cette logique et où seuls quelques élus ont la faveur d'être présentés – j'y reviendrai –, tandis que le hasard des noms peut provoquer des rapprochements fâcheux. Quoiqu'il en soit, cette disposition paraît résoudre la plupart des problèmes liés à la scénographie du Salon et satisfait, en grande partie, les différents acteurs –

[181] DELÉCLUZE Étienne-Jean, « Exposition de 1861 », *Le Journal des débats,* 1er mai 1861.

artistes, administration, jury, critique mais aussi public – : en effet, elle reste en vigueur pendant près de vingt ans et seize expositions.

Aussi, c'est avec grande surprise qu'artistes et critiques apprennent l'instauration d'une nouvelle logique d'exposition au Salon de 1880[182] : Edmond TURQUET (1836-1914), nommé sous-secrétaire d'État aux beaux-arts en février 1879, remet un rapport au ministère préconisant une exposition par statut honorifique – académiciens, Prix de Rome, exemptés, médaillés et autres – puis par « groupes sympathiques »[183]. En proposant une nouvelle logique d'exposition, sous le couvert de rendre visible les récompenses accordées par l'administration et de valoriser justement les artistes les plus décorés, E. Turquet réintroduit hiérarchie et subjectivité. Les chroniqueurs tournent rapidement en ridicule cette notion floue[184], à laquelle eux-mêmes ont progressivement renoncé dans leurs comptes rendus. Abandonnant les « groupes sympathiques », cette logique d'exposition est partiellement mise en place malgré l'incompréhension et l'insatisfaction qu'elle suscite, mais n'aura guère de postérité : le Salon de 1880 est en effet le dernier à être organisé par l'État, et dès l'année suivante, les artistes sont seuls décisionnaires de l'organisation de l'exposition – et reprennent d'ailleurs le placement par ordre alphabétique.

Une hégémonie incontestée et la perte du Salon

Si le milieu artistique critique fréquemment l'organisation du Salon, l'exposition en elle-même, son rôle central voire monopolistique dans la construction des carrières et des réputations artistiques, et sa tutelle officielle ne sont jamais réellement remis en cause. Les rares initiatives individuelles – les présentations personnelles de Jacques-Louis DAVID (1748-1825) et Horace VERNET (1789-1863)[185] au début du siècle, ou le pavillon largement étudié de Gustave COURBET (1819-1877) en 1855[186] – ou collectives, comme les bien connues Expositions impressionnistes à partir de 1874[187] n'ont ainsi ni pour ambition ni pour

[182] Article 23 du règlement, livret du Salon de 1880, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2006, volume XII, p. CXIII.
[183] TURQUET Edmond, « Rapport au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts », *Le Journal officiel*, 2 janvier 1880.
[184] Recensement effectué *via* la base *Retronews*, Paris, Bibliothèque nationale de France, [s.d.].
[185] HAUPTMAN William, « Juries, Protests, and Counter-Exhibitions before 1850 », *The Art Bulletin*, 1985, volume 67, n°1, p. 95-109.
[186] GRIMMER Georges, « L'exposition Courbet de 1855 », *Bulletin de l'Association des Amis de Gustave Courbet*, 1955, n°15, p. 1-12 ; MAINARDI Patricia, « Courbet's exhibitionism », *Gazette des beaux-arts*, 1991, volume 118, n°1475, p. 253-266 ; LE MEN Ségolène, *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 185-190.
[187] À ce propos, voir, entre autres, REWALD John, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Hachette, 2007 ; *Impressionnisme, les origines (1859-1869)*, LOYRETTE Henri et TINTEROW Gary (éd.), cat. exp. (Paris, Grand Palais, 19 avril-8 août 1994 ; New York, Metropolitan museum of art, 19 septembre 1994-8 janvier 1995), Paris,

conséquence de saper l'hégémonie réelle du Salon. Certes, les reproches à l'encontre des modalités de composition du jury, d'admission au Salon ou envers les ambitions – ou, le plus souvent, le manque d'ambition – de l'exposition font l'objet de pétitions et de réclamations nombreuses[188], et deviennent même un développement obligé ouvrant les comptes rendus des salonniers. En revanche, jusqu'à la fin du siècle, on ne trouve aucune revendication ni proposition sérieuse pour établir une alternative au Salon, signe d'un consensus partagé par la majorité des artistes, quel que soit leur positionnement esthétique, conscients de ce qu'ils auraient à perdre à devoir s'organiser de façon autonome.

Il existe une seule tentative d'affranchir le Salon de sa tutelle officielle, et elle est le fait, paradoxalement, d'un membre de l'administration des beaux-arts elle-même : C.-P. de Chennevières. Alors qu'il a été, pendant près de deux décennies, chargé de l'organisation logistique du Salon, puis nommé directeur des beaux-arts en décembre 1873[189], il transmet dès sa prise de poste en qualité de directeur un rapport au ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts, Oscar BARDI DE FOURTOU (1836-1897), publié dans le *Journal officiel* du 11 janvier 1874[190]. Retraçant brièvement l'histoire de l'Exposition de peinture et de sculpture, ce rapport considère comme néfaste, à tous les titres, que l'État se soit chargé de son organisation depuis le XIX^e^ siècle et propose, en guise de solution, que les artistes constituent une « Académie nationale », formée de « tous les peintres et sculpteurs, architectes et graveurs reconnus artistes par leurs confrères » – c'est-à-dire « qui ont obtenu soit le titre de membre de l'Institut, soit une médaille aux expositions, soit la pension de Rome, soit la décoration de la Légion d'honneur », et qui, bien que sous tutelle du ministère, ait désormais l'entière charge du Salon[191]. À la suite de ce rapport, C.-P. de Chennevières transmet une proposition de statuts, qui aurait fait l'objet de discussions avec 400 artistes en 1870 : l'essentiel de la mission de cette Académie nationale est alors, bel et bien, d'être « chargée du règlement et de l'organisation des expositions, l'État ne lui imposant, en retour du prêt du palais, d'autre obligation que celle d'ouvrir, comme par le passé, chaque exposition annuelle aux artistes français et étrangers ».

éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994 ; *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015 ; Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2014.

188 A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/105-134 (anciennement X-Salons, Salons de 1848 à 1880).

189 GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, *op. cit.*

190 CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, « Rapport à M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts », *Le Journal officiel*, 11 janvier 1874, p. 293-295. Sauf mention contraire, les citations qui suivent sont issues de ce rapport.

191 C.-P. de Chennevières consacre un important développement sur ce projet, en reprenant et développant les mêmes arguments, dans ses *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, *op. cit.*, partie 5, p. 69-115.

Pour fonctionner, cette association disposerait de ressources propres, sous la forme des recettes engrangées par ladite exposition – les entrées payantes et les ventes du livret donc, dont la somme a pourtant rarement suffi à l'organisation des Salons de la seconde moitié du XIX[e] siècle[192]. Ces statuts sont signés et, par là-même, approuvés par des artistes très nombreux et, surtout, reconnus : parmi les peintres, on trouve les noms de ceux qui siègent au jury depuis plusieurs années et, plus généralement, des médaillés. La proposition est, immédiatement, diffusée dans la majorité des titres de presse contemporains ; tout aussi vite, la proposition est applaudie par toute la presse, des colonnes de *La Patrie*[193] à celles du *Petit Journal*[194], des pages du *Constitutionnel*[195] à celles du *Journal des débats*[196]. Apparemment donc, la proposition de C.-P. de Chennevières fait l'unanimité auprès de l'ensemble des acteurs de la vie artistique : comment expliquer qu'elle n'ait pas vu le jour ?

Quelques mois plus tard, l'enthousiasme s'est de fait tassé : au Salon de 1874, nulle mention du projet lors de la cérémonie de remise des récompenses[197] ; dans la presse, quelques auteurs commentent les tensions latentes entre le nouveau ministre de tutelle de l'administration des beaux-arts, Arthur DE CUMONT (1818-1902) et C.-P. de Chennevières dont le projet d'Académie serait une des victimes collatérales[198]. Du côté des artistes eux-mêmes, une crainte s'élève peu à peu quant à leur capacité de s'organiser avec autonomie *et* cohésion, crainte qui monte à mesure que le Salon de 1875, pour lequel l'Académie nationale des artistes français devait avoir été mise en place et qu'elle aurait dû organiser pour la première fois, approche. En décembre 1874, C.-P. de Chennevières est ainsi contraint à la fois de réaffirmer la pertinence de son projet, de justifier le retard pris dans sa mise en œuvre et d'y pallier[199] ; il concède parallèlement une première défaite, puisqu'il annonce le règlement du Salon à venir, qui sera donc encore organisé par l'administration. Tout début 1875, la presse informe alors de la tenue d'une élection, le 10 janvier, pour désigner les membres de la commission constituante de la future Société nationale des artistes français[200] – on remarquera, au passage, la disparition du

[192] C'est du moins ce que révèlent les nombreux rapports établissant les dépenses et recettes occasionnées par chacun des Salons, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/105-134 (anciennement X-Salons, Salons de 1848 à 1880).
[193] LAUZIÈRE-THÉMINES Achille de, « Beaux-Arts », *La Patrie*, 13 janvier 1874.
[194] GRIMM Thomas, « Les Artistes indépendants », *Le Petit Journal*, 16 janvier 1874.
[195] Anonyme, « L'Académie nationale des Beaux-arts », *Le Constitutionnel*, 18 janvier 1874.
[196] CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats*, 18 janvier 1874.
[197] Compte rendu de la cérémonie de distribution des récompenses du Salon de 1874, livret du Salon de 1875, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1875-1877*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2006, volume XI, p. V-XIII.
[198] E. F., « Questions du jour », *Le Moniteur des arts*, 12 juin 1874.
[199] CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, « Rapport à M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts », *Le Journal officiel*, 16 décembre 1874.
[200] « Gazette de jour », *La Presse*, 4 janvier 1875.

terme « Académie », certainement trop chargé. Alors que l'ensemble des artistes ayant exposé au moins une fois sont invités à participer au scrutin, ils ne sont que 771 votants[201]. L'élection se révèle un véritable échec, lorsque les artistes désignés par le vote déclinent eux-mêmes la responsabilité qui leur échoit. George BERGER (1834-1910), dans *Le Journal des débats*, résume les raisons de cet échec :

> « La Société nationale des artistes français est mort-née ; le comité chargé de la constituer ne parviendra pas à se constituer lui-même. Des artistes scrupuleux ont décliné un sacerdoce dont la portée et la gravité leur échappent ou les intimident à juste titre. L'habileté de quelques-uns à surprendre les suffrages, et la précaution prise, à propos de listes des candidatures, d'introduire le mot de conciliation là où il n'y avait encore matière ni à brouilles ni à rapprochements, n'ont pu sauver la plus imprudente des utopies d'un naufrage venu à point. […] Nous n'aurions pu comprendre son approbation donnée à un régime nouveau pour les Salons. Nous lui eussions contesté son droit de laisser toucher à un ordre de choses en faveur duquel plaident les précédents d'un système admis par tous et à peine entamé par quelques susceptibilités jalouses. Les Expositions annuelles du palais des Champs-Élysées sont les phases d'un concours permanent, institué et patronné par l'État, protecteur désigné des beaux-arts, promoteur obligé de l'émulation. Notre gloire artistique interdit à tout gouvernement sensé d'abdiquer la présidence de ces luttes, où nous voudrions le voir encore seul appelé à désigner l'arène et les juges. […] Les artistes qui ont le respect de leur rôle doivent repousser une association syndicale comparable à celle des ferblantiers ou des maçons, la décorât on du titre pompeux de Société nationale des artistes français. » [202]

La faible participation des artistes votants et la démission des artistes élus doit donc se comprendre comme un refus fort, opposé à une gestion autonome du Salon par les artistes. De fait, le projet de la Société des artistes français est, pour un temps au moins, abandonné par l'administration et par son principal promoteur, C.-P. de Chennevières.

C'est à l'aune de ce projet avorté qu'il faut comprendre et considérer la cession, par l'État, de l'organisation du Salon aux artistes, qui survient, finalement, quelques années plus tard, entre les expositions de 1880 et 1881. Le sous-secrétaire d'État E. Turquet est désormais, et ce depuis 1879, responsable de l'organisation des Salons. Peu apprécié, les relations entre celui qui incarne l'administration des beaux-arts et les artistes s'enveniment. Elles tournent à l'hostilité franche à l'occasion du Salon de 1880, où E. Turquet se comporte en despote, imposant ses vues sur les œuvres exposées, modifiant et ignorant le règlement, ce qui conduit

[201] « La société nationale des artistes », *Le Petit Journal,* 13 janvier 1875. À comparer avec les quelques 1 300 artistes exposants en moyenne chaque année au Salon depuis 1848.
[202] BERGER George, « La Société nationale des artistes français », *Le Journal des débats,* 20 janvier 1875.

à une première crise : à la suite d'accusations jugées fallacieuses, les membres du jury William BOUGUEREAU (1825-1905), Antoine VOLLON (1833-1900) et Émile VAN MARCKE (1827-1890) décident de démissionner puis renoncent mais c'est finalement, le 24 mai, Paul BAUDRY (1828-1886), alors président du jury, qui démissionne[203]. Un tel événement est sans précédent dans l'histoire récente du Salon ; il est le signe fort d'un désaccord entre les représentants de la communauté artistique – les artistes élisant les membres du jury – et leur tutelle administrative. Dans l'optique de résoudre ces conflits, E. Turquet convoque le Conseil supérieur des beaux-arts et nomme une commission chargée de se prononcer sur l'avenir des expositions annuelles ; celle-ci est composée des artistes Léon BONNAT (1833-1922), Alexandre CABANEL (1823-1889), Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904), Eugène GUILLAUME (1822-1905), Pierre PUVIS DE CHAVANNES (1824-1898), des critiques d'art Edmond ABOUT (1828-1885) et Charles CLÉMENT (1821-1887), et des membres de l'administration Henri DELABORDE (1811-1899), Antonin PROUST (1832-1905) et Eugène SPULLER (1835-1896). En l'espace de quelques semaines à peine, la commission et le Conseil décident de déléguer complètement et définitivement la gestion du Salon aux artistes français : désormais, ils auront seuls l'entière charge d'organiser annuellement les expositions[204]. La réaction d'E. Guillaume à cette décision, rapportée par C.-P. de Chennevières, est certainement représentative de celle de la communauté artistique :

> « On nous jette à l'eau, eh bien ! nous nagerons. »[205]

À peine quelques mois avant la tenue présumée du Salon de 1881, l'État abandonne donc aux artistes la gestion de l'exposition. Ces derniers, contraints par le temps, s'organisent alors extrêmement vite : le 28 janvier sont adoptés les statuts de la nouvelle « Société des artistes français pour l'Exposition des Beaux-Arts de 1881 » qui a, comme son nom l'indique, pour unique but de pallier au plus urgent, c'est-à-dire de s'assurer de la tenue du Salon cette année-là. Pour leur premier Salon organisé de façon autonome, les artistes reprennent en outre les règlements des précédents Salons officiels – preuve, s'il en fallait, d'un semblant de consensus quant à la forme et à l'ambition adoptées par l'exposition et du caractère relativement superficiel des critiques émises. Pour les artistes, la démission étatique dans l'organisation du Salon constitue donc une révolution davantage subie que choisie : elle met de fait fin à une hégémonie pourtant incontestée des Expositions annuelles sur le milieu artistique et marque,

[203] « Nouvelles du jour », *Le Siècle,* 26 mai 1880.
[204] Un récapitulatif des réunions successives qui aboutissent à cette décision inaugure le livret du Salon de 1881, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1881-1883*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007, volume XIII, p. LXXXI-LXXXVI.
[205] GUILLAUME Eugène, cité dans CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, *op. cit.*, partie 5, p. 111.

surtout, le début d'un morcellement durable de celui-ci, avec la multiplication rapide d'initiatives, d'expositions et d'intérêts incarnant divers groupes esthétiques.

Ce détour par la fin du Salon confirme toutefois le rôle central de cette exposition dans la construction des carrières et réputations artistiques. Lors de cet évènement sans équivalent réel, occasion cruciale pour un artiste de soumettre son œuvre au jugement des pairs, des amateurs et du public, deux instances s'imposent comme forces de distinction. La première, formée du jury et des récompenses qu'il distribue, est une instance institutionnelle, puisque prévue par le règlement, mais pas nécessairement officielle, puisqu'elle ne reflète pas toujours les positions de l'administration des beaux-arts et des gouvernements qui organisent cette dernière. La seconde instance est incarnée par les critiques d'art, qui, sous la seconde moitié du XIX^{e} siècle, s'imposent progressivement comme autorités concurrentes dans le jugement des productions artistiques : les discours sur l'art se multiplient, favorisés par le développement de la presse, et les auteurs se professionnalisent au point de devenir des experts reconnus, voire intégrés, par l'administration elle-même.

Chapitre 1.

POLITIQUE ET ÉCONOMIE DE LA MÉDAILLE

> *C'est pourquoi, Messieurs, dès que m'ont été signalés l'importance exceptionnelle du Salon de 1876, les succès qu'il promettait et qu'il a largement tenus, je n'ai pas hésité à grossir le chiffre de vos médailles, dans une mesure qui permit de récompenser un plus grand nombre de méritants : il ne fallait pas qu'il fût dit que […] les médailles mêmes avaient manqué pour honorer et encourager les artistes qui avaient fait les plus courageux efforts pour mettre leurs œuvres au niveau d'un si noble concours.*
>
> *Une loi que vos talents nous font trouver tous les jours plus dure et que nous sommes pourtant forcés d'observer, limite à un chiffre étroit le nombre des décorations destinées, chaque année, à honorer vos carrières d'artistes, si bien remplies ; j'ai fait tous mes efforts, Messieurs, pour que la liste de cette année fût moins courte que celle des années précédentes, et mieux en rapport avec l'éclat du Salon dernier. Mais combien je regrette qu'elle n'ait pu s'étendre encore et me mettre en mesure d'attribuer la suprême récompense à quelques autres d'entre vous dont les noms eussent été salués des plus vives acclamations.*[206]

Dans l'histoire sociale du système des beaux-arts[207], de son administration[208], de ses institutions ou des personnalités qui le composent – tels Charles BLANC (1813-1873)[209], C.-P. de Chennevières[210] ou É. de Nieuwerkerke[211] –, le jury du Salon et les médailles qu'il décerne restent un angle-mort. L'histoire du jury pâtit en effet d'une historiographie particulièrement

[206] Discours de W. Waddington, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, le 12 août 1876, lors de la cérémonie de de distribution des récompenses du Salon de 1876, livret du Salon de 1877, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1875-1877*, volume XI, *op. cit.*, p. VI-VII.

[207] GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts*, *op. cit.*

[208] CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.* ; GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, *op. cit.* ; VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*

[209] GAUDRON Guy, « Charles Blanc, directeur des beaux-arts », *Revue historique et littéraire du Languedoc*, 1948, n°19, p. 205-206 ; GILSON Étienne, « Charles Blanc, écrivain et critique », *Revue historique et littéraire du Languedoc*, 1948, n°19, p. 197-201 ; RÉAU Louis, « Charles Blanc et l'histoire de l'art », *Revue historique et littéraire du Languedoc*, 1948, n°19, p. 202-204 ; HOURT-POUR Michelle, *Charles Blanc and the Gazette des Beaux-Arts*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1997.

[210] MAYO ROOS Jane, « Aristocracy in the Arts : Philippe de Chenneviéres and the Salons of the Mid 1870s », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 53-62.

[211] GOLDSCHMIDT Fernande, *Nieuwerkerke, le bel Émilien : prestigieux directeur du Louvre sous Napoléon III*, Paris, Art international, 1997 ; *Le comte de Nieuwerkerke : art et pouvoir sous Napoléon III*, MAISON Françoise (éd.), cat. exp. (Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000-8 janvier 2001), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

sévère à son égard, qui le considère coupable d'une hostilité viscérale envers les artistes de la modernité, ce qui a longtemps empêché son étude. À cette historiographie partiale s'ajoute le caractère partiel des archives. Les Archives nationales, en charge des fonds de l'administration des beaux-arts[212] et des musées nationaux[213], ne conservent en effet qu'un unique procès-verbal du jury de récompense pour la période 1848-1880 : celui du Salon de 1852[214]. Ce procès-verbal se montre, en outre, décevant, puisqu'il se contente de recenser le nombre de voix qui se prononcent contre ou pour l'attribution d'une récompense à l'envoi. Les discussions préliminaires – c'est-à-dire qui ont permis d'établir la liste des lauréats potentiels – et décisives – c'est-à-dire qui déterminent le vote – sont passées sous silence et, le scrutin ayant lieu à bulletin secret, il est impossible de savoir quel juré – et pourquoi – a soutenu, ou non, tel envoi.

La rareté de tels documents oblige alors à employer des moyens détournés pour examiner les raisons et critères qui conditionnent l'attribution de la médaille au Salon. Dans un premier temps, retracer l'histoire de l'apparition puis de la systématisation des médailles au Salon éclaire les ambitions et les enjeux auxquels celles-ci répondaient originellement. L'étude des modalités de composition du jury – qui ne cessent de changer au cours de la période étudiée et que documentent les règlements successifs – et une analyse prosopographique de ces membres permettent ensuite d'appréhender sur quoi se fondent la légitimité du jury. Enfin, il est nécessaire d'analyser les multiples valeurs dont est investie la médaille, qu'elles soient économiques ou symboliques. Ces recherches en archives et ces analyses aident alors à saisir le rôle effectivement joué par ces récompenses dans la carrière et la réputation des lauréats.

I. Des récompenses nécessaires

Sous l'Ancien Régime, l'Exposition de peinture et de sculpture appelée « Salon » – nommé ainsi parce qu'il se tient précisément, et alors uniquement, dans le Salon carré du Louvre – est strictement réservée aux académiciens et leurs élèves. C'est ainsi l'Académie des beaux-arts qui désigne les artistes méritant d'être présentés au public, en les intégrant en son sein. Aucune médaille n'est distribuée durant ces Salons : elle serait inutile, puisque le fait d'avoir été reçu puis agréé comme académicien opère en soi une distinction. L'établissement de récompenses, sous la forme de médailles plus particulièrement, ne fait ainsi sens qu'après la Révolution, quand le Salon est détaché de l'Académie.

[212] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, série F/21/527-539.
[213] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/1-140 (anciennement série X-Salons).
[214] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150431/92, (anciennement *KK92).

a) Entre commande et récompense : les prix d'encouragement[215]

Le 8 septembre 1791 ouvre ses portes pour la première fois un Salon libre et gratuit : tous les artistes sont en mesure d'y exposer leurs œuvres. Très attendue, cette mesure, prise le 21 août par l'Assemblée nationale, rencontre un succès considérable. Entre le Salon de 1789, maintenu dans ses modalités d'Ancien Régime malgré les événements politiques, et le Salon libre de 1791, le nombre d'artistes exposants passe de 220 à 615 et le nombre d'œuvres inscrites au livret de 335[216] à 794[217]. L'exposition déborde de l'unique Salon carré et investit les vestibule et escalier attenants, ainsi que la grande galerie du bord de l'eau et une des cours, où s'exposent les grandes sculptures. Une hausse similaire est visible au Salon suivant, en 1793, mais dès le Salon de 1795, le nombre d'œuvres exposées décroît.

En effet, l'opportunité, longtemps espérée, de pouvoir exposer librement ne compense pas la disparition, pour les artistes, de leur clientèle privilégiée, à savoir l'aristocratie, l'Église et les financiers d'Ancien Régime[218]. Rapidement, le gouvernement comprend la nécessité qu'il y a à aider les artistes, à leur apporter son soutien. À la suite du Salon de 1791, l'Assemblée nationale décrète, le 17 septembre suivant :

> « Art. 1er. Il sera accordé annuellement pour le soutien des arts de peinture, sculpture et gravure une somme pour les travaux d'encouragement, fixée provisoirement pour cette année à 100 000 livres […].
>
> Art. 2. Ces travaux seront distribués vers le milieu du temps de l'exposition publique, et seulement aux artistes qui se seront fait connaître dans l'exposition de la présente année.
>
> Art. 3. Pour cette année seulement, et sans préjuger ce qui sera déterminé à l'avenir, ces travaux ci-dessus ordonnés seront distribués par les membres de l'Académie de peinture et de sculpture, 2 membres de l'Académie des sciences, 2 membres de l'Académie des belles-lettres, et 20 artistes non-académiciens, lesquels seront choisis par les artistes qui ont exposé leurs ouvrages au Salon du Louvre.[219] »

---

[215] À ce propos, voir l'article très complet de GALLINI Brigitte, « Concours et Prix d'encouragement » dans GABORIT Jean-René (éd.), *La Révolution française et l'Europe : 1789-1799*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989, volume III : « La Révolution créatrice », p. 830-851.

[216] *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royal,* Paris, Imprimerie des bâtiments du Roi, 1789.

[217] *Ouvrages de peinture, sculpture et architecture, gravures, dessins, modèles etc. exposés au Louvre par ordre de l'Assemblée nationale,* Paris, Imprimerie des bâtiments du Roi, 1791.

[218] MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 28.

[219] Tout au long du développement, les citations seront éditées et retranscrites avec les orthographes et conjugaisons modernes, pour faciliter la lecture. Les erreurs significatives seront signalées par un (sic). Séance du 17 septembre 1791, au soir, reproduite dans MADIVAL Jérôme et LAURENT Émile (éd.), *Archives parlementaires de 1789 à 1860 : recueil complet des débats législatifs & politiques des Chambres françaises*, Paris, Librairie administrative de P. Dupont, 1888, volume 31 : Du 17 septembre au 30 septembre 1791, p. 58.

Sans les nommer tout à fait, le décret inaugure ainsi les premiers prix d'encouragement et institue le premier jury de récompense. La condition nécessaire à l'obtention des prix – avoir exposé au Salon de la même année – les apparente aux médailles, réellement instituées plus tard dans le siècle, mais leur valeur et leur ambition diffèrent. La somme octroyée aux lauréats se rapproche en effet davantage d'une avance pour une commande ou du montant de l'acquisition d'une œuvre. En 1791, ce sont 100 000 livres qui sont destinées aux prix d'encouragement, « dont 70 000 livres se répartiront entre les peintres d'histoire et les statuaires ; les autres 30 000 livres seront réparties entre les peintres dits de genre, et les graveurs, tant en taille-douce qu'en pierres fines et en médailles[220] ». Plus précisément, les prix distribués s'étendent de 2 000 à 7 000[221] livres, constituant ainsi des montants suffisamment élevés pour correspondre au coût de production d'une œuvre, qu'elle soit peinte ou sculptée, de taille importante. Les prix d'encouragement permettent ainsi réellement la production d'œuvres, qui se retrouvent d'ailleurs mentionnées comme telles dans les livrets des Salons où elles sont plus tard exposées ; à cet égard, ils correspondent davantage à une commande qu'à une récompense.

Bien qu'initialement devant être distribués à l'issue de chaque exposition, les prix d'encouragement disparaissent jusqu'au Salon de l'An VII (1799). Il faut dire qu'entre temps, l'administration des beaux-arts est largement occupée par l'organisation du concours de l'An II (1794)[222], puis par les paiements des travaux qui s'en suivent. En effet, le 5 floréal An II (24 avril 1794), le Comité de Salut public annonce la tenue d'un concours à l'intention des artistes, où il leur est demandé de représenter « à leur choix, sur la toile, les époques les plus glorieuses de la Révolution française[223] ». Les artistes ont un mois, à partir du 10 floréal (29 avril) pour les Parisiens, et à partir du jour de réception du décret pour ceux vivant en province, pour venir déposer leur projet. Ceux-ci seront exposés publiquement pendant dix jours au Louvre, dans la Salle de la Liberté, puis transférés dans la Salle du Laocoon, qui sera réservée pendant dix autres jours au jury pour l'examen des esquisses. Le jury, originellement nommé par J.-L. David le 25 brumaire an II (15 novembre 1793), doit être reconstitué après la chute de Maximilien DE ROBESPIERRE (1758-1794) : ce n'est que le 9 frimaire an III (29 novembre 1794), soit plus d'un

[220] *Ibid.*
[221] Pour des équivalences, voir ANNEXES, Tableau 15.
[222] À ce propos, voir OSLANDER William, « French Painting and Politics in 1794 : The Great Concours de l'an II » dans WINTERMUTE Alan (éd.), *1789 : French art during the Revolution*, New York, Colnaghi, 1989, p. 29-45 ; VAN DE SANDT Udolpho, « Institutions et concours » dans BORDES Philippe et MICHEL Régis (éd.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, p. 138-165.
[223] Arrêté du 5 floréal an II (24 avril 1794), cité dans BORDES Philippe et MICHEL Régis (éd.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, *op. cit.*, p. 146.

an après, qu'un décret annonce les modalités d'élection du nouveau jury. Entre temps, les artistes ont répondu à l'appel, et près de 150 projets sont soumis au jury, élu en décembre 1794 par les artistes ne participant pas au concours. La décision du jury est rendue publique le 14 fructidor an III (31 août 1795), et 108 prix sont distribués. Un rapport, rédigé par Léon DUFOURNY (1754-1818) le 21 prairial an III (30 août 1795), précise « la nature des prix à accorder.

> […] Ainsi libre dans l'acceptation qu'il pouvait assigner au mot *prix*¸ le jury a compris que de toutes les manières d'encourager les talents, celle qui remplirait le mieux les vues de la Convention Nationale, devait être celle qui serait la plus reproductive pour eux et pour la Nation.
>
> Desséchés par six années de stérilité, les Arts demandaient des travaux ; c'eut été mal entendre leurs véritables intérêts que de distribuer de simples récompenses pécuniaires, presque inutiles à leur encouragement. C'est donc à convertir en ouvrages de toute espèce les prix qu'ils devaient distribuer que le Jury a dirigé ses soins et ses pensées. Il a voulu que le prix d'un bon ouvrage devint le germe et la source d'un meilleur ; et si dans l'échelle des récompenses qu'il a établie il s'est déterminé à admettre les prix *purement pécuniaires,* ce n'est qu'au dernier degré et comme un remplacement indispensable en certains cas où de nouveaux travaux ne pouvaient être commandés.
>
> Tel est l'esprit qui l'a guidé dans la recherche des diverses espèces de prix dont chacun des arts pouvait être susceptible. »[224]

Plus précisément, il existe trois sortes de prix : les premiers correspondent à une commande en bonne et due forme, les esquisses choisies devant ensuite être produites comme monument national ; les seconds prix s'apparentent davantage à une acquisition, voire à un don : il sera ainsi demandé aux peintres de céder un tableau de leur choix[225] ; enfin, les troisièmes prix sont de simples sommes d'argent allouées à l'artiste. Ce sont 442 800 livres qui sont dépensées : les prix de troisième classe sont payés immédiatement, tandis que les prix de première et seconde classe devaient être payés par tiers en fonction de l'avancement des travaux. En réalité, l'administration accumule les retards de paiement, aboutissant à la dévaluation des montants désignés et, *de facto*, à la réduction des prix. Nombreuses sont les lettres d'artistes et les rapports de l'administration faisant état de réclamations de paiement[226], ou de réévaluation des sommes

[224] Rapport de L. Dufourny, 21 prairial an III (9 juin 1795), A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/17/1057, dossier n°3.
[225] Pour les architectes, il s'agira de donner un modèle en relief de leur projet ; quant aux sculpteurs, il s'agira de réaliser un modèle en grand de leur esquisse.
[226] Rapport du bureau des dépenses au ministre de l'Intérieur, 6 germinal an 5 (26 mars 1797), A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/527, dossier n°4 ; lettre du ministre de l'Intérieur, 19 frimaire an VIII (10 décembre 1799), A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/17/1058.

allouées au vu du retard de paiement[227]. Pourtant, aucune des œuvres sélectionnées pour devenir monument national n'est produite, et les tableaux issus des esquisses ayant remporté le second prix sont livrés tardivement, au point que l'iconographie révolutionnaire requise et appréciée au moment du concours est abandonnée entre temps. Surtout, l'investissement que représentent ces prix d'encouragements, nombreux et importants, sûrement sous-estimé par l'administration, empêche pour un temps la distribution de récompenses lors des Salons.

Au Salon de l'An VII (1799) sont enfin réintroduits les prix d'encouragement, et avec eux la constitution d'un jury de récompense : « les ouvrages exposés dans le dernier Salon seront examinés par un Jury qui désignera les artistes qui méritent de recevoir des prix d'encouragement[228] ». Plus précisément, il est demandé aux artistes de laisser, s'ils le souhaitent, leur meilleure œuvre à la fermeture du Salon ; le jury examinera ensuite, de façon rétrospective, la sélection ainsi opérée afin de nommer les lauréats. Les archives ne nous renseignent pas sur le mode de désignation de ce jury, composé de peintres, sculpteurs et architectes[229] ; L. Dufourny, alors administrateur du musée central des beaux-arts, est chargé de rapporter leur décision[230] au ministre de l'Intérieur. Au Salon suivant, le jury de récompense est maintenu, mais c'est aux artistes « qui concourent aux Prix d'encouragement[231] » (c'est-à-dire celles et ceux n'ayant pas remporté un précédent prix d'encouragement) de le nommer eux-mêmes, ce qui semble rencontrer l'approbation des artistes[232]. Seul L. Dufourny reste, nommé directement par le ministre de l'Intérieur en tant que commissaire chargé de présider le jury. Il est aussi exigé des artistes qu'ils composent leur jury de quinze artistes titulaires et de cinq suppléants, en s'assurant que ces jurés n'aient pas droit eux-mêmes aux prix d'encouragement[233] : en somme, ce jury est composé de pairs expérimentés puisque les artistes exclus de ce concours sont ceux qui ont déjà été distingués. À l'exposition suivante, le jury de récompense est de nouveau désigné par les artistes :

---

[227] Lettre de la commission d'instruction publique aux membres du « jury des arts », 8 ventôse an 4 (27 février 1796), A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/527, dossier n°3.
[228] Lettre du ministre de l'Intérieur à l'administration du musée central des arts, 1er brumaire an VII (22 octobre 1798), A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/105 (anciennement X-Salons, Salon de l'an VII).
[229] Pour la liste complète, voir GALLINI Brigitte, « Concours et Prix d'encouragement » dans GABORIT Jean-René (éd.), *La Révolution française et l'Europe : 1789-1799*, volume III : « La Révolution créatrice », *op. cit.*, p. 848.
[230] Pour la liste des lauréats, voir *Ibid.*, p. 848-850.
[231] Lettre du ministre de l'Intérieur à l'administrateur des beaux-arts, le 7 pluviôse an VII (26 janvier 1799), A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/527, dossier n°8.
[232] « Un nouveau mode de concours, pour la distribution des travaux d'encouragement, a été adopté et couronné par le succès », avis du ministre de l'Intérieur aux artistes, publié dans les journaux au mois floréal an VII (avril-mai 1799), dans GUIFFREY Jules (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, Librairie des Arts et métier, 1990, volume VII-VIII : « Livret du Salon de 1799 », p. 11.
[233] Rapport du ministre de l'Intérieur aux artistes réunis dans la salle du Laocoon, 6 pluviôse an VII (25 janvier 1799), *Ibid.*

> « J'ai arrêté, Citoyen, qu'une commission d'artistes examinerait les ouvrages exposés dans le dernier Salon, et m'indiquerait ceux dont les auteurs méritent des encouragements. Je vous invite à donner avis de cette décision aux artistes qu'elle peut intéresser.
>
> Vous inviterez en même temps chacun d'eux à vous envoyer d'ici au 15 de ce mois, une liste des onze artistes qu'il désirerait avoir pour examinateurs. Vous réunirez ensuite le Conseil d'Administration du Musée pour qu'il choisisse, parmi ceux désignés par les Concurrents, les onze artistes qui auront réuni le plus de voix. Je désire qu'au nombre de ces examinateurs, il se trouve au moins deux Architectes et deux Graveurs.[234] »

La naissance du jury de récompense daterait donc de cette période, même si celui-ci ne distribue pas, à proprement parler, de médailles ; il ne sert pas non plus à déterminer les commandes et acquisitions que devrait effectuer le gouvernement. En donnant le prix d'encouragement à un artiste exposant au Salon, celui-ci ne cherche pas à devenir propriétaire d'une de ses œuvres : un rapport du bureau des beaux-arts indique ainsi très clairement que c'est « pour encourager les arts, et non pas pour acheter des tableaux, que l'on accorde des Prix d'encouragement[235] ». La différence réelle entre ces différents types de récompenses est parfaitement explicitée par Dominique-Vivant DENON dit Vivant Denon (1747-1825), lorsqu'il propose en l'An XII (1804) un changement dans les modalités d'attribution des récompenses à décerner aux artistes lors des Salons :

> « Il a toujours été d'usage d'accorder des prix d'encouragement aux artistes qui s'étaient distingués. Ces prix constituaient en un tableau que le gouvernement ordonnait à ceux qu'un jury avait jugés les plus dignes de cette faveur. Il en résultait une dépense considérable et le retour de tableaux insignifiants, médiocres et, par cela, inutiles.
>
> Je proposerai à Votre Majesté une méthode moins dispendieuse, plus stimulante et qui porterait plus le cachet de la magnificence : ce serait, ou d'acheter des tableaux faits, ou de donner de simples gratifications à ceux qui se seraient le plus distingués.[236] »

Cette mesure s'insère dans un contexte politique marqué par la volonté de créer une aristocratie impériale fondée sur le mérite, et peut ainsi être rapprochée des grades de la Légion d'honneur,

[234] Lettre du ministre de l'Intérieur à l'administrateur du musée central des beaux-arts, 3 frimaire an IX (24 novembre 1800), A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/105 (anciennement X-Salons, Salon de l'an IX). Le Salon de 1801 ouvrira le 15 fructidor an IX (2 septembre 1801).

[235] Rapport du bureau des beaux-arts au ministre de l'Intérieur, 9 germinal an X (30 mars 1802), A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/527, dossier n°11.

[236] Lettre de Vivant Denon à l'Empereur, 23 fructidor an XII (10 septembre 1804), cité dans DUPUY Marie-Anne, LE MASNE DE CHERMONT Isabelle et WILLIAMSON Élaine (éd.), *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, [s.d.], volume II, p. 1258, AN 21.

qui sont établis au même moment[237]. La mesure est ainsi approuvée par le futur empereur, puisqu'à partir de cette date sont distribuées, à proprement parler, des médailles. Vivant Denon accompagne dès lors chacun de ses rapports de l'exposition d'un « état de tous les travaux ordonnés et de ceux qui par leur mérite ont cherché à se rendre dignes des encouragements et de la bienveillance de Votre Majesté ». Bien qu'encore assimilées à des encouragements, les « médailles » sont véritablement nommées comme telles dans les archives du Salon de l'An XIII (1805)[238], et, surtout, les listes d'artistes médaillés compilées par les régimes successifs font démarrer le recensement à cette date[239]. Les premières médailles du Salon sont donc bel et bien distribuées en 1804, et, devenues systématiques, se retrouveront à l'avenir à chacune des Expositions de peinture et sculpture.

b) Les médailles, des récompenses devenues solennelles

Sous l'Empire, les récompenses délivrées à chaque Salon changent donc de valeur et d'ambition. Elles ne servent plus simplement à aider et soutenir la production artistique contemporaine, mais davantage à honorer les artistes exposants et leurs œuvres. Au Salon de 1806 sont ainsi distribuées vingt-quatre médailles puis trente-sept au Salon de 1808[240]. Divisées selon le genre qu'elles récompensent – histoire, portrait, genre et paysage –, elles sont de catégorie unique mais pas de valeur unique : selon la nature de l'œuvre, les artistes reçoivent une médaille valant entre 300 et 250 francs[241], et une d'entre elle vaut même 1 000 francs[242]. Au Salon de 1810 est introduite une seconde classe : les médailles de première classe valent alors 500 francs tandis que celles de seconde classe en valent 250[243]. Un devis[244] indique plus précisément la forme réelle prise par ces récompenses : ce sont de véritables médailles d'or

[237] À ce propos, voir CHEFDEBIEN Anne de et GALIMARD FLAVIGNY Bertrand, *La légion d'honneur : un ordre au service de la Nation*, Paris, Gallimard, 2017 ; DUMONS Bruno et POLLET Gilles, « Introduction » dans *La fabrique de l'honneur. Les médailles et les décorations en France, XIXe-XXe siècles*, Histoire, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 7-14 ; ÉCHAPPÉ Olivier, MONNIER François et TULARD Jean (éd.), *La Légion d'honneur : deux siècles d'histoire*, actes du colloque du bicentenaire, Paris, 2002, Paris, Perrin, 2004 ; GOTTERI Nicole, « Les membres de la Légion d'honneur. Éléments statistiques sur la création d'une élite », *La Phalère*, 2000, n°1, p. 82-89.

[238] « Relativement aux médailles d'encouragement que Sa Majesté a accordé à des artistes pour les ouvrages qu'ils ont exposés au dernier Salon », lettre de l'intendant général de la maison de l'Empereur à Vivant Denon, 18 pluviôse an XIII (7 février 1805), A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/106 (anciennement X-Salons, Salon de l'an XIII).

[239] Listes des artistes médaillés au Salon depuis l'An XIII, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/102 (anciennement X-10).

[240] VAN DE SANDT Udolpho, « Le Salon » dans BONNET Jean-Claude (éd.), *L'Empire des muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, *op. cit.*, p. 68-69.

[241] Pour des équivalences, voir ANNEXES, Tableau 3.

[242] Liste des « médailles accordées par Sa Majesté l'Empereur aux artistes […] qui se sont distingués à l'exposition de 1808, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/106 (anciennement X-Salons, Salon de 1808).

[243] Liste des « médailles d'or » accordées aux artistes au Salon de 1810, *ibid.*

[244] Devis, *Ibid.*

dont la production coûte 482,44 francs pour les premières classes, et 239,99 francs pour les secondes classes, qui sont données aux artistes dans un étui (coûtant 9,42 francs pour les premières et 8,42 francs pour les secondes – la différence de prix semblant donc indiquer une différence de taille entre l'une et l'autre) et gravées de leur nom. La somme allouée aux médailles ne revient donc pas directement à l'artiste, qui pourrait alors la réemployer à sa guise : il s'agit plutôt d'un objet honorifique faisant office de distinction et venant affirmer la valeur du peintre. Surtout, le montant limité des médailles contraste avec les quelques milliers de francs accordés aux prix d'encouragement de la période révolutionnaire et souligne une différence d'ambition entre ceux-ci et les nouvelles médailles. Même lorsque celles-ci sont encore considérées comme des « encouragements[245] », il est évident qu'elles ne permettent pas de soutenir la production artistique contemporaine au même titre que les anciens prix, et que leur valeur est davantage, voire ouvertement, symbolique.

La division des médailles en deux classes est encore en vigueur au Salon de 1812 mais disparaît à la Restauration : on revient alors à la médaille unique d'une valeur de 250 francs, mais la division par genre est maintenue[246]. Ces modalités perdurent jusque 1827, avec une exception notable en 1819 : à ce Salon, en raison de l'absence de lauréat pour le prix de peinture historique, il est décidé qu'en sus des quarante-cinq médailles d'encouragement d'une valeur d'environ 250 francs[247] soient aussi distribuées trente-deux médailles d'or valant environ 350 francs[248]. Ces modalités de distribution, bien qu'elles aient récompensé entre quatorze[249] et soixante-seize artistes[250] selon les Salons, font l'objet d'une transformation au Salon de 1827, en partie pour satisfaire les voix qui les considéraient injustes. L'administration se voit en effet reprocher de distinguer, par une seule et même médaille, des talents jugés trop disparates[251] – pour ne pas dire parfois indignes – et, de plus, le caractère changeant du nombre d'artistes

[245] « Il a été accordé des médailles d'encouragements », lettre du comte de Pradel à A. de Forbin, 18 décembre 1819, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/107 (anciennement X-Salons, Salon de 1819).
[246] CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.*, p. 122.
[247] Rapport d'A. de Forbin au baron de Puymartin, 14 décembre 1819, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, O/3/1402.
[248] Rapport anonyme à A. de Forbin, 1er mars 1820, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, O/3/1402.
Il n'y a donc pas, à proprement parler, deux catégories de médailles distribuées au Salon 1819, comme se l'attribuent certains artistes dans les livrets postérieurs ou comme le mentionnent BOUILLO Eva, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, *op. cit.*, p. 133 et note 39 ; CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.*, p. 122.
[249] Liste des médailles délivrées au Salon de 1814, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/106 (anciennement X-Salons, Salon de 1814).
[250] Liste des médailles délivrées au Salon de 1824, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/107 (anciennement X-Salons, Salon de 1824).
[251] « On lui fait [au Roi] ainsi prodiguer les récompenses à des artistes que je ne veux point nommer, mais qui ne sortiront visiblement jamais de leur médiocrité. », DELÉCLUZE Étienne-Jean, 14 janvier 1824, reproduit dans BASCHET Robert (éd.), *Journal de Delécluze 1824-1828*, Paris, Grasset, 1948, p. 112.

récompensés à chaque Salon, qui, en altérant la sélectivité des médailles, joue sur leur valeur. En 1827, l'administration reprend donc la division en deux classes de médailles, inaugurée sous l'Empire, mais les sommes correspondantes à chaque classe changent : la médaille de première classe vaut désormais entre 350 et 400 francs[252], la médaille de seconde classe vaut 250 francs. De plus, il est décidé que le nombre de médailles à délivrer serait limité à soixante[253]– en réalité, ce sont soixante et un artistes qui sont médaillés à ce Salon, soit vingt-trois médailles de première classe et trente-huit de seconde[254]. Dès le Salon suivant, en 1831, cette limite est de nouveau franchie puisque cent-un artistes reçoivent une médaille ; la décision d'ouvrir une seconde catégorie de médailles est aussi rapidement surpassée :

> « J'ai l'honneur de vous proposer la création d'une troisième classe de médailles qui évitera la confusion des genres dans la distribution des récompenses de peinture et de sculpture.[255] »

Cette troisième classe de médailles consolide l'existence d'une hiérarchie au sein même des récompenses, rendue visible par les différents montants alloués à chaque classe : la médaille de première classe vaut ainsi 300 francs, quand celle de seconde en vaut 200 et celle de troisième en vaut 100. Cette hiérarchisation se retrouve aussi à l'étude de la répartition des médailles selon leur classe : on constate rapidement que ce sont les médailles de troisième classe qui sont le plus largement distribuées, tandis que celles de seconde classe et, surtout, celles de première classe, sont accordées plus rarement[256]. Se crée donc une distinction de valeur entre les médailles de classe supérieure et celles de classe inférieure, et de fait, les médailles de troisième classe assurent davantage le rôle de secours, en accordant une petite somme à des artistes en difficulté, que de véritable honneur[257]. Ce système de récompense, quoique très hiérarchisé, perdure jusqu'en 1863, sans contestation apparente de la part des artistes.

Les directeurs des musées nationaux, distributeurs des médailles

La systématisation des médailles à partir de 1804 s'accompagne, étonnamment, d'une disparition du jury de récompense. C'est désormais l'administration, en la personne du directeur

[252] Pour des équivalences, voir ANNEXES, Tableau 15.
[253] Lettre de S. de La Rochefoucauld à A. de Forbin, 11 mars 1828, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/107 (anciennement X-Salons, Salon de 1828).
[254] BOUILLO Eva, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, *op. cit.*, p. 134.
[255] Rapport d'A. de Forbin à M.-C. Montalivet sur l'exposition, avril 1833, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/108 (anciennement X-Salons, Salon de 1833).
[256] Entre les Salons de 1833 et 1847, sont distribuées en moyenne neuf médailles de première classe ; dix-sept médailles de seconde classe et trente-sept médailles de troisième classe. Liste des médailles décernées au Salon, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042-108 à 113 (anciennement X-Salons, Salons de 1833 à 1847).
[257] CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.*, p. 130.

des musées qui décide de la liste des lauréats, *via* un rapport remis après chaque Salon au ministère concerné[258] (ministère de l'Intérieur puis de la Maison de l'Empereur sous l'Empire ; ministère de la Maison du Roi sous la Restauration ; intendance générale de la liste civile sous la monarchie de Juillet). La personnalité du détenteur de cette fonction influe alors considérablement sur les modalités d'attribution des médailles au Salon, et on a déjà vu comment Vivant Denon avait participé à l'institution même de ces récompenses. Il convient donc de s'attarder sur les directeurs successifs de cette administration, afin de mieux comprendre les conditions qui régissent l'existence de la médaille jusqu'en 1848[259].

Nommé en 1802, Vivant Denon inaugure la fonction de directeur des musées centraux : outre l'administration du musée du Louvre, mais aussi des musées de province et des manufactures[260], il est aussi responsable de l'organisation du Salon. Son administration est d'abord rattachée au ministère de l'Intérieur puis, à partir du 23 septembre 1804, de la liste civile de l'Empereur[261] ; en réalité, Vivant Denon répond directement à l'Empereur, en témoignent leur correspondance et les rapports qui lui sont directement adressés[262]. Son hostilité envers les concours[263] et « les encouragements qui semblent toujours donner la charité aux arts et ne rassemblent que des travaux médiocres qui traînent et encombrent les magasins[264] », explique bien des mesures prises autour de la médaille. Homme-orchestre de l'administration des beaux-arts, sa correspondance témoigne des liens privilégiés qu'il entretient avec de nombreux artistes, et de la quantité de réclamations et de recommandations auxquelles il devait répondre. Sous son directorat, les modalités d'attribution des médailles s'expliquent certainement par son goût, largement étudié[265], et par sa prévenance envers la communauté

[258] VAN DE SANDT Udolpho, « Le Salon » dans BONNET Jean-Claude (éd.), *L'Empire des muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, *op. cit.*, p. 77.
[259] Pour une biographie synthétique des différents directeurs des musées, de l'Empire à la Monarchie de Juillet, voir SOFIO Séverine, *« L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs ! » Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 269-271.
[260] *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, DUPUY Marie-Anne et ROSENBERG Pierre (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999–17 janvier 2000), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, p. 270.
[261] VAN DE SANDT Udolpho, « Le Salon » dans BONNET Jean-Claude (éd.), *L'Empire des muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, *op. cit.*, p. 77.
[262] DUPUY Marie-Anne, LE MASNE DE CHERMONT Isabelle et WILLIAMSON Élaine (éd.), *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, volume II, *op. cit.*
[263] GALLO Daniela (éd.), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, actes du colloque organisé au musée du Louvre, Paris, 8-11 décembre 1999, Paris, la Documentation française, 2001, volume II.
[264] Lettre de Vivant Denon à Bonaparte Consul, 5 pluviôse an XI (25 janvier 1803), cité dans DUPUY Marie-Anne, LE MASNE DE CHERMONT Isabelle et WILLIAMSON Élaine (éd.), *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, volume II, *op. cit.*, p. 1241, AN 4.
[265] BAILLY Bernard, *Dominique Vivant Denon, 1747-1825*, Chalon-sur-Saône, université de Bourgogne, 2002 ; GALLO Daniela (éd.), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, volume II, *op. cit.* ; LELIÈVRE Pierre, *Vivant Denon : homme des lumières, « ministre des arts de Napoléon »*, Paris, Picard, 1993 ; MOUREAU François, « Vivant Denon collectionneur » dans CLAUDON Francis et BAILLY Bernard (éd.), *Vivant Denon*, actes du colloque de Chalon-sur-

artistique – prévenance d'ailleurs espérée dès sa nomination, certes réelle mais qui confine parfois au mythe[266]. À la chute de l'Empire, Vivant Denon n'est pas immédiatement inquiété : au contraire, sa fonction est réaffirmée par une ordonnance royale, le 27 mai 1814[267]. Il finit néanmoins par quitter son poste en octobre 1815. Sa démission, remise le 3 octobre 1815, doit ainsi sans doute autant à sa fatigue – il est alors âgé de 68 ans, et se bat depuis près d'un an pour maintenir les collections du Louvre telles qu'il les avait constituées – qu'à sa loyauté au régime impérial – au début de la Restauration, il était surveillé par la police du gouvernement[268].

Un temps assumée par Louis-Antoine LAVALLÉE (1768-1818), la direction des musées royaux est finalement attribuée au comte Auguste DE FORBIN (1777-1841), par décision royale le 16 juin 1816. Conseillé soit par Vivant Denon lui-même, qu'il avait rencontré autour de 1800 et avec qui il entretenait une solide amitié, soit par le duc Armand-Emmanuel DU PLESSIS DE RICHELIEU (1766-1822), A. de Forbin était bien avant pressenti pour le poste : lors de sa visite du Salon de 1814, le roi se serait en effet adressé aux directeurs actuel et futur de façon égale[269]. Succédant à sa nomination, une ordonnance royale, présentée le 22 juillet, précise les prérogatives de cette fonction :

> « Art. 9. Le Directeur dirige, en se conformant aux dispositions de l'art. 3, les expositions ordinaires et extraordinaire pour lesquelles nous accordons un emplacement soit dans notre château du Louvre, soit dans quelques autres de nos maisons Royales. Il propose les gratifications à accorder aux artistes, à titre de récompenses, d'encouragements ou de secours.[270] »

A. de Forbin est donc responsable de l'organisation du Salon, et c'est à lui de proposer, après chaque exposition, une liste de potentiels lauréats à la médaille, qu'il soumet au ministre de la Maison de l'Empereur. Élève de J.-L. David et membre libre de l'Académie des beaux-arts depuis peu, il expose régulièrement au Salon entre 1796 et 1880, et est lui-même médaillé au Salon de 1806. Peintre de genre historique et de paysage, il favorise l'obtention de médailles

---

Saône, 22 mars 1997, Chalon-sur-Saône, éd. du Comité Vivant Denon, 1998 ; *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, 1999, *op. cit.* ; *Le cabinet de M. Denon collectionneur et lithographe*, DUPUY-VACHEY Marie-Anne et BARBARIN Juliette (éd.), cat. exp. (Chalon-sur-Saône, musée Denon, 2005), Chalon-sur-Saône, musée Denon, 2005.

[266] *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, 1999, *op. cit.*, p. 272-273.

[267] Nomination de Vivant Denon comme directeur des musées, 27 mai 1814, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, O/3/1839.

[268] CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.*, p. 13.

[269] *Ibid.*, p. 19.

[270] L'article 3 décrit la composition et le rôle du conseil honoraire des Musées royaux. Ce conseil est présidé par le ministre de la Maison du Roi, sinon, par le Directeur des musées royaux ; ce dernier est quoiqu'il en soit toujours membre, accompagné d'artistes et d'amateurs nommés par le Roi. Son rôle est de remplir, à chaque Salon, « les fonctions attribuées par les anciens règlements à un jury [d'admission] ». Ordonnance royale du 22 juillet 1816, citée dans *Ibid.*, p. 16-17.

pour ces genres, encore considérés comme mineurs quoique déjà majoritaires numériquement au Salon. Cela entraîne fréquemment des débats avec son supérieur hiérarchique, le vicomte Sosthène de LA ROCHEFOUCAULD (1785-1864), chargé du département des beaux-arts en 1824 puis directeur des beaux-arts : nombreux sont les échanges de lettres entre S. de La Rochefoucauld et A. de Forbin, où l'un conteste la sélection proposée par l'autre. Alors que le directeur des beaux-arts considère que l'administration est « la protectrice née de la peinture d'histoire, les récompenses doivent être décernées de préférence aux artistes qui embrassent courageusement cette carrière si difficile[271] » et que, pour montrer la supériorité de l'école française, il est nécessaire de se montrer impartial et de récompenser aussi les peintres étrangers[272], le directeur des musées se montre à la fois plus subjectif[273] et plus éclairé[274] dans ses choix. Les goûts et ambitions de ces deux hommes, qui s'opposent parfois, ont ainsi façonné les modalités d'attribution des médailles jusqu'à la fin du règne de Charles X : S. de La Rochefoucauld quitte définitivement la vie publique en 1830[275], tandis qu'A. de Forbin voit sa santé se détériorer à partir de 1828, le forçant à s'éloigner progressivement de ses fonctions.

L'avènement de la monarchie de Juillet s'accompagne ainsi d'une réorganisation de l'administration artistique[276] : le ministère de la Maison du Roi disparu et le département des beaux-arts supprimé, la direction des Musées – quant à elle inchangée – est placée sous la tutelle de l'Intendance générale de la Liste Civile, d'abord dirigée par le baron Agathon FAIN (1778-1836) puis par le comte Marthe-Camille MONTALIVET (1801-1880). Le directeur des Musées est toujours responsable de l'organisation des Salons. Bien qu'officiellement à ce poste jusqu'à sa mort en 1841, A. de Forbin est en réalité progressivement remplacé par son collaborateur, alors secrétaire des musées, Alphonse DE CAILLEUX (1788-1876). Celui-ci est nommé en 1832 sous-directeur des Musées puis directeur adjoint, et, en 1841, promu directeur général des musées, fonction qu'il exerce jusqu'à la révolution de 1848. Dès le Salon de 1835[277], c'est lui qui rédige le rapport de l'exposition devenue annuelle, qui fait force de proposition pour les acquisitions, les décorations et, notamment, les médailles ; et c'est à M.-C. Montalivet qu'il le

[271] Lettre de S. de La Rochefoucauld à A. de Forbin, 25 mars 1828, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/107 (anciennement X-Salons, Salon de 1828).
[272] *Ibid*.
[273] Eva Bouillo développe les raisons qui auraient, par exemple, pu pousser A. de Forbin à décerner une médaille à Polydore de Bec, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, *op. cit.*, p. 135-136.
[274] Marie-Claude Chaudonneret montre bien l'intime connaissance qu'A. de Forbin avait du monde artistique, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.*, p. 18-24.
[275] ROBERT Adolphe et COUGNY Gaston (éd.), *Dictionnaire des parlementaires français*, volume III, *op. cit.*, p. 600.
[276] *Ibid.*, p. 24-26.
[277] Rapport à M. l'Intendant Général, signé par A. Cailleux, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/109 (anciennement X-Salons, Salon de 1835).

soumet. Au duo A. de Forbin/S. de La Rochefoucauld succède donc le duo A. de Cailleux/M.-C. Montalivet, mais celui-ci paraît moins conflictuel : la direction des musées et *de facto* l'administration en charge du Salon restent, dans les faits, très autonomes. Les modalités d'attribution des médailles ne changent guère : de 1833 à 1848, chaque Salon entraîne la distribution de médailles de trois catégories, aux valeurs inchangées[278], décidée par l'administration elle-même, tandis que le jury ne s'emploie qu'à admettre ou refuser les œuvres[279].

Dans les régimes qui se succèdent, de 1805 à 1848, l'administration responsable de l'organisation du Salon affiche une proximité certaine avec le pouvoir impérial puis royal. Cette proximité est d'autant plus visible lors des commandes et acquisitions, souvent passées afin de décorer les institutions ou les résidences régaliennes, et liées – plus ou moins ouvertement – à des programmes iconographiques glorifiant le souverain ; mais elle se manifeste aussi au Salon, lors de la remise des décorations et médailles. En 1808, l'Empereur Napoléon est le premier souverain à venir visiter le Salon et à remettre, en personne, leurs récompenses aux artistes[280] ; cette nouvelle tradition perdure sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Ces visites ont parfois fait l'objet de mises en scène – comme lorsque Vivant Denon tente de reconstituer le Salon de 1806 que n'avait pas pu visiter l'Empereur – ou de mythes – à l'instar de celui qui raconte comment Napoléon, n'ayant plus de croix de chevalier de la Légion d'honneur à sa disposition, prit celle qu'il portait pour la remettre au peintre A.-J. Gros[281], mais elles permettent surtout de célébrer le rôle de mécène éclairé du monarque **[Fig. 1.1]**, et d'ajouter aux distinctions attribuées aux artistes un supplément de solennité. La distribution des récompenses fait dès lors l'objet d'une véritable cérémonie, où sont conviés les artistes honorés ainsi que les hauts fonctionnaires de l'administration. De Napoléon I[er] à Louis-Philippe, tous les souverains se plient donc, régulièrement, à une visite du Salon, où les œuvres leurs sont expliquées par les directeurs des Musées successifs[282]. Ces visites et les cérémonies de clôtures qui suivent se trouvent plus tard commentées dans la presse contemporaine, donnant une occasion de plus aux

[278] Au Salon de 1847, la médaille de première classe vaut toujours 300 francs, celle de deuxième classe vaut 200 francs et enfin, celle de troisième classe en vaut 100. Rapports d'A. Cailleux à l'Intendant général, 30 mai 1847, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/113 (anciennement X-Salons, Salon de 1847).
[279] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/108 à 113 (anciennement X-Salons, Salons de 1833 à 1847).
[280] BOUILLO Eva, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, *op. cit.*, p. 127.
[281] *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, 1999, *op. cit.*, p. 347-349.
[282] La visite de l'Empereur au Salon de 1808 est racontée dans VAN DE SANDT Udolpho, « Le Salon » dans BONNET Jean-Claude (éd.), *L'Empire des muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, *op. cit.*, p. 69-70. Les visites de Charles X aux Salons de 1825 et de 1827 sont racontées respectivement dans CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.*, p. 125 ; BOUILLO Eva, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, *op. cit.*, p. 127-128.

artistes distingués de se faire connaître. Pour l'artiste médaillé, à l'honneur de recevoir une récompense statuant sur la qualité de son œuvre, s'ajoute donc l'opportunité de rencontrer, si ce n'est le souverain lui-même[283], au moins « l'élite de la société et de ce que Paris renferme de plus distingué dans les lettres, les sciences et les arts[284] », bref, les personnalités les plus influentes du monde artistique – hauts fonctionnaires, directeur des Musées, artistes les plus en vus – et éventuels futurs commanditaires. Surtout, la médaille quitte définitivement le régime de l'encouragement, du soutien, pour devenir une véritable distinction, digne d'un cérémoniel équivalent aux décorations : elle est désormais un attendu du Salon, et une récompense sur laquelle peuvent compter les artistes exposants.

c) Du jury d'admission au jury de récompense : le Salon de 1848

Le 18 février 1848, les membres de l'Académie, constituant le jury d'admission du prochain Salon, commencent à examiner et sélectionner les œuvres déposées et soumises à leur jugement. Ils sont rapidement contraints d'interrompre leur travail : le 24 février 1848, Alexandre LEDRU-ROLLIN (1807-1874), ministre de l'Intérieur du gouvernement nouvellement institué, proclame la constitution d'un jury par élection pour le Salon annuel devant s'ouvrir le 15 mars[285]. Quelques jours plus tard, le 29 février, un avis signé du ministre, publié dans les journaux contemporains et repris au début du livret, présente une décision encore plus radicale :

> « Le citoyen Ministre de l'Intérieur charge le directeur du Musée National du Louvre d'ouvrir l'Exposition de 1848 sous le délai de quinze jours.
>
> Tous les ouvrages envoyés cette année seront reçus sans exception.
>
> Tous les artistes sont convoqués à l'École nationale des Beaux-Arts, le 5 mars 1848, à midi, pour nommer une Commission de 40 membres […], chargés, avec le concours de l'Administration du Musée National, du placement des ouvrages à exposer. »[286]

Dès le départ, l'administration, bien consciente de l'explosion du nombre d'œuvres à exposer qu'une telle annonce entraînerait, prévoit donc une commission – le terme « jury » est banni – pour organiser de façon pratique l'exposition. Ce groupe, composé de *et* élu par les artistes,

[283] L'Empereur puis les Rois ne remettaient en personne que les croix de la Légion d'honneur et les cordons de l'ordre de Saint-Michel, réunies sous le terme de « récompenses » – d'où le titre du tableau de F.-J. Heim. Les médailles étaient, elles, distribuées par le directeur de l'administration compétente.
[284] BERAUD A., *Annales de l'école française des Beaux-Arts. Salon de 1827*, Paris, Pillet aîné, 1827, p. 188-190, cité dans BOUILLO Eva, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, *op. cit.*, p. 128.
[285] LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, *op. cit.*, p. 128.
[286] Livret du Salon de 1848, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2001, volume V, p. 174.

devait aussi, dans le rapport rédigé par le directeur des musées nationaux, Philippe-Auguste JEANRON (1808-1877), à l'origine de l'annonce du 29 février, s'occuper de l'attribution des récompenses :

> « Il propose que le Corps entier des artistes soit réuni pour nommer une Commission chargée d'indiquer le placement des ouvrages et de dresser l'état des récompenses, travaux et acquisitions à la suite du Salon. »[287]

Cette seconde mission semble pourtant ignorée dans les premiers temps de la commission et du Salon, et il faut attendre début juin pour que réapparaisse cette idée d'un jury de récompense, encore innommé. Plus encore, aucune récompense n'est réellement été prévue par le jeune gouvernement en place lors de l'ouverture du Salon, et aucune archive n'établit d'ailleurs les catégories ou les valeurs des récompenses à distribuer à la suite de l'exposition. Les questions relatives aux soutiens à accorder aux artistes – c'est-à-dire l'organisation des Salons, mais aussi les médailles et les achats – transparaissent tardivement, dans une lettre de C. Blanc adressée à P.-A. Jeanron, datant du 17 avril[288], soit près d'un mois après l'ouverture du Salon :

> « Citoyen Directeur, conformément aux ordres du ministre de l'Intérieur, je vais m'occuper de faire préparer le projet de Budget de la Direction des Beaux-arts pour le prochain exercice. Aujourd'hui que les expositions annuelles de peinture et sculpture et tout ce qui concerne la répartition des récompenses à accorder et commandes à faire aux artistes a été remis à ma Direction, j'aurais besoin, Citoyen Directeur, que vous voulussiez bien me transmettre
>
> 1° un État de la dépense qu'entraînerait l'exposition des ouvrages des artistes vivants
>
> 2° un État du crédit employé annuellement par l'ancienne liste civile pour les acquisitions et commandes d'objets d'art et pour l'achat de médailles d'émulation, enfin un État de toutes les dépenses affectées à l'Encouragement des beaux-arts.
>
> Je vous serai obligé, Citoyen Directeur, de m'envoyer ces états le plus promptement possible »

Se dessine enfin, du côté de la direction des beaux-arts, le souci d'accorder des récompenses lors du Salon, à l'instar de ce qui était effectué par les régimes précédents, mais sans que soit précisée aucune modalité d'attribution de ces médailles. La réponse de P.-A. Jeanron, néanmoins, n'est guère enthousiaste[289] : il signale ainsi que l'administration précédente accordait 10 000 francs aux « secours et encouragement » et 13 500 francs aux « jetons et

[287] Rapport de P.-A. Jeanron à A. Ledru-Rollin, 29 février 1848, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/114 (anciennement X-Salons, Salon de 1848).
[288] Lettre de C. Blanc à P.-A. Jeanron, 17 avril 1848, *Ibid.*
[289] Lettre de P.-A. Jeanron à C. Blanc, 18 avril 1848, *Ibid.*

médailles », mais précise en amont que l'administration actuelle a déjà dépassé l'un de ses budgets. En raison sans doute du grand nombre de cimaises à installer pour permettre l'exposition de l'ensemble des œuvres, la « Pose des cloisons de l'exposition » a ainsi déjà coûté 38 731,25 francs, alors qu'elle n'en coûtait que 11 000 précédemment.

Un jury organisé et constitué par les artistes

On comprend sans mal pourquoi les récompenses à accorder aux artistes n'apparaissent pas prioritaires pour l'administration, et qu'elles semblent davantage pensées et organisées par les artistes eux-mêmes. Dans une lettre datée du 30 mai à P.-A. Jeanron, C. Blanc demande l'autorisation, pour « les commissaires que les artistes nommeront pour faire un travail sur les récompenses », d'accéder au Salon se tenant au musée du Louvre après sa fermeture officielle[290]. La demande est acceptée le 2 juin :

> « [J]'ai l'honneur de vous annoncer que sur votre demande, l'exposition des objets d'arts au Louvre pour l'année 1848 restera ouverte *[jusqu'au 8 juin exclusivement* (ajout dans la marge)*]*, pour la Commission des Artistes chargée officieusement de faire un travail sur les récompenses. »[291]

Les termes employés ne sont pas anodins : le jury de récompense n'est pas réellement nommé, encore moins intégré et reconnu par l'administration. De fait, il se constitue à l'initiative d'une « société nouvelle des Artistes »[292], dont Célestin NANTEUIL (1813-1873) est président et Alexis Joseph PÉRIGNON (1806-1882) secrétaire : celle-ci est fondée par un groupe d'artistes le 25 mars, à la suite de l'invitation, par le gouvernement, de se réunir à l'École des beaux-arts le 5 mars 1848, pour élire une commission de placement. C'est cette société qui prend en charge les modalités d'attribution des récompenses : le 6 juin, dans une lettre adressée au directeur des musées nationaux, C. Nanteuil signale la constitution d'un « jury élu par les exposants, et chargé de désigner parmi les ouvrages exposés cette année au salon, ceux qui méritent des récompenses et la nature de ces récompenses »[293].

[290] Lettre de C. Blanc à P.-A. Jeanron, 30 mai 1848, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/114 (anciennement X-Salons, Salon de 1848).
[291] Lettre de P.-A. Jeanron à C. Blanc, 2 juin 1848, *Ibid.*
[292] Statuts et règlements de la « Société nouvelle des artistes », 25 mars 1848, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/527.
[293] Lettre de C. Nanteuil à P.-A. Jeanron, 6 juin 1848, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/114 (anciennement X-Salons, Salon de 1848).

De façon prévisible, le nouveau jury de récompense est composé des mêmes artistes – à l'exception notable de Camille ROQUEPLAN (1803-1855) – élus pour composer la commission de placement, mais s'étend de quinze à vingt-cinq membres :

Tableau 1. Membres de la commission de placement du Salon de 1848[294]	**Tableau 2. Membres du jury de récompense du Salon de 1848**[295]
Abel de Pujol*	Abel de Pujol
J.-R. Brascassat*	J.-R. Brascassat
L. Cogniet	L. Cogniet
C. Corot	C. Corot
	A. Couder
T. Couture*	T. Couture
	A. Dauzats
	A.-G. Decamps
E. Delacroix	E. Delacroix
P. Delaroche	P. Delaroche
M.-M. Drolling	M.-M. Drolling
J. Dupré	J. Dupré
H. Flandrin	H. Flandrin
	T. Gudin
Ingres	Ingres
E. Isabey	E. Isabey
J.-B. Isabey*	
	H. Lehmann
	E. Le Poitevin
E. Meissonier	E. Meissonier
	A.-N. Pérignon
	F.-É. Picot
J.-N. Robert-Fleury	J.-N. Robert-Fleury
C. Roqueplan	
T. Rousseau*	T. Rousseau
A. Scheffer	A. Scheffer
H. Vernet	H. Vernet

Les jurys ainsi constitués, c'est-à-dire élus par les artistes eux-mêmes, diffèrent assez évidemment des anciens jurys d'admission, composés depuis 1831 des membres de l'Académie

[294] Pour la section « Peinture », par ordre alphabétique. Les artistes élus comme suppléants sont signalés par un *. Livret du Salon de 1848, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.*, p. 174-175.

[295] Pour la section « Peinture », par ordre alphabétique. Liste des membres du jury envoyée par C. Nanteuil à P.-A. Jeanron, 6 juin 1848, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/114 (anciennement X-Salons, Salon de 1848).

des beaux-arts[296]. Ainsi, sur les vingt-cinq artistes qui composent le jury de récompense, seuls sept d'entre eux sont alors académiciens : Alexandre-Denis ABEL DE PUJOL dit Abel de Pujol (1787-1861), Auguste COUDER (1790-1873), Paul DELAROCHE (1797-1856), Michel-Martin DROLLING (1786-1851), Jean-Auguste-Dominique INGRES (1781-1867), François-Édouard PICOT (1786-1868) et enfin H. Vernet. Léon COGNIET (1794-1880) et Joseph-Nicolas ROBERT-FLEURY (1797-1890) seront élus à l'Académie quelques années plus tard, respectivement en 1849 et en 1850. À terme, ce seront encore quatre anciens jurés de ce Salon qui deviendront académiciens, mais il n'en reste pas moins qu'en 1848, les artistes élisent majoritairement des peintres alors non-académiciens pour classer leurs œuvres. Ce faisant, ils affirment leur volonté de renouveler les instances de jugement et de diversifier le profil des artistes-juges. La présence de paysagistes et de peintres de genre au sein de ces jurys les rend ainsi davantage représentatifs de la communauté et de la production artistiques contemporaines, de même que les artistes qu'ils choisissent de récompenser.

Les récompenses improvisées du Salon de 1848

Le 20 août 1848 se tient la distribution solennelle des récompenses ; près de trois mois après la fermeture du Salon, le gouvernement s'est enfin emparé de la question des récompenses. À cette occasion, célébrée « en grande pompe »[297], sont remis aux lauréats les prix qui, exceptionnellement, ne prennent pas la forme de médailles mais celles d'objets d'art acquis à la manufacture de Sèvres et de gravures issues de l'atelier de chalcographie du Louvre. Il faut dire que, dès son installation, le nouveau gouvernement a fait montre d'un intérêt politique pour les manufactures nationales. Le décret du 30 mars[298] institue un « Conseil supérieur de perfectionnement des Manufactures nationales des Gobelins, Beauvais et Sèvres », chargé de produire des recommandations afin d'améliorer leurs productions et leurs organisations « sous le double rapport artistique et industriel » et composé, en effet, en partie d'artistes tels que P. Delaroche et Jean-Baptiste-Jules KLAGMANN (1810-1867), bientôt rejoints par Ingres. Il est donc tout à fait cohérent, dans un double souci de renforcer les liens entre beaux-arts et arts industriels et de soutenir la production des manufactures, de faire distribuer aux artistes du Salon des productions issues d'une de ces manufactures – les céramiques sorties

[296] CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.*, p. 64.
[297] *1848, la République et l'art vivant*, 1998, *op. cit.*, p. 24.
[298] Reproduit et étudié dans VAISSE Pierre, « Le conseil supérieur de perfectionnement des manufactures nationales sous la Deuxième République », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1974, p. 153-171.

de la manufacture de Sèvres se prêtant davantage au rôle de médailles que les tapisseries de Beauvais et des Gobelins – en guise de récompenses. Est aussi offerte aux artistes lauréats la possibilité de choisir des reproductions gravées de chefs-d'œuvre par la chalcographie du Louvre :

> « Citoyen Directeur, j'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire afin de m'engager à vous adresser l'État des collections de la Chalcographie choisies pour les Artistes qui ont mérité des Récompenses pour l'Exposition de 1848.
>
> Aussitôt que le choix des Dessins aura été fixé pour chacune des récompenses, je m'empresserai, Citoyen Directeur, de vous en envoyer l'État. »[299]

Pour les artistes qui préfèrent ce prix, il est demandé de faire parvenir au directeur des beaux-arts une liste de gravures, sélectionnée à partir d'un état des collections de l'atelier. Ces ensembles de gravures auraient pourtant été donnés plus tard aux artistes, comme le montre une liste des lauréats accompagnée des objets reçus ou demandés[300] : pour les artistes ayant préféré la production de la manufacture de Sèvres, sont précisés l'intitulé des objets d'art choisis ainsi que leur numéro d'inventaire, tandis que pour ceux préférant les reproductions de la chalcographie du Louvre, aucune précision supplémentaire n'est apportée. Les objets d'art ont d'ailleurs attisé une plus grande convoitise que les gravures : soixante-et-onze artistes ont choisi leur récompense parmi les céramiques et porcelaines de la manufacture de Sèvres, tandis que seuls vingt-quatre artistes ont préféré les gravures du Louvre. Cet état de fait peut toutefois résulter du long délai nécessaire à se voir attribuer ces dernières – autour de mai 1849 –, tandis que les objets d'art ont été rapidement distribués à l'issue du Salon de 1848. Un miniaturiste, Maxime DAVID (1798-1870), a ainsi pu demander à l'administration d'échanger le « vase en porcelaine de Sèvres », qu'il a reçu en guise de récompense, pour un ensemble de gravures, dont le montant total correspond peu à prou au prix accordé[301].

En effet, la valeur des lots octroyés aux artistes « médaillés », qu'ils soient issus de la manufacture de Sèvres ou de l'atelier de chalcographie du Louvre, se calque sur la valeur des médailles d'or anciennement distribuées. Les peintres médaillés de première classe ont ainsi droit à un lot valant environ 500 francs, tandis que ceux de deuxième classe ont droit à un lot valant 300 francs[302]. *Stricto sensu*, les récompenses décernées au Salon de 1848 valent donc la

[299] Lettre de C. Blanc à P.-A. Jeanron, 8 septembre 1848, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/114 (anciennement X-Salons, Salon de 1848).
[300] « Salon de 1848, Récompenses nationales », *Ibid.*
[301] Lettre de C. Blanc à P.-A. Jeanron, 14 mai 1849, *Ibid.*
[302] Liste des médaillés, rédigée par C. Blanc, 9 septembre 1848, *Ibid.*

même chose que les anciennes médailles, mais le choix de privilégier des objets déjà existants et/ou encourageant la production industrielle s'explique sans doute par les difficultés budgétaires rencontrées par la nouvelle administration des beaux-arts. Quoique tardivement décidées et décernées, les récompenses survivent donc au Salon libre de 1848, auxquelles est désormais associé un jury attitré ; les aspirations démocratiques soufflées par la révolution ont donc l'effet double de supprimer le jury d'admission et d'instituer l'élection comme mode de désignation du jury de récompense.

II. La difficile composition d'un jury de récompense

Alors que l'idée d'un Salon sans jury d'admission est immédiatement abandonnée après le Salon de 1848, le principe d'un jury de récompense survit. De fait, il satisfait nombre de revendications des artistes : d'une part, un jury – et non plus la seule administration, voire le seul directeur des musées – a désormais la charge de distribuer les médailles et, d'autre part, ce jury est *élu* par les artistes. Aux Salons suivants, se retrouvent ces deux jurys aux prérogatives distinctes, qui fusionnent toutefois à partir de 1852. Après le Salon de 1848 débute alors une série de tergiversations quant aux modalités de désignation de ce jury de récompense, signe du désir, chez l'administration, de satisfaire au mieux toutes les parties en présence – communauté artistique bien sûr, mais aussi Académie et, non sans difficulté, les membres de l'administration eux-mêmes.

a) 1848-1853 : l'administration renforcée

Au Salon de 1849, le jury d'admission réapparaît donc, non sans s'adapter aux demandes longtemps exprimées par les artistes : il est désormais entièrement élu par l'ensemble des artistes exposants. Cela comprend les artistes femmes[303] et les artistes vivant hors de Paris, qui doivent déposer leur bulletin en même temps que leur envoi pour l'exposition. Le règlement précise en outre que :

> « ART. 3. […] Chaque artiste peintre, graveur et lithographe devra porter quinze noms sur son bulletin ; chaque sculpteur et graveur en médaillés en portera neuf ; chaque architecte, cinq. Des noms d'amateurs pourront être compris dans ces listes. »[304]

[303] Au registre des votants pour le jury de 1849 figurent ainsi les signatures de Rosa BONHEUR (1822-1899) et de Marie-Virginie BOQUET (1810-1879) (p. 7), d'Émilie BOUDIER (?-?) (p. 9), d'Élisa CHAMPIN née PITET (?-1871) (p. 10) et de Henriette DEFRANCE (?-?) (p. 13), pour ne citer que les premières rencontrées, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150431/74 (anciennement *KK74, Salon de 1849).
[304] « Partie non officielle. Ministère de l'intérieur », *Le Moniteur universel*, 31 janvier 1849.

L'article indique ainsi que l'élection se fait par désignation spontanée et non pas *via* des candidatures, ce que corroborent de fait les démissions fréquentes – pour raisons de santé ou manque de disponibilité et de disposition à remplir ce rôle – de la part d'artistes élus au jury[305], et l'absence de documents conservés aux archives faisant office de « professions de foi » et/ou de déclarations officielles de candidature. L'élection du Salon de 1849, qui se tient « le lendemain de la clôture des admissions[306] » au Palais des Tuileries, rencontre un succès notable : sur les quelques 1 400 peintres s'étant présentés à ce Salon[307], ils sont 646 – soit près de la moitié – à avoir voté pour la section « Peinture, gravure et lithographie »[308].

Les membres nommés du jury de récompense

Quant au jury de récompense, il laisse entrevoir le désir, au sein de l'administration, de récupérer l'une de ses anciennes prérogatives. Le règlement du Salon de 1849 statue ainsi sur les modalités de nomination de ce jury :

> « Art. 2. Le Jury des récompenses sera composé pour chaque section des membres nommés par le ministre de l'Intérieur et des membres du Jury d'admission qui ont obtenu le plus grand nombre de suffrages lors de l'élection par les artistes[309] ».

Il en résulte, pour chaque section, des listes hybrides, constituées à une légère majorité de membres nommés par l'administration : pour la section « Peinture », six membres sont sélectionnés par le ministère, et cinq membres sont issus du vote des artistes (j'examinerai un peu plus tard le profil de ces artistes élus aux jurys). C. Blanc préside ainsi le jury de récompense en sa qualité de directeur des beaux-arts. Il est accompagné de membres de l'administration des beaux-arts : Frédéric-Bourgeois DE MERCEY (1803-1860), chef du bureau des beaux-arts, alors au ministère de l'Intérieur, et P.-A. Jeanron, directeur des musées ; ainsi que d'hommes politiques, connus pour leur goût et intérêt pour l'art et d'ores-et-déjà intégrés au système des beaux-arts : Ferdinand DE LASTEYRIE (1810-1879), alors « représentant du peuple » et membre de diverses commissions patrimoniales ; Honoré D'ALBERT DE LUYNES (1802-1867), député

[305] Pour le Salon de 1850 par exemple, L. Cogniet, Ingres, P. Delaroche et E. Isabey sont démissionnaires de leur fonction de jurés élus. Livret du Salon de 1850, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.*, p. 18.
[306] Article 4, règlement du Salon de 1849, livret du Salon de 1849, reproduit dans *Ibid.*, p. 276.
[307] « État numérique des artistes qui ont présenté des ouvrages au Salon de 1849 », A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/115 (anciennement X-Salons, Salon de 1849).
[308] « Extrait du Procès-Verbal de l'élection du Jury d'admission et de placement », livret du Salon de 1849, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.*, p. 277.
[309] « Règlement élaboré par la Commission des beaux-arts et approuvé par le Ministre de l'Intérieur », 2 août 1849, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/115 (anciennement X-Salons, Salon de 1849).

aussi et ancien directeur-adjoint honoraire du musée des Antiquités grecques et égyptiennes ; enfin un certain « Rivet, conseiller d'État »[310]. L'administration reprend donc en partie la main sur les décisions prises à l'issue du Salon, mais la volonté démocratique est encore convoquée pour légitimer les médailles et honneurs décernés. Les œuvres ayant été récompensées et/ou acquises par l'État font en effet l'objet d'une seconde exposition, se tenant aussi au Palais des Tuileries, dans la semaine qui suit la distribution solennelle des récompenses du 13 septembre 1849. L'ambition de cette exposition est explicite :

> « Cette heureuse innovation doit être considérée comme un hommage rendu à l'autorité de l'opinion publique. Elle aura le double avantage de récompenser une seconde fois les artistes et d'offrir aux yeux des étrangers un Salon d'élite. »[311]

Lors de la cérémonie, c'est Louis-Napoléon BONAPARTE (1808-1873), futur Napoléon III alors président de la République, qui distribue les récompenses et qui félicite les artistes dans un discours :

> « Messieurs[312], [j]e n'ai voulu céder à personne le plaisir et le droit de vous remettre les récompenses qui vous sont dues. La plus douce prérogative du pouvoir, c'est d'encourager le mérite partout où il se montre. »[313]

En se mettant en scène comme distributeur des médailles, L.-N. Bonaparte, premier président élu au suffrage universel masculin, cherche à suggérer que leur attribution résulte d'un processus démocratique équivalent. Parallèlement, le rôle considérable joué par l'administration, à la fois comme instance de désignation des membres du jury de récompense, et comme membre elle-même du jury, est minoré.

Ce rôle est maintenu dans des modalités identiques au Salon suivant, se tenant de décembre 1850 à avril 1851. Alors que le jury d'admission est élu démocratiquement – bien qu'ils ne soient que 651 artistes[314] à avoir voté pour la section « Peinture, gravure et lithographie » –, le jury de récompense est de nouveau composé pour moitié de membres nommés par l'administration et pour moitié des artistes les plus largement désignés par leurs

---

[310] Liste des membres du jury de récompense au Salon de 1849, section de peinture, *Ibid.*
Il s'agit certainement de Jean-Charles RIVET (1800-1872) , ancien préfet, député de la Corrèze de 1839 à 1846 et alors nouvellement appelé à siéger au Conseil d'État.

[311] Avis d'août 1849 concernant l'ouverture d'une Exposition spéciale, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/115 (anciennement X-Salons, Salon de 1849).

[312] Une femme est pourtant récompensée cette année-là : Rosalie THÉVENIN (?-1892).

[313] Compte rendu de la séance solennelle de distribution des récompenses du Salon de 1849, livret du Salon de 1850, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.*, p. 336.

[314] « Extrait du Procès-Verbal de l'élection du Jury d'admission et de placement », livret du Salon de 1850, reproduit dans *Ibid.*, p. 338.

pairs pour le jury d'admission. Ainsi, pour la section « Peinture », outre les cinq peintres élus (sur lesquels je reviendrai), il se compose de six membres désignés directement par le ministère de l'Intérieur. C. Blanc et P.-A. Jeanron sont alors remplacés par É. de Nieuwerkerke, directeur des musées nationaux puis impériaux depuis 1849, et par là même chargé de l'organisation du Salon. S'y retrouvent F.-B. de Mercey et F. de Lasteyrie, mais ils sont cette fois-ci rejoints par Félix COTTRAU (1799-1852), inspecteur général des beaux-arts et Marie Louis Anicet Blanc de GUIZARD (1797-1879), ancien directeur des beaux-arts. F.-É. Picot est le seul artiste nommé directement par l'administration, en tant que président de l'Académie des beaux-arts. La proportion de « représentants du peuple » diminue au profit de membres, anciens ou actuels, de l'administration des beaux-arts. Cette affirmation du rôle croissant de l'administration dans l'organisation du Salon en tant qu'espace de légitimation est d'autant plus visible lors de la cérémonie de distribution des récompenses, qui a lieu le 4 mai 1851[315]. C'est ainsi le ministre de l'Intérieur lui-même qui décerne les insignes de la Légion d'honneur, tandis que les artistes médaillés sont appelés par F.-B. de Mercey : l'administration se met donc en scène comme étant la véritable distributrice des récompenses.

Loin d'être menacée par l'instauration du régime impérial, cette situation s'amplifie encore au Salon suivant, en 1852. En fusionnant les jurys d'admission et de récompense, l'administration des beaux-arts se dote non seulement de la prérogative d'attribuer les médailles mais aussi celle de sélectionner les œuvres dignes d'être exposées :

> « CHAPITRE II. DU JURY D'ADMISSION.
>
> ARTICLE PREMIER. – À chaque exposition, il sera formé un jury spécial pour statuer sur l'admission des ouvrages présentés.
>
> ART. 2. – Le Jury sera composé, moitié de membres nommés à l'élection, moitié de membres choisis par l'Administration.
>
> […] CHAPITRE III. DES MÉDAILLES ET RÉCOMPENSES.
>
> ARTICLE PREMIER. – Le même Jury qui aura présidé à l'admission des ouvrages d'art sera également chargé de statuer sur le mérite des ouvrages exposés au Salon, et de désigner au ministre de l'Intérieur les artistes qui se seront rendus dignes de recevoir des récompenses ou des encouragements. »[316]

L'administration élargit donc légèrement son emprise sur les prérogatives accordées, manifestement de façon éphémère, aux artistes exposants. D'ailleurs, ceux-ci voient leur droit

[315] Compte rendu de la « séance solennelle » de distribution des récompenses du Salon de 1850-1851, livret du Salon de 1852, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.*, p. 6-10.
[316] Règlement du Salon de 1852, livret du Salon de 1852, reproduit dans *Ibid.*, p. 11-16.

de vote se réduire, puisque désormais seuls les artistes ayant été admis aux expositions précédentes peuvent participer à l'élection – ce qui exclut *de facto* et de façon très explicite les artistes ayant exposé au seul Salon de 1848[317]. Ces nouvelles modalités entraînent, sans surprise, une chute du nombre d'électeurs : pour la section « Peinture, gravure et lithographie », seuls 330 artistes participent au vote[318] – qui prend place, une fois de plus, au Palais des Tuileries – sur les 1 860 artistes ayant soumis leurs œuvres[319]. La faible représentativité de ce scrutin, où seulement 17,8 % des exposants, c'est-à-dire de la communauté concernée, votent effectivement, ne suscite pourtant aucune indignation[320] et l'administration adopte ainsi les mêmes modalités pour le Salon suivant[321].

Le jury d'admission *et* de récompense de la section « Peinture » est constitué de quatorze membres : le nombre n'est guère anodin, puisqu'il reprend à l'unité près le nombre d'artistes siégeant dans la section « Peinture » de l'Académie des beaux-arts. À l'élite académique, l'administration semble vouloir substituer une élite légitimée par l'élection et par l'expertise. Aux Salons de 1852 et 1853, les membres nommés par le ministère de l'Intérieur sont, à l'instar de ceux nommés lors du Salon de 1850, principalement des administrateurs : s'y retrouvent donc des conservateurs du musée du Louvre, tels que Frédéric VILLOT (1809-1875), Frédéric REISET (1815-1891) et Horace DE VIEL-CASTEL (1802-1864) ; des membres de l'administration, comme F.-B. de Mercey, F. Cottrau, Alfred ARAGO (1815-1892), inspecteur des beaux-arts, et Michel-Auguste VARCOLLIER (1795-1883), conseiller à la préfecture de la Seine en charge de la division des beaux-arts ; enfin des hommes politiques connus pour leur goût pour l'art, à l'instar du comte Auguste DE MORNY (1811-1865), ancien ministre de l'Intérieur et collectionneur réputé, et du « marquis A. Maison »[322]. Leur statut, au sein des sphères administratives et politiques, leur confère donc une influence réelle sur la production artistique contemporaine et sur la carrière des artistes qu'ils décident ou non de promouvoir :

[317] Chapitre II, article 5 : « Auront droit de prendre part à l'élection du Jury tous les artistes déposants qui auront eu des ouvrages admis aux expositions précédentes (excepté celle de 1848). », règlement du Salon de 1852, livret du Salon de 1852, reproduit dans *Ibid.*, p. 13.
[318] « Extrait du Procès-Verbal de l'élection du Jury d'admission », livret du Salon de 1852, reproduit dans *Ibid.*, p. 17-18.
[319] « Résumé » statistique des participations au Salon de 1852, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 200150042/122 (anciennement X-Salons, Salon de 1852).
[320] Je n'ai trouvé aucun commentaire relatif à ces modalités d'élection dans la presse contemporaine ; recensement effectué *via* la base *Retronews*, *op. cit.*
[321] Avec une baisse encore importante du nombre de votants : pour la section « Peinture, gravure et lithographie », seuls 262 artistes votent, alors qu'ils sont *minimum* 733 à avoir déposé des œuvres. « Résumé » statistique des participations au Salon de 1853, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 200150042/123 (anciennement X-Salons, Salon de 1853).
[322] Certainement le marquis André MAISON (1797-1869), dont la vente après décès témoigne d'une large collection. *Catalogue de tableaux, objets d'art, curiosités, mobilier : collection de M. le Marquis Maison,* catalogue de vente (Drouot, Paris, 10-12 juin 1869), Paris, Pillet, 1869.

leur présence au sein du jury n'est qu'une manière de rendre explicite et public le rôle déjà important qu'ils jouent dans la vie artistique de leur époque.

Les peintres élus au jury de récompense

Même si l'expérience démocratique est rapidement circonscrite, il convient de s'attarder sur les profils des artistes élus membres des jurys des Salons de 1848 à 1853. Le souhait manifeste de renouvellement, explicite au vu du type de nomination choisi – l'élection à scrutin universel –, est en partie exaucé : au contraire des jurys de la monarchie de Juillet, où les académiciens siégeaient de droit, ils sont désormais minoritaires puisqu'ils forment en moyenne seulement 32,0 % du jury. De plus, la moyenne d'âge des artistes, au moment de leur élection au jury de ces Salons, est sensiblement moins élevée que celle des précédents Salons et indique un changement, léger mais notable, de générations : alors que les membres des précédents jurys académiques étaient nés aux alentours de 1785 et avaient donc étudié la peinture à une époque dominée par le néo-classicisme de l'école de J.-L. David, les nouveaux jurés élus appartiennent plutôt à la génération « romantique »[323]. Ainsi d'Eugène DELACROIX (1798-1863), membre du jury à chaque Salon entre 1848 et 1853 ; d'Alexandre-Gabriel DECAMPS (1803-1860), élu juré aux Salons de 1848 et de 1853 ; ou d'Ary SCHEFFER (1795-1858), désigné comme juré en 1848. Bien que légèrement plus jeunes que les anciens membres du jury, les nouveaux membres élus ne sont pas pour autant inexpérimentés, loin de là, et sont même largement reconnus.

Tableau 3. Profils des membres du jury de récompense324 au Salon (1848-1853)[325]

	Âge moyen	***Membres académiciens***	***Membres lauréats du Prix de Rome***[326]	***Membres médaillés du Salon***
Salon de 1847	*62 ans*	*14 sur 14*	*10 sur 14*	*9 sur 14*
Salon de 1848	47 ans	8 sur 25	8 sur 25	17 sur 25
Salon de 1849	53 ans	2 sur 5	1 sur 5	5 sur 5
Salon de 1850	54 ans	2 sur 5	1 sur 5	5 sur 5
Salon de 1852	53 ans	3 sur 7	1 sur 7	6 sur 7
Salon de 1853	49 ans	2 sur 7	1 sur 7	6 sur 7

[323] À propos de cette génération, voir le chapitre « Une génération nouvelle de peintres » dans ALLARD Sébastien et CHAUDONNERET Marie-Claude, *Le suicide de Gros : les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2010, p. 73-106.

[324] Sachant qu'aux Salons de 1852 et 1853, il est similaire dans sa composition au jury d'admission.

[325] Recensement des membres du jury dans le livret des Salons correspondants, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.* ; SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.*

[326] Sont pris en compte les premiers et seconds Prix de Rome de peinture et de paysage historique.

Il faut toutefois noter que, là où les précédents artistes jurés tenaient leur réputation de l'Académie, soit qu'ils avaient obtenu un Prix de Rome, soit qu'ils avaient été eux-mêmes élus académiciens, la nouvelle élite élue bénéficie d'une reconnaissance venant de l'administration des beaux-arts, distributrice des récompenses[327]. Ainsi, la proportion de lauréats du Prix de Rome et d'académiciens est plutôt faible parmi les membres du jury des Salons de 1848 à 1853, en comparaison avec ceux des jurys de la monarchie de Juillet ; en revanche, le nombre de médaillés au Salon va croissant. Il semble que ce soit désormais la médaille, récompense effectivement distribuée par l'administration, qui prime sur les distinctions académiques comme signe d'expertise et de reconnaissance. Au-delà de leur profil, les membres élus par les artistes représentent des courants neufs de la production artistique contemporaine : ainsi des romantiques E. Delacroix et J.-N. Robert-Fleury, des orientalistes Adrien DAUZATS (1804-1868) et A.-G. Decamps ou des paysagistes naturalistes Camille COROT (1796-1875) et François-Louis FRANÇAIS (1814-1897).

Le renouvellement de la composition du jury se confirme encore à l'étude des genres pratiqués par les peintres membres du jury. Assez évidemment, les précédents jurys académiques se constituaient uniquement de peintres d'histoire – au sens large –, à l'exception notable de Jacques-Raymond BRASCASSAT (1804-1867), paysagiste lauréat du Prix de Rome de paysage historique en 1825. Il faut noter néanmoins que ce dernier n'est élu académicien qu'en 1846 ; qu'il est alors le cadet des membres de l'Académie et qu'il ne siège au jury en tant qu'académicien qu'au Salon de 1847.

Tableau 4. Pratiques des membres du jury au Salon (1848-1853), par genre[328]

	Peintres d'histoire	***Peintres de genre***	***Paysagistes***
Salon de 1847	*13 sur 14*	*0 sur 14*	*1 sur 14*
Salon de 1848	15 sur 25	3 sur 25	7 sur 25
Salon de 1849	4 sur 5	0 sur 5	1 sur 5
Salon de 1850	3 sur 5	1 sur 5	1 sur 5
Salon de 1852	4 sur 7	1 sur 7	2 sur 7
Salon de 1853	3 sur 7	2 sur 7	2 sur 7

[327] À l'issue du Salon de 1827, S. de La Rochefoucauld incite A. de Forbin à récompenser les artistes qui « ont été traités avec assez de faveur par le public », lettre de S. de La Rochefoucauld à A. de Forbin, 11 mars 1828, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/107 (anciennement fonds X-Salons, Salon de 1827).

[328] Le portrait n'est ici pas pris en compte puisqu'il est encore, à l'époque, un genre pratiqué en complément d'un autre genre, le plus fréquemment la peinture d'histoire : il n'y a donc pas, alors, d'artiste *strictement* portraitiste. Les pratiques ont été déterminées par leurs envois au Salon, recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*

Recensement des membres du jury dans le livret des Salons correspondants, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.* ; SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.*

En comparaison, les jurys du Salon nouvellement élus, entre 1848 et 1853, font montre d'une plus grande diversité de profils : les peintres membres pratiquent certes en majorité la peinture d'histoire, mais celle-ci voit sa proportion faiblir pour laisser davantage de place aux peintres de genre et aux paysagistes. Le constat n'a rien d'anodin, puisqu'il signifie que la répartition des genres au sein du jury coïncide davantage avec celle des ouvrages exposés au Salon : *via* l'élection, les artistes ont spontanément choisi des pairs plus représentatifs de leur pratique et de leur diversité.

Alors que l'élection paraît satisfaire la communauté artistique, ce mode de désignation est toutefois abandonné lors de l'Exposition universelle de 1855, où l'administration renforce son pouvoir et nomme seule les membres des jurys – de nouveau distincts – d'admission et de récompense[329]. L'abandon est confirmé au Salon suivant, puisque l'administration redonne à l'Académie des beaux-arts la prérogative de composer le jury, désormais à la fois d'admission et de récompense.

b) 1857-1863 : l'interlude académique

Le Salon de 1857 marque ainsi la reprise, par l'Académie des beaux-arts, de son ancien pouvoir de décider quel artiste et quelle œuvre peuvent être admis ou non. À cette ancienne fonction, s'y ajoute une nouvelle puisque, en maintenant la fusion entre jurys d'admission et de récompense, l'Académie est, désormais, aussi en mesure de juger qui mérite de recevoir une médaille à l'issue du Salon :

> « CHAPITRE II. DU JURY D'ADMISSION.
>
> Art. 1er. Le jury sera composé des quatre premières sections de l'Académie des Beaux-Arts, auxquelles seront adjoints MM. les membres libres de cette académie. [….]
>
> CHAPITRE III. DU JURY DE RÉCOMPENSES.
>
> Art 1er. Le jury qui aura prononcé l'admission des œuvres d'art sera le même qui désignera à S. Exc. Le Ministre de la Maison de l'Empereur les artistes qui se seront rendus dignes de recevoir des récompenses ou des encouragements.[330] »

Par cette mesure, l'administration des beaux-arts se défait entièrement de ses missions de jugement, et n'est désormais responsable que de l'organisation logistique et économique nécessaire au bon déroulé de l'exposition. L'Académie des beaux-arts, qui était *de facto*

[329] Règlement de l'Exposition universelle de 1855, livret du Salon de 1855, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.*, p. VII-XII.
[330] Règlement du Salon de 1857, reproduit dans *Ibid.*, p. LXI-LXV.

présente à travers certains de ses membres aux jurys des Salons de 1848 à 1853, a dorénavant le monopole de juger des œuvres et artistes présentés à l'exposition.

Cette réforme, majeure si l'on considère les mesures somme toute assez libérales prises depuis 1848, doit certainement beaucoup à la personnalité d'É. de Nieuwerkerke, à ses ambitions et à sa position[331]. Né dans une famille royaliste d'origine néerlandaise, il est sculpteur de formation – il se forme un temps auprès de Carlo MAROCHETTI (1805-1867) – et de profession – il expose régulièrement au Salon depuis 1842 et y obtient même quelques succès d'estime. Effectuant, à l'instar de nombre de ses contemporains, un séjour en Italie en 1845, il y rencontre Mathilde BONAPARTE (1820-1904), elle-même artiste[332] et cousine du futur Napoléon III, avec qui il entame une relation amoureuse. Son éducation artistique et sa proximité avec la famille impériale expliquent sans doute sa nomination comme directeur général des musées en décembre 1849 puis sa promotion, en 1853, comme intendant des beaux-arts de la maison de l'Empereur. La même année, il est élu membre libre de l'Académie des beaux-arts[333]. À la fin de l'année 1856, en sa qualité d'académicien libre et de membre de l'administration des beaux-arts, proche du pouvoir impérial, il présente à l'Académie des beaux-arts la réforme lui redonnant le jury du Salon :

> « M. le comte de Nieuwerkerke demande la parole pour une communication. L'Empereur l'a chargé de faire connaître à la Compagnie que les quatre premières sections de l'Académie et la section des académiciens libres composeraient le jury de l'exposition des Beaux-Arts qui doit s'ouvrir le 25 mars prochain au Palais de l'Industrie. M. de Nieuwerkerke informe aussi l'Académie que les meilleures mesures ont été prises pour disposer le Palais de l'Industrie à recevoir les ouvrages d'art et pour assurer tous les services nécessaires à l'exposition. M. le président remercie M. le directeur général des musées impériaux de cette communication ; il le prie d'exprimer à l'Empereur la gratitude de l'Académie pour cette preuve de confiance. L'Empereur peut compter sur le zèle de l'Académie. »[334]

Les remerciements de clôture n'ont rien d'anodin : il faut sans doute voir dans cette réforme, très généreuse envers une Académie dominée par des personnalités plus ou moins hostiles au

[331] MAINARDI Patricia, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, Yale University Press, 1987, p. 115.
[332] Elle expose au Salon entre 1859 et 1867, et obtient même une médaille au Salon de 1865. *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[333] Sa candidature est retenue lors de la séance du 12 novembre 1853, et son élection est effective le 19 novembre 1853. Le décret de nomination est rendu par l'Empereur le 3 décembre 1853. CHAVE Isabelle et LENIAUD Jean-Michel (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, Paris, École des Chartes, 2015, volume 9, p. 454-458.
[334] Procès-verbal de la séance du 22 novembre 1856, reproduit dans NAUD François et LENIAUD Jean-Michel (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, Paris, École des Chartes, 2017, volume 10, p. 326.

jeune Second Empire[335], une manière pour Napoléon III de s'assurer le soutien d'une institution, certes controversée, mais encore influente[336]. À partir de ce moment, l'administration délègue entièrement les modalités relatives au jury d'admission et de récompenses à l'Académie, qui statue rapidement sur ces questions. Au Salon de 1857, qui s'ouvre quelques mois plus tard, il est ainsi décidé que les différentes sections de l'Académie des beaux-arts jugeront ensemble, sans séparation selon les techniques, de toutes les œuvres soumises et présentées à leur examen[337]. Le changement est crucial : outre qu'ils ne sont plus en mesure de choisir quels artistes les jugeront, les peintres n'ont plus la certitude d'être jugés par un confrère mais risquent d'être évalués par un sculpteur ou un architecte, peut-être moins sensible aux préoccupations artistiques propres à son médium. Les académiciens gardent en outre un privilège de taille, puisqu'ils ne sont pas soumis à l'examen du jury ; ce privilège reste toutefois élargi aux artistes médaillés, preuve d'une certaine reconnaissance, de la part de l'Académie, de l'autorité des récompenses antérieures et des jurys l'ayant précédée.

En vigueur jusque 1863, cette réforme entraîne un changement notable dans la composition du jury, qui est constitué dorénavant, dans son entièreté, de quarante-quatre membres. Les académiciens étant élus à vie, le jury académique est tout d'abord bien plus statique que les précédents jurys. Alors que le mode de nomination par élection provoquait un certain renouvellement des membres du jury siégeant chaque année – seul E. Delacroix est élu à tous les jurys des sections « Peinture et gravure » entre 1848 et 1853 –, le taux de renouvellement des membres du jury académique, d'un Salon à l'autre, est très faible : entre 1857 et 1863, sur les quarante-quatre fauteuils que comprennent les quatre premières sections de l'Académie et ceux réservés aux membres libres, seuls dix accueillent un nouvel occupant par suite d'un décès. Dans la section « Peinture », Louis HERSENT (1777-1860) s'éteint en 1860 et laisse la place à Émile SIGNOL (1804-1892), tandis que le fauteuil d'Abel de Pujol, mort en 1861, est attribué à Ernest MEISSONIER (1815-1891). Le décès de H. Vernet, qui intervient en juin 1863, ne permet pas à son remplaçant A. Cabanel, élu académicien en septembre[338], de siéger au jury de la même année.

---

[335] BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, *op. cit.*, p. 153..

[336] MAINARDI Patricia, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, *op. cit.*, p. 115.

[337] « Art. 2. Chaque œuvre, de quelque nature qu'elle soit, sera jugée par tous les membres du jury. », règlement du Salon de 1857, livret du Salon de 1857, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.*, p. LXIII.

[338] *Alexandre Cabanel (1823-1889) : la tradition du beau*, HILAIRE Michel et AMIC Sylvain (éd.), cat. exp. (musée Fabre, Montpellier, 10 juillet-5 décembre 2010 ; Wallraf-Richartz-Museum&Fondation Corboud, Cologne, 4 février-15 mai 2011), Paris, Somogy, 2010, p. 441-442.

Tableau 5. Âge moyen des membres de l'Académie siégeant au jury du Salon (1857-1863), par sections[339]					
Salon	***Peinture***	***Sculpture***	***Architecture***	***Gravure***	***Membres libres***
1853	*49 ans*[340]				*45 ans*[341]
1857	66 ans	58 ans	64 ans	65 ans	67 ans
1859	68 ans	60 ans	66 ans	64 ans	62 ans
1861	68 ans	62 ans	68 ans	66 ans	58 ans
1863	68 ans	60 ans	67 ans	68 ans	60 ans

La réintroduction d'un jury académique entraîne en effet un retour en arrière notable, qui nie les transformations, esthétiques et structurelles, qui agitent le système artistique depuis plusieurs années. Ce retour en arrière est visible à la fois d'un point de vue des générations, des pratiques et des types de carrières des membres de l'Académie siégeant désormais au jury. Premièrement, les académiciens sont en moyenne âgés de 65 ans lorsqu'ils sont jurés, soit une décennie de plus que les membres des jurys précédents, qu'ils soient élus ou nommés, qui étaient âgés d'une cinquantaine d'années. Deuxièmement, à l'exception du paysagiste J.-R. Brascassat, au parcours toutefois tout ce qu'il y a de plus académique – élève de l'académicien L. Hersent, second lauréat du Prix de Rome de paysage historique en 1825, allant se former à Rome –, tous les peintres de l'Académie sont des peintres d'histoire. Il faut attendre l'élection d'E. Meissonier en 1861 pour voir la peinture de genre être enfin représentée par l'Académie, alors qu'elle domine largement l'exposition du Salon[342]. Troisièmement, leurs carrières restent largement redevables de l'Académie elle-même :

Tableau 6. Profils des académiciens membres du jury au Salon (1857-1863)[343]			
Sections	***Membres lauréats du Prix de Rome***	***Membres décorés de la Légion d'honneur***	***Membres médaillés du Salon***
Peinture	11 sur 16	12 sur 16	13 sur 16
Sculpture	9 sur 9	5 sur 9	2 sur 9
Architecture	8 sur 9	5 sur 9	4 sur 9

[339] Recensement des membres du jury dans le livret des Salons correspondants, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.* ; SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1859-1863*, volume VII, *op. cit.*

[340] Ici sont pris en compte les artistes peintres élus par leurs pairs, composant le jury de la section « Peinture ».

[341] Ici sont pris en compte les personnalités nommées par l'administration, composant le jury de la section « Peinture ».

[342] VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 47.

[343] Recensement des membres du jury dans le livret des Salons correspondants, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.* ; SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1859-1863*, volume VII, *op. cit.*

Gravure	3[344] sur 4	3 sur 4	4 sur 4

Toutes sections confondues, les lauréats du Prix de Rome sont très largement majoritaires parmi les membres de l'Académie des beaux-arts, alors qu'ils étaient peu présents aux jurys élus. À l'inverse, les artistes médaillés du Salon et décorés de la Légion d'honneur artistes sont proportionnellement moins présents qu'aux jurys précédents : en tant qu'institution, l'Académie favorise donc davantage les signes de reconnaissance qu'elle-même octroie et qui sanctionne *de facto* une production fidèle à ses préceptes esthétiques, qu'elle ne confirme la reconnaissance accordée par d'autres instances (l'administration des beaux-arts notamment).

Quant à la section libre de l'Académie des beaux-arts, siégeant aussi aux jurys des Salons entre 1857 et 1863, elle se compose de dix fauteuils qu'occupent successivement quatorze hommes durant cette période. Parmi eux, se trouvent des membres de l'administration des beaux-arts, passée ou actuelle : É. de Nieuwerkerke est accompagné d'A. de Cailleux, de F.-B. de Mercey, de M.-C. Montalivet et d'Achille FOULD (1800-1867). S'y ajoutent des amateurs d'arts reconnus, tels que le baron Justin TAYLOR (1789-1879), co-auteur des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*[345] ; Lancelot Théodore TURPIN DE CRISSÉ (1782-1859), grand collectionneur ; le prince Napoléon Jérôme BONAPARTE (1822-1891), qui avait présidé en 1855 l'Exposition universelle, et Jean-Georges KASTNER (1810-1867), musicologue sûrement davantage associé à la section « Musique ». Enfin, diverses personnalités politiques constituent le plus gros contingent des membres libres : Claude-Philibert BARTHELOT DE RAMBUTEAU (1781-1869), ancien préfet de la Seine de 1833 à 1848 ; le marquis Amédée DE PASTORET (1791-1857), ancien membre du conseil général de la Seine et alors sénateur ; Frédéric-Christophe D'HOUDETOT (1778-1859), ayant fréquenté l'atelier de J.-L. David, pair de France sous la monarchie de Juillet puis député, et Tanneguy DUCHÂTEL (1803-1867), ancien ministre de l'Intérieur. Qu'ils appartiennent à une élite économique, politique ou culturelle, ces membres libres de l'Académie disposent de fait d'une influence réelle sur l'art de leur époque : ils sont en effet en mesure de commander ou d'acquérir des œuvres, en tant que mécènes privés ou au nom de l'État. Leur élection comme académicien vient ainsi « officialiser » le pouvoir qu'ils exerçaient *de facto* par leur position et/ou leur prestige, et leur rôle au sein des jurys du Salon entre 1857 et 1863 est ainsi loin d'être simplement consultatif. La section libre joue peu ou prou le rôle des jurés nommés par l'administration depuis 1848, mais elle ne représente pas en soi l'administration des beaux-arts

[344] L.-P. Henriquel-Dupont n'obtient, en 1818, que le troisième prix de Rome.
[345] CAILLEUX Alphonse de, NODIER Charles et TAYLOR Justin, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, 182-1878.

du Second Empire. De fait, seuls cinq académiciens libres ont été élus membres du jury sous la Seconde République et le Second Empire[346] ; surtout, ladite administration va rapidement dessaisir l'Académie de ses prérogatives sur le jury du Salon.

En 1863, l'administration des beaux-arts ne peut de fait plus ignorer le désaccord de plus en plus virulent qui oppose les intérêts conservateurs de l'Académie des beaux-arts et les revendications plus libérales de la communauté artistique. En décidant de l'ouverture d'un Salon des refusés, Napoléon III et son administration osent déjà une remise en cause de l'autorité de l'institution académique en lui substituant le jugement populaire et démocratique. Cette remise en cause s'incarne en outre dans l'adoption presque immédiate – indice du sentiment d'urgence perçu par l'administration – d'un nouveau règlement pour l'exposition suivante, publié le 18 août 1863 dans le *Moniteur universel* (organe officiel de presse du Second Empire), qui retire à l'Académie des beaux-arts sa prérogative de juger de l'admission et de médailles. Cette réforme précède de quelques mois la publication du décret du 13 novembre de la même année, qui réorganise l'École Impériale et Spéciale des beaux-arts, qui prive aussi l'Académie de sa tutelle officieuse sur l'École des beaux-arts[347]. Elle s'inscrit donc dans un moment général d'affaiblissement des prérogatives de l'institution académique, qui résulte autant d'une volonté de satisfaire les demandes de la communauté artistique que des tensions grandissantes entre académiciens et administration des beaux-arts, et É. de Nieuwerkerke en particulier[348].

c) 1864-1880 : l'idéal démocratique

Divulguée à quelques privilégiés invités à la cérémonie de distribution des récompenses du Salon de 1863[349], la disparition prochaine du jury académique est annoncée au plus grand nombre le 24 juin, dans le *Moniteur universel.* En parallèle du décret instituant officiellement le Ministère de la Maison du Roi et des Beaux-Arts, Alexandre-Florian-Joseph Colonna

[346] C'est le cas pour É. de Nieuwerkerke, élu en 1853 ; pour A. Fould et le prince Napoléon, élus en 1857 ; pour F.-B. de Mercey et pour J.-G. Kastner, élus en 1859.
[347] Décret du 13 novembre 1863, publié dans le *Moniteur universel*, 15 novembre 1863. À ce propos, voir BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, *op. cit.*.
[348] GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, *op. cit.*, p. 159 ; LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, *op. cit.*, p. 158 ; BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, *op. cit.*, p. 157-169.
[349] « Un autre système de récompense était donc devenu nécessaire ; nous vous le ferons connaître prochainement, ainsi que le règlement de l'Exposition de 1864 », Compte rendu de la séance solennelle de distribution des récompenses du Salon de 1863, livret du Salon de 1864, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2005, volume VIII, p. XV.

WALEWSKI (1810-1868) prévient : « [l]es conditions d'admission, la composition du jury et la fixation du nombre des récompenses seront déterminées par un règlement qui sera ultérieurement publié »[350]. Les artistes comprennent, non sans espoir, la réelle signification de cette annonce, à savoir la fin du jury académique : ils se rendent le 1er juillet devant l'Académie, et y installent une croix où est inscrit « Ci-gît le jury de l'Institut ! »[351]. Le pressentiment est confirmé à la publication du règlement du Salon de 1864, publié dans le *Moniteur universel* du 18 août 1863 :

> « CHAPITRE II. Du Jury. […]
>
> ART. 15. Le jury sera composé, pour les trois quarts, de membres élus par les artistes exposants et déjà récompensés, et pour le dernier quart de membres choisis par l'administration. […]
>
> CHAPITRE III. Des récompenses.
>
> ART. 23. Le jury désignera les artistes qui se seront rendus dignes des médailles à décerner. »[352]

Le jury redevient donc un jury en partie élu par les artistes eux-mêmes, mais une différence de taille, par rapport aux jurys démocratiques des années 1848-1853, est introduite. Désormais, seuls les artistes récompensés – c'est-à-dire les académiciens, les médaillés et les artistes décorés de la Légion d'honneur[353] – peuvent participer au vote. Au suffrage universel pratiqué après 1848 succède donc un suffrage « censitaire », où les décorations et honneurs précédemment reçus servent à payer le cens. Il ne faut pourtant pas minorer l'effet de la mesure, puisqu'elle accorde le droit de vote à environ 1 400 artistes, recensés par l'administration en début de livret. Le contingent des électeurs potentiels est presque aussi nombreux que ceux des Salons de 1848 à 1853 et le taux de participation est d'ailleurs équivalent, puisque 309 artistes votent effectivement, soit environ un quart des ayant droits. Mise à part l'introduction de cette condition, les modalités du scrutin sont les mêmes que pour les jurys des années 1848 à 1853 : les artistes femmes et/ou de nationalité étrangères peuvent voter, au même titre et aux mêmes conditions que leurs confrères[354] ; le vote se fait, pour celles et ceux étant à Paris, à bulletin

[350] « Partie officielle », *Le Moniteur universel,* 24 juin 1863, p. 1.
[351] TABARANT Adolphe, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 316.
[352] « Partie non officielle », *Le Moniteur universel,* 18 août 1863, p. 2.
[353] « ART. 19. Auront droit de prendre part à l'élection du jury, les artistes déposants, membres de l'Institut, ou décorés de la Légion d'honneur, ou ayant obtenu aux précédents Salons des médailles de 1ère, 2ème et 3ème classe », règlement du Salon de 1864, livret du Salon de 1864, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*, p. XXVI-XXVII.
[354] Elles et ils sont de fait intégrés aux « Liste[s] par ordre alphabétique des artistes récompensés vivants » qui figurent en début de chaque livret des Salon à partir de 1864, et qui constituent *de facto* la liste de votants.

secret et, pour les autres, *via* des plis cachés contenant ledit bulletin[355]. Quant aux choix de jurés proposés aux artistes, les mêmes indices amènent à penser qu'il s'agit, là encore, de désignations spontanées de la part de l'électorat, et qu'il n'y avait pas, à proprement parler, de candidats – faisant alors démentir l'évocation par Fagerolles de sa candidature au jury dans *L'Œuvre* d'É. Zola :

> « - Ah ! tu as envoyé, mais alors je vais te faire recevoir ça. Tu sais que, cette année, je suis candidat au jury.
>
> En effet, dans le tumulte et l'éternel mécontentement des artistes, après des tentatives de réformes vingt fois reprises, puis abandonnées, l'administration venait de confier aux exposants le droit d'élire eux-mêmes les membres du jury d'admission ; et cela bouleversait le monde de la peinture et de la sculpture, une véritable fièvre électorale s'était déclarée, les ambitions, les coteries, les intrigues, toute la basse cuisine qui déshonore la politique. »[356]

En dépit d'un taux de participation relativement faible, le retour à l'élection semble convenir aux artistes et à l'administration des beaux-arts, puisqu'il est maintenu à tous les Salons entre 1864 et 1880.

Inchangées jusqu'au Salon de 1866, les modalités exactes de nomination du jury connaissent une première réorganisation au Salon de 1867. Est alors introduite une forme hybride, puisqu'il est décidé que le jury en charge des admissions et des récompenses sera composé :

> « Pour un tiers, de membres de l'Académie des Beaux-arts, désignés par ladite Académie des Beaux-arts et choisis dans chacune des sections correspondantes aux quatre sections de l'Exposition ; pour le second tiers, de membres élus par les artistes exposants, membres de la Légion d'honneur, ou ayant obtenu une médaille aux expositions des Beaux-Arts de Paris ; pour le dernier tiers, de membres nommés par l'Administration. »[357]

L'Académie retrouve certaines de ces prérogatives perdues en 1864, mais l'administration prend soin de ne pas l'inviter comme corps uni et entier : elle est contrainte de choisir parmi ses membres ceux qui l'incarneront et la représenteront au jury. Selon Félix DERIÈGE (1810-

[355] « Ceux des artistes qui ne pourraient pas venir en personne devront joindre à la notice de leurs œuvres un pli cacheté, signé par eux, contenant leur bulletin de vote, également cacheté : ce bulletin sera déposé dans l'urne en présence du porteur de récépissé de leurs ouvrages. », règlement du Salon de 1864, livret du Salon de 1864, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*, p. XXIX.

[356] Outre qu'il s'agit d'une œuvre de fiction, cette citation peut être comprise comme le fait que Fagerolles fait savoir aux artistes que, s'ils votent pour lui, il assumera ce rôle avec plaisir et sérieux. ZOLA Émile, *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 359.

[357] Article 13, règlement du Salon de 1867, livret du Salon de 1867, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*, p. XX.

1872), chroniqueur du *Siècle,* la convocation d'académiciens aurait pour but de réintroduire une plus grande sélectivité, voire sévérité, dans les jugements du jury[358]. Les membres de l'Académie des beaux-arts refusent toutefois de se soumettre à ce nouveau règlement[359], et d'opérer la division demandée de leur autorité de corps. Un arrêté daté du 22 janvier 1867 dispose alors que, si un tiers du jury reste composé de personnalités nommées par l'administration, les deux autres tiers sont désormais entièrement élus par les artistes récompensés ; ces modalités de désignation perdurent aux Salons de 1868 et 1869. Au Salon de 1868 est néanmoins réintroduit le suffrage presque universel, comme celui en vigueur lors des Salons de 1849 à 1853 : ont droit de vote « les artistes déposants remplissant l'une des conditions énoncées à l'art. 23[360], ou ayant eu un ou plusieurs ouvrages admis à l'une des précédentes expositions, celle de 1848 exceptée »[361]. Ces dispositions sont maintenues au Salon de 1869[362] et même élargies au Salon de 1870, puisque c'est alors l'intégralité du jury qui est élu selon ces mêmes modalités[363].

La chute du Second Empire et l'instauration de la Troisième République, si elles renouvellent en partie le personnel administratif et si elles provoquent la non-tenue du Salon de 1871, n'entraînent pas de modifications notables sur l'organisation du Salon et sur les modalités de composition du jury. Au Salon de 1872, le jury est toujours désigné majoritairement par élection des artistes – seul un quart des membres du jury sont nommés directement par l'administration –, bien que, de nouveau, seuls les artistes récompensés aient droit de vote[364]. Ces modalités sont maintenues au Salon suivant et, en 1874, le règlement de 1864 est repris quasi-littéralement : de nouveau, le jury est composé « pour les trois quarts de membres nommés à l'élection ; [p]our le dernier quart de membres nommés directement par l'Administration ». Ces dispositions satisfont apparemment la communauté artistique, puisqu'elles perdurent jusqu'au Salon de 1880, à l'exception de quelques ajouts et de tentatives éphémères. Ainsi, au Salon de 1875, les trois-quarts du jury sont tirés au sort parmi une liste de

[358] DERIÈGE Félix, « Revue artistique », *Le Siècle,* 21 novembre 1866.
[359] DERIÈGE Félix, « Partie littéraire », *Le Siècle,* 3 mai 1867.
[360] « Art. 23. Seront reçus sans examen les ouvrages des artistes membres de l'Institut ou décorés de la Légion d'honneur pour leurs œuvres, ou ayant obtenu soit une médaille aux précédentes Expositions, soit le grand prix de Rome », règlement du Salon de 1868, livret du Salon de 1868, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2005, volume IX, p. XXVI.
[361] Article 13, règlement du Salon de 1868, livret du Salon de 1868, reproduit dans *Ibid.*, p. XXXV.
[362] Article 13, règlement du Salon de 1869, livret du Salon de 1869, reproduit dans *Ibid.*, p. XCIII.
[363] Article 13, règlement du Salon de 1870, livret du Salon de 1870, reproduit dans *Ibid.*, p. XCVI.
[364] Article 9, règlement du Salon de 1872, livret du Salon de 1872, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, volume X, *op. cit.*, p. CXXXV.

114 noms, eux-mêmes déterminés par le vote des artistes[365] – dans le but, avoué, de provoquer un renouvellement des membres ainsi désignés[366] – ; tandis qu'au Salon de 1879, les artistes ayant reçu une mention honorable ou « ayant déjà été admis trois fois à l'exposition » obtiennent eux aussi le droit de vote[367].

Tableau 7. Modalités de composition et profils des membres élus du jury au Salon (1864-1880)

Salon	*Modalités de composition du jury*	*Membres académiciens*	*Âge moyen*	*Taux de renouvellement*[368]
1864	¾ élu par les artistes ¼ nommé par l'administration	2 sur 7	52 ans	85,7 %
1865		3 sur 9	54 ans	22,2 %
1866		4 sur 18	50 ans	50,0 %
1867	⅔ élu par les artistes ⅓ nommé par l'administration	3 sur 10	50 ans	10,0 %
1868		4 sur 12	53 ans	50,0 %
1869		5 sur 12	51 ans	25,0 %
1870	Entièrement élu	6 sur 17	51 ans	52,9 %
1872	¾ élu par les artistes ¼ nommé par l'administration	5 sur 15	54 ans	40,0 %
1873		3 sur 15	54 ans	33,3 %
1874		4 sur 15	53 ans	20,0 %
1875		1 sur 15	48 ans	73,3 %
1876		5 sur 15	52 ans	66,7 %
1877		5 sur 15	52 ans	26,7 %
1878		4 sur 15	51 ans	20,0 %
1879		2 sur 15	52 ans	26,7 %
1880		3 sur 15	52 ans	20,0 %

Du Salon de 1864 au Salon de 1880, malgré les changements quant aux modalités exactes, le jury est donc toujours majoritairement élu par les artistes, qui désignent, sans surprise, leurs pairs : aux jurys de la section « Peinture » des Salons de 1864 à 1880 – à une exception près dans le jury entièrement élu de 1870 – ne siègent ainsi que des peintres. Les

[365] Articles 13 et 15, règlement du Salon de 1875, livret du Salon de 1875, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1875-1877*, volume XI, *op. cit.*, p. CXXX-CXXXI.
[366] CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, *op. cit.*, partie 4, p. 93-94.
[367] Article 16, règlement du Salon de 1879, livret du Salon de 1879, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. CII.
[368] Proportion des membres du jury à *ne pas* avoir déjà siégé au jury du Salon précédent.

artistes électeurs imposent en outre un sévère camouflet à l'Académie des beaux-arts, puisqu'en moyenne les académiciens ne représentent que 21,7 % des peintres élus au jury. Ce rejet notable de l'Académie est particulièrement visible au Salon de 1864 : lorsqu'ils peuvent enfin désigner qui les jugera, les artistes imposent un renouvellement massif de la composition du jury, et seul J.-N. Robert-Fleury est épargné. De façon générale, l'élection comme mode de désignation permet un renouvellement régulier des membres du jury : d'un jury à l'autre apparaissent fréquemment de nouveaux artistes, et sur les quarante-huit peintres qui composent les jurys de 1864 à 1880, seuls vingt-trois ont été élus à cinq Salons et plus. Ce constat est confirmé par la moyenne d'âge des membres du jury, qui reste constante pendant toute la période : l'élection entraîne ainsi un glissement générationnel, la génération née autour de 1810 laissant peu à peu place à la génération née autour de 1830. Même s'ils disposent de carrières avancées – tous sont déjà médaillés du Salon – et d'une certaine renommée, les membres du jury élus par leurs pairs restent plus jeunes et, dans leur pratique comme dans leur profil et dans leur production, correspondent davantage à ceux du reste de la communauté artistique contemporaine. C'est d'autant plus vrai au vu des genres pratiqués par les jurés, qui laissent une place plus importante aux genres considérés comme mineurs par les anciens jurys académiques. Au sein du jury, les peintres d'histoire, notamment, exposent souvent des portraits et des scènes de genre au côté de leurs grands formats – c'est le cas d'Émile LÉVY (1826-1890), juré au Salon de 1875, capable d'exposer côte à côte un *Vercingétorix se rendant à César* et une *Messe aux champs* au Salon de 1863. La période voit aussi l'apparition croissante de genres hybrides, à la lisière entre peinture d'histoire et portraits – à l'instar des figures de Jean-Jacques HENNER (1829-1905), régulièrement élu à partir de 1873 – ou entre peinture d'histoire et peinture de genre – ce sont toutes les scènes de genre historique comme les *Bohémiens faisant danser des petits cochons devant Louis XI malade* de Charles COMTE (1823-1895), souvent élu entre 1867 et 1873, mais aussi les compositions militaires comme celles d'Alexandre PROTAIS (1825-1890), membre du jury en 1875. À ceux-là s'ajoutent aussi des peintres qui ne pratiquent que la peinture de genre ou que le paysage : ils représentent respectivement 14,6 % et 20,8 % des quarante-huit peintres membres du jury entre 1864 et 1880. Il faut d'ailleurs noter qu'aux Salons de 1879 et 1880, il est expressément réservé cinq sièges, sur les quinze disponibles, aux peintres « de paysages, de nature morte, d'animaux et de fleurs »[369] : la mesure montre d'une part comment la peinture de genre est désormais considérée au même titre que la peinture d'histoire, et d'autre part le souci de composer un jury représentatif de l'importance prise par les genres dits mineurs. Le genre

[369] Composition du jury d'admission et de récompenses, livret du Salon de 1879, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880,* volume XII, *op. cit.*, p. CVII.

du portrait est aussi de mieux en mieux représenté au jury, puisque des portraitistes reconnus sont élus membres : c'est le cas par exemple d'Édouard DUBUFE (1820-1883), élu très régulièrement entre 1866 et 1878, qui expose presque exclusivement des portraits au Salon et est médaillé plusieurs fois pour ceux-ci. Dans les faits, l'élection permet bel et bien aux artistes exposants d'être mieux représentés, dans les genres qu'ils pratiquent mais aussi dans les types de carrières menées.

À leurs côtés siègent des membres, en moindre nombre certes, nommés directement par l'administration : qui sont-ils ? Ce groupe ne diffère que peu, dans les profils qui le compose, des groupes de non-artistes siégeant au jury dans les Salons précédents. On y retrouve d'ailleurs plusieurs personnalités, à l'instar d'A. Maison, d'A. de Morny, d'A. Arago, de C. Blanc ou encore de F. Reiset. Sans surprise, les membres de l'administration elle-même sont régulièrement nommés pour constituer le jury : outre ceux cités ci-avant, sont désignés Louis-Rémy ROBERT (1810-1882), administrateur de la manufacture de Sèvres ; H. Delaborde, conservateur à la Bibliothèque impériale ; Marcille EUDOXE (1814-1890), directeur du musée et des écoles de dessins d'Orléans ; Pierre-Paul Léonce BOTH DE TAUZIA (1823-1888), conservateur au musée du Louvre et Étienne ARAGO (1802-1892), conservateur du musée du Luxembourg. À ce groupe d'administrateurs s'ajoutent, de nouveau, des hommes politiques, liés – personnellement ou professionnellement – aux beaux-arts : c'est le cas des députés Amédée Louis Jacques LARRIEU (1807-1873), Louis LACAZE (1826-1897), Charles D'OSMOY (1827-1894), Édouard ANDRÉ (1833-1894) – ce dernier étant aussi un collectionneur réputé et le futur époux de la peintre multi-médaillée Nélie JACQUEMART (1841-1912) – et enfin Jules BUISSON (1822-1909), législateur très investi dans les questions politiques et caricaturiste amateur[370]. Un nouveau type de personnalités fait néanmoins son entrée au jury en étant nommé directement dans l'administration des beaux-arts : ce sont les écrivains, et plus particulièrement les critiques d'art. Théophile GAUTIER (1811-1872), proche du pouvoir impérial[371], siège au jury du Salon de 1864 à 1869[372], alors qu'il commente l'exposition depuis 1837 dans *La Presse* puis, à partir de 1854, dans *Le Moniteur officiel*[373]. Il est rejoint au Salon de 1866 par Paul DE

[370] Il publie un album de caricatures de députés intitulé *Musée des souverains*, Paris, Braun, 1873-1875.
[371] GIRARD Marie-Hélène, « Une date mémorable » dans *Œuvres complètes [Section VII]*, Paris, H. Champion, 2011, volume IV : « Les Beaux-arts en Europe, 1855 », p. 11-92.
[372] DROST Wolfgang, « Gautier membre du jury et juge de la peinture officielle et de l'impressionnisme naissant » dans GEISLER-SZMULEWICZ Anne et LAVAUD Martine (éd.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, actes du colloque international au Palais impérial, Compiègne, 13-15 octobre 2011, Nîmes, Lucie éditions, 2013, p. 170-191, ici p. 170.
[373] DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Être critique d'art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870 » dans GISPERT Marie et MÉNEUX Catherine (éd.), *Critique(s) d'art : nouveaux*

SAINT-VICTOR (1827-1881), critique d'art influent officiant dans *La Presse*. Dans la décennie 1870, d'autres salonniers font leur apparition au sein du jury : Louis-Claude VIARDOT (1800-1883), collaborateur régulier du *Siècle* et de la *Gazette des beaux-arts* et collectionneur réputé[374] ; E. About, un temps critique d'art au *Petit Journal*, collaborateur de multiples titres de presse, mais encore C. Clément (1821-1887), ancien conservateur du musée Napoléon III et chroniqueur artistique du *Journal des débats,* et Émile CARDON (1824-1899), journaliste ayant collaboré entre autres pour *La Presse,* le *Figaro* et *Le Soleil,* tous deux nommés jurés supplémentaires en leur qualité de « critique d'art[375] ». Le milieu de la presse et, en son sein, la critique d'art sont légitimés par l'administration, qui reconnaît officiellement leur rôle dans la communauté artistique et leur influence sur la production contemporaine. Le profil de Maurice COTTIER (1822-1881) en est la parfaite illustration, son parcours rendant manifeste la porosité entre les milieux artistiques, politiques, administratifs et journalistiques. Peintre et aquarelliste amateur[376], il possède une collection importante d'œuvres de la première moitié du XIX^e^ siècle qu'il lègue à sa mort au musée du Louvre[377]. Dès 1876, il est copropriétaire et codirige la *Gazette des beaux-arts* : il a pour collègue É. André, autre collectionneur célèbre et membre influent de l'Assemblée nationale[378], et fait régulièrement collaborer, outre des critiques d'art respectés, des membres de l'administration des beaux-arts tels que F. Reiset, L. Clément de Ris ou C. Blanc. Ce dernier devient membre de la commission des beaux-arts auprès de la direction éponyme le 27 décembre 1873 en tant qu'« amateur[379] » puis, en 1875, intègre le Conseil Supérieur des Beaux-arts[380] parmi les « personnalités distinguées pour leur connaissance en art[381] » : à ces titres, il possède un avis consultatif en diverses matières artistiques, tels que les concours, les enseignements dispensés dans différentes écoles, mais aussi les commandes et

corpus, nouvelles méthodes, actes du colloque, Paris, École du Louvre, université Paris I Panthéon-Sorbonne et INHA, 17-19 mai 2017, Paris, site de l'HiCSA, 2019, p. 66-94.

[374] BEAULIEU Michèle, « Louis-Claude Viardot, collectionneur et critique d'art », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, p. 243-262 ; PICOT Nicole, « Viardot, Louis » dans BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2004.

[375] Composition du jury d'admission et de récompenses, livret du Salon de 1880, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. CXVIII.

[376] HARAMBOURG Lydia, *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIXe siècle*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1985.

[377] Legs de M. Cottier au musée du Louvre, 29 août 1884, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20144790/77.

[378] MONNERET Sophie (éd.), *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international illustré*, Paris, Denoël, 1980, volume 3, p. 231.

[379] Arrêté de création de la commission des beaux-arts, 27 décembre 1873, cité dans GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 325-326.

[380] Le Conseil supérieur des beaux-arts joue un rôle consultatif sur l'ensemble des domaines d'action de l'administration des beaux-arts : enseignement artistique, manufactures, expositions, acquisitions, musées, etc. À ce propos, voir GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Le Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, *op. cit.*

[381] GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 36.

acquisitions à effectuer auprès des artistes. Son influence, réelle, au sein du monde artistique[382], explique donc sans mal la régularité avec laquelle il est nommé juré du Salon par l'administration : en effet, il siège au jury sans interruption entre 1866 et 1878 – à l'exception du Salon de 1870, où l'intégralité des membres du jury est élue par les artistes eux-mêmes.

Pourquoi n'est-il pas élu au Salon de 1870 ? Depuis qu'ils disposent du droit de vote, les artistes élisent systématiquement leurs confrères. Dans le jury de la section « Peinture » de 1870, C.-P. de Chennevières est le seul membre, parmi les dix-sept élus, à ne pas être artiste[383] : à M. Cottier, les peintres ont, ensuite, manifestement privilégié une personnalité à l'influence plus évidente. En 1870, C.-P. de Chennevières n'est pas encore directeur des beaux-arts – il ne sera nommé qu'en 1873 en remplacement de C. Blanc[384] – : il est encore « conservateur des musées impériaux », poste qu'il occupe depuis 1861, mais, à ce titre, il a la charge de l'organisation logistique du Salon. Ses *Souvenirs* font ainsi état des nombreuses réclamations et suggestions que lui et son équipe recevaient au moment de l'exposition, concernant le placement comme les acquisitions d'ouvrages[385]. Pour les artistes, C.-P. de Chennevières est l'interlocuteur privilégié, le membre de l'administration à qui ils ont l'habitude de s'adresser et qui a le pouvoir, réel, d'influer sur leur réussite au Salon – soit en leur accordant une place favorable, soit en les recommandant auprès de l'administration ou de ses amis critiques d'art, soit en les choisissant pour des achats futurs. Son élection comme juré en 1870 n'est donc guère étonnante et révèle la confiance que lui accordent les artistes, le considérant capable de défendre leurs intérêts aussi bien que leurs pairs.

De 1849 à 1880, les changements nombreux de modalités de composition du jury témoignent des difficultés rencontrées par l'administration à trouver une solution qui puisse satisfaire, ou du moins contenter, le milieu artistique contemporain, aux intérêts multiples et parfois contradictoires. Les critères changeants de composition du jury témoignent alors autant qu'ils contribuent à reconfigurer ce qui fonde désormais l'autorité du jury : la perte de légitimité progressive de l'Académie est donc à la fois perçue et actualisée par son exclusion, en tant que

[382] « [A]insi Cottier, dans les hautes commissions ministérielles, représentait la presse d'art qui y devait occuper une place légitime », CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, *op. cit.*, partie 4, p.128.
[383] Toutes sections confondues, il reste bien le seul membre du jury à ne pas être artiste. Composition du jury d'admission et de récompense, livret du Salon de 1870, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*, p. C-CII.
[384] GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, *op. cit.*
[385] CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, *op. cit.*, partie 1, p. 37-47.

corps, du jury dès 1848 puis de nouveau à partir de 1864. À l'inverse, la place accordée d'une part aux administrateurs et, de plus en plus souvent, aux critiques d'art, parmi les membres du jury, montrent l'importance que ces fonctions prennent, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, dans la construction des carrières et des réputations artistiques. Enfin, l'adoption progressive puis définitive du processus démocratique pour désigner le jury est révélatrice d'une logique d'auto-détermination et d'autonomisation qui s'impose peu à peu dans la communauté artistique, annonciatrice à cet égard de son émancipation définitive des tutelles académiques et étatiques à la fin du siècle.

III. Les multiples valeurs de la médaille

Qu'elle soit distribuée par un jury composé d'académiciens, d'artistes élus et/ou de personnalités influentes, la médaille marque un moment important pour la carrière d'un artiste. Elle vient signifier la reconnaissance, par des experts et des pairs, de la qualité d'une ou de plusieurs œuvres, et du talent de l'artiste, qui a un impact réel sur la réputation artistique. Mais la médaille n'est pas une simple distinction honorifique : elle s'incarne dans un objet, qui représente un coût et, par là même, une valeur économique réelle, et donne aussi droit à des privilèges. Les règlements successifs des Salons de 1848 à 1880 régissent ainsi non seulement les modalités relatives au jury mais aussi celles, très concrètes, qui établissent le nombre, les catégories, les sommes et les droits associés à la médaille – ce qui constitue, de façon hétéroclite, sa valeur.

a) Catégories et sommes allouées

Au Salon de 1848, l'état des finances oblige l'administration des beaux-arts à rompre avec les modalités d'attribution des médailles, relativement stables depuis 1833[386]. Aux trois catégories de médailles n'en succèdent que deux. Surtout, celles-ci ne prennent pas la forme de médailles *stricto sensu* : les artistes récompensés reçoivent des lots d'objets d'art, équivalant à 500 francs pour les médaillés de première classe, et de 300 francs pour ceux de deuxième classe. En comparaison donc, et au vu du grand nombre de peintres à être médaillés à l'issue du Salon de 1848, la nouvelle administration se montre extrêmement généreuse. En effet, s'adaptant à la popularité du Salon libre (ils sont 1 914 peintres exposant), l'administration distribue 94 médailles, divisées en trente-deux de première classe et soixante-deux de seconde classe.

[386] À ce propos, voir *supra*, CHAPITRE 1, I.

Théoriquement, ce sont donc environ 32 000 francs qui sont accordés aux seuls peintres – il faut ajouter à cette somme les récompenses distribuées aux sculpteurs, aux graveurs et aux architectes – mais la forme prise par les médailles, au Salon de 1848, permet à l'administration de ne pas avoir à réellement dépenser cette somme.

Le maintien d'un système hiérarchisé des récompenses

Au Salon de 1849, le Salon se réorganise : l'administration tente de faire la synthèse entre demandes des artistes et fonctionnement optimal de l'exposition. Un règlement nouveau est adopté, mais la question des médailles reste en suspens[387] ; la distribution des récompenses marque toutefois le retour d'une division en trois catégories de médailles[388], qui réinstaure une hiérarchie entre les récompenses. Ce n'est qu'au Salon de 1850 que le règlement statue explicitement sur les modalités d'attribution des médailles : désormais, la médaille de première classe vaut 1 500 francs, les médailles de seconde et de troisième classes valent respectivement 500 francs et 250 francs[389]. Par rapport aux récompenses distribuées sous la monarchie de Juillet, leur valeur augmente significativement. Plus encore, les rapports entre chaque classe de médailles sont radicalement modifiés : là où les anciennes médailles de première classe valaient « seulement » trois fois plus que les médailles de troisième classe, leur rapport est maintenant d'un à six. L'effet de survalorisation de la médaille de première classe qui en découle est corroboré par son extrême sélectivité : dans le règlement, seuls trois peintres peuvent l'obtenir[390], soit 0,2 % des peintres admis au Salon. L'augmentation des valeurs de chacune des médailles s'accompagne en effet d'une baisse du nombre de récompenses accordées : outre les trois médailles de première classe, ce ne sont que six médailles de deuxième classe et douze médailles de troisième classe qui sont distribuées. Cette sélectivité extrême se justifie d'un point de vue budgétaire d'abord : pour récompenser les vingt-et-un lauréats de la section « Peinture », l'administration dépense déjà 10 500 francs, soit une somme équivalente à celle dépensée par l'administration de la Monarchie de Juillet pour distribuer les médailles de toutes les sections[391] ! D'un point de vue symbolique, la médaille intègre ce faisant le régime du prestige,

[387] Article 11, règlement du Salon de 1849, livret du Salon de 1849, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.*, p. 276.
[388] Compte rendu de la séance solennelle de distribution des récompenses du Salon de 1849, livret du Salon de 1850, reproduit dans *Ibid.*, p. 335-337.
[389] Article 13, règlement du Salon de 1850, livret du Salon de 1850, reproduit dans *Ibid.*, p. 337.
[390] Article 14, règlement du Salon de 1850, livret du Salon de 1850, reproduit dans *Ibid.*, p. 338.
[391] Rapports d'A. de Cailleux à l'intendant général, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042-108 à 113 (anciennement X-Salons, Salons de 1833 à 1847).

où les récompenses sont aussi rares que précieuses[392], qui se substitue au régime de l'encouragement, où la médaille devait en priorité être accordée à de jeunes artistes méritants. Cet état de fait est maintenu en théorie jusqu'au Salon de 1864, mais en réalité, à partir du Salon de 1857, le jury y ajoute des « rappels de médaille »[393], ayant la même valeur que la médaille correspondante, pourtant non prévus par le règlement[394]. Cette situation nouvelle, mais qui se maintient aux Salons suivants, change donc en partie la valeur de la médaille, d'une part en la rendant moins sélective – alors qu'aux Salons précédents, seuls vingt-et-un peintres étaient médaillés, entre 1857 à 1863, ils sont trois fois plus nombreux (en moyenne soixante à chaque Salon) – ; d'autre part, en introduisant des paliers intermédiaires dans la hiérarchie des médailles. Le nombre toujours croissant d'exposants, et notamment de peintres de genre et de paysages, explique certainement l'introduction de ces rappels : alors qu'entre 1849 et 1853, la section « Peinture » comprend en moyenne 969 exposants, le Salon de 1857 en accueille 1 1184[395]. La limitation imposée du nombre de médailles se transforme donc en une sévérité excessive, qui empêche le jury de récompenser des tableaux au mérite équivalent. Au Salon de 1863, Charles-Ernest BEULÉ (1826-1874), devenu récemment secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, qui compose alors le jury, fait part de cette frustration :

> « La section de peinture, avant de faire ses propositions, a regretté que le nombre des médailles qu'elle doit répartir soit si restreint. C'est la peinture, dont les œuvres sont au nombre de 2 217, qui a la proportion la plus faible de récompenses. […] [E]lle constate que les œuvres distinguées sont assez considérables pour dépasser le chiffre des médailles qui leur sont destinées. »[396]

L'existence éphémère de la médaille unique

La demande exprimée de pouvoir octroyer davantage de récompenses est satisfaite lors de la publication du règlement du Salon suivant, le 18 août 1863[397]. Désormais, le jury dispose de quarante médailles à distribuer aux peintres méritants ; l'augmentation ne touche réellement

[392] Discours d'A. Fould, 16 juillet 1859, lors de la cérémonie de distribution des récompenses du Salon de 1857, livret du Salon de 1859, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1859-1863*, volume VII, *op. cit.*, p. X.
[393] Compte rendu de la cérémonie de distribution des récompenses du Salon de 1857, livret du Salon de 1859, reproduit dans *Ibid.*, p. VII-XIV. On remarque aussi la réintroduction des mentions honorables.
[394] Règlement du Salon de 1857, livret du Salon de 1857, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.*, p. LXI-LXV.
[395] Entre ces deux Salons, la section « Peinture » comprend aussi les aquarelles, les miniatures, les pastels, les émaux, les porcelaines.
[396] Lettre de C.-E. Beulé à É. de Nieuwerkerke, le 15 juin 1863, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/130 (anciennement X-Salons, Salon de 1863).
[397] « Partie non officielle », *Le Moniteur universel*, 18 août 1863, p. 2.

que la section « Peinture »[398], signe qu'il s'agit bien d'une mesure qui vise à ajuster la quantité de récompense à la hausse du nombre de peintres exposants à chaque Salon[399]. En revanche, la division en classes disparaît et la valeur de la médaille, désormais unique, baisse : elle ne vaut maintenant que 400 francs[400].

Faut-il n'y voir qu'une exigence économique ? De fait, toutes sections confondues, l'administration dépense désormais 27 600 francs pour récompenser presque soixante-dix artistes, tandis qu'aux Salons précédents, la distribution de quarante-six médailles – sept de première classes, quatorze de deuxième classe et vingt-cinq de troisième classe – entraînait une dépense de 23 750 francs. L'augmentation du nombre de médaillés n'entraîne ainsi qu'une répercussion légère sur le budget du Salon, tout en ayant un effet largement appréciable par la communauté artistique. Mais ces modalités nouvelles portent aussi en elles la trace des changements quant aux rôles de la médaille, et il n'est pas anodin que le passage à la médaille unique s'effectue la même année que l'adoption de l'élection comme mode de désignation du jury. Les idéaux démocratiques, qui tentent de gouverner désormais l'organisation du Salon, rendent dès lors difficile le maintien d'une hiérarchie dans les médailles : la médaille devenant le « cens électoral », elle ne peut avoir des valeurs inégales.

La médaille unique permet par ailleurs de faire disparaître, certes artificiellement, la hiérarchie des genres : l'adoption, au Salon de 1827 puis au Salon de 1831, de différentes classes de médailles permettait en effet de distinguer les ouvrages remarquables selon leur genre – les médailles de première classe revenant alors de préférence aux peintures d'histoire, tandis que les autres genres dits « mineurs » se répartissaient les médailles de classes inférieures[401]. Ces mesures viennent ainsi à la fois récompenser un plus grand nombre d'artistes que précédemment, mais aussi niveler les médailles obtenues, désormais de valeur – au sens propre comme au figuré – égale. Mais le risque est de voir ce nivellement s'effectuer par le bas : de fait, le prix de la médaille unique se situe entre ceux des précédentes médailles de deuxième et

[398] Pour la section « Sculpture », le nombre de médailles passe de douze à quinze ; pour la section « Gravure et lithographie », il passe de sept à huit ; enfin, pour la section « Architecture », les médailles restent au nombre de six. Règlements des Salons de 1863 et 1864, livrets des Salons correspondants, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1859-1863*, volume VII, *op. cit.* ; *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*

[399] En effet, ils sont 1 207 artistes à exposer dans la section « Peinture » au Salon de 1863 et 1 542 au Salon de 1864. Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
Le doublement du nombre de médailles, entre le Salon de 1863 et celui de 1864, ne permet toutefois pas de maintenir la sélectivité de la médaille au même ratio, puisqu'elle était de 5,4 % en 1863 et passe à 2,6 % l'année suivante.

[400] Article 24, règlement du Salon de 1864, livret du Salon de 1864, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*, p. XXVII.

[401] CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, *op. cit.*, p. 123.

troisième classes et, quelques Salons plus tard, la médaille unique distribuée entre 1864 et 1870 sera considérée comme équivalente à la médaille de troisième classe[402]. En termes d'ambition, la médaille unique semble donc quitter le régime du prestige, entrevu depuis le Salon de 1849, pour revenir au régime de l'encouragement qui prévalait, pour les médailles de classes inférieures, à partir du Salon de 1827. À cela s'ajoute le fait que le passage de la médaille unique, même s'il permet théoriquement de distinguer un plus grand nombre d'artistes, s'accompagne de restrictions importantes : les rappels de médailles disparaissent, tout comme les mentions honorables – qui ne donnaient pas droit aux avantages, symboliques et pratiques, de la médaille, mais possédaient tout de même une valeur honorifique – et elles ne peuvent être distribuées plus de trois fois à un même artiste. Cette dernière mesure peut paraître anecdotique, mais elle conditionne en réalité les carrières artistiques. Les trois classes de médaille, et leurs rappels, permettaient ainsi à l'artiste de montrer ses progrès, et au jury de sanctionner ce qu'il considérait comme une amélioration ; la médaille unique rompt complètement ce caractère progressif. De plus, leur dévaluation – puisqu'étant peu ou prou équivalentes aux anciennes médailles de troisième classe – rend parfois difficile l'obtention d'exemption ou du droit de vote pour l'élection du jury[403] (je reviendrai sur ces deux avantages), soit la possibilité pour l'artiste de ne plus être soumis au jury. En accroissant le nombre de médailles à distribuer pour satisfaire la communauté artistique, l'administration amoindrit en réalité, en même temps que la valeur réelle de la récompense, la réputation qu'elle pouvait procurer.

Le retour à plusieurs catégories de médailles

Au Salon de 1872, la nouvelle administration des beaux-arts de la Troisième République choisit alors de revenir à plusieurs classes de récompense, bien qu'elles ne soient alors qu'au nombre de deux. Le jury de la section « Peinture », toujours élu, peut décerner huit médailles de première classe et seize médailles de seconde classe ; toutes sections confondues, ce sont une cinquantaine d'artistes qui peuvent être récompensés à l'issue de ce Salon. Le nombre a

[402] Article 27 : « La 3ème médaille est assimilée à une médaille unique établie par le règlement de 1864 », règlement du Salon de 1874, livret du Salon de 1874, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, volume X, *op. cit.*, p. CXXXII.

[403] Aux Salons de 1876 à 1878, seuls les artistes « hors concours » peuvent voter pour la composition du jury et sont exemptés ; ces privilèges nécessitent donc l'obtention de trois médailles uniques au minimum, alors qu'il en suffit d'une seule pour les Salons précédents et suivants. Certains artistes ont pu ainsi voir leurs prérogatives disparaître provisoirement lors de ces Salons. Règlements des Salons de 1876, 1877 et 1878, livrets des Salons correspondants, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1875-1877*, volume XI, *op. cit.* ; *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*

donc considérablement chuté par rapport aux Salons distribuant des médailles uniques, ce qui entraîne rapidement une insatisfaction :

> « [L]e Jury a été autorisé, sur sa demande, à transformer *chaque première* médaille qu'il n'attribuerait pas en *deux* de *seconde* classe. Le règlement n'annonçait pas non plus de *mentions.* Le Jury a également été autorisé à en décerner. »[404]

Au Salon de 1873, le même règlement est en vigueur, avec un nombre également limité de médailles à distribuer, toujours divisées en deux classes. L'insatisfaction est telle que le jury exige et obtient une dérogation au règlement[405] : pour la section « Peinture », au lieu des vingt-quatre médailles prévues, ce sont trente qui sont distribuées – de pareilles augmentations ont lieu pour les autres sections –, tandis qu'une troisième classe de médaille est créée. L'administration a manifestement compris l'objet des frustrations, puisque le Salon de 1874 voit l'institution d'une troisième classe et un nombre particulièrement généreux de récompenses à distribuer[406]. Dans la section « Peinture », la médaille de première classe, valant désormais 1 000 francs, peut être attribuée à trois artistes ; la médaille de deuxième classe, d'une valeur de 600 francs, peut être accordée à douze artistes ; enfin, la médaille de troisième classe, qui vaut 400 francs, peut être décernée à vingt-quatre artistes ! La mesure semble rencontrer l'approbation des artistes, puisqu'elle est reconduite au Salon suivant.

Publié le 30 mars 1876, le règlement du Salon de 1876 voit pourtant apparaître une réduction du nombre de médailles disponibles ainsi qu'un durcissement des conditions d'obtention de l'exemption (j'y reviendrai). Pour la section « Peinture », il n'est ainsi prévu que trois médailles de première classe, six médailles de deuxième classe et douze de troisième classe : on revient donc aux répartitions des Salons de la décennie 1850, alors que le nombre d'exposants n'a cessé d'augmenter depuis ! L'administration révise néanmoins rapidement cette mesure, puisqu'elle donne au jury la possibilité de distribuer neuf médailles supplémentaires, libre à ce dernier de choisir dans quelle catégorie[407]. Cette dérogation est pourtant exceptionnelle, puisque la règle est reprise aux quelques Salons suivants. Ce n'est qu'en 1879 que le règlement statue une augmentation du nombre de récompenses à décerner : pour la section « Peinture », désormais, huit peintres peuvent obtenir une médaille de deuxième classe et seize peuvent espérer être médaillés de troisième classe – le nombre de médaille de

[404] Liste des récompenses accordées par le jury au Salon de 1872, livret du Salon de 1873, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, volume X, *op. cit.*.
[405] Liste des récompenses accordées par le jury au Salon de 1873, livret du Salon de 1874, reproduit dans *Ibid.*
[406] Règlement du Salon de 1874, livret du Salon de 1874, reproduit dans *Ibid.*, p. CXXXI-CXXXIII.
[407] Règlement du Salon de 1876, livret du Salon de 1876, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1875-1877*, volume XI, *op. cit.*, p. XCIX-C.

première classe reste inchangé, ainsi que la valeur respective de chaque médaille. La tendance perdure au Salon de 1880, puisque ce sont désormais quatre médailles de première classe, dix de deuxième classe et dix-huit de troisième classe qui peuvent être distribuées. Surtout, ce Salon voit l'introduction de quotas par genre[408] : le règlement nouveau renoue quelque peu avec les usages des Salons de la Restauration et de la monarchie de Juillet, où à chaque médaille était attribué un genre. L'idée de quotas est pourtant neuve, et n'est pas sans rappeler ceux mis en place pour la composition du jury en 1879[409]. Elle démontre la volonté réelle, de la part de l'administration, que chaque genre bénéficie, dans l'attribution des récompenses, d'une considération équivalente : l'introduction de quotas cherche ainsi à corriger l'obtention, jusqu'ici difficile, des médailles de classe supérieure de la part des œuvres appartenant aux genres dits « mineurs », alors qu'ils sont en nombre toujours croissant au Salon.

Les multiples tergiversations de l'administration des beaux-arts sur le nombre de médailles à distribuer, les sommes allouées et le classement (ou non) en plusieurs catégories témoignent d'une indécision durable quant au rôle joué par la médaille : d'une part la médaille comme encouragement, dont le bénéfice doit être attribué de façon égalitaire à un grand nombre d'artistes ; d'autre part la médaille comme distinction, dont le prestige est au contraire renforcé par la hiérarchisation et la rareté. Durant toute la seconde moitié du XIX[e] siècle, dans l'optique de satisfaire l'ensemble des acteurs du système artistique, l'administration oscille entre ces deux logiques d'attribution contradictoires. Ces logiques font d'ailleurs écho aux deux fonctions opposées assumées par le Salon, entre exposition de « tableaux à voir » et exhibition de « tableaux à vendre »[410]. À cet égard, la tendance de l'administration à opter, au cours du siècle, pour une médaille-distinction prestigieuse, qui se caractérise par sa sélectivité, peut être considérée comme une tentative de préserver l'ambition sélective du Salon. On peut en effet constater, tendanciellement, une corrélation entre l'augmentation du nombre d'exposants, en particulier dans la section « Peinture », et la sélectivité de la médaille :

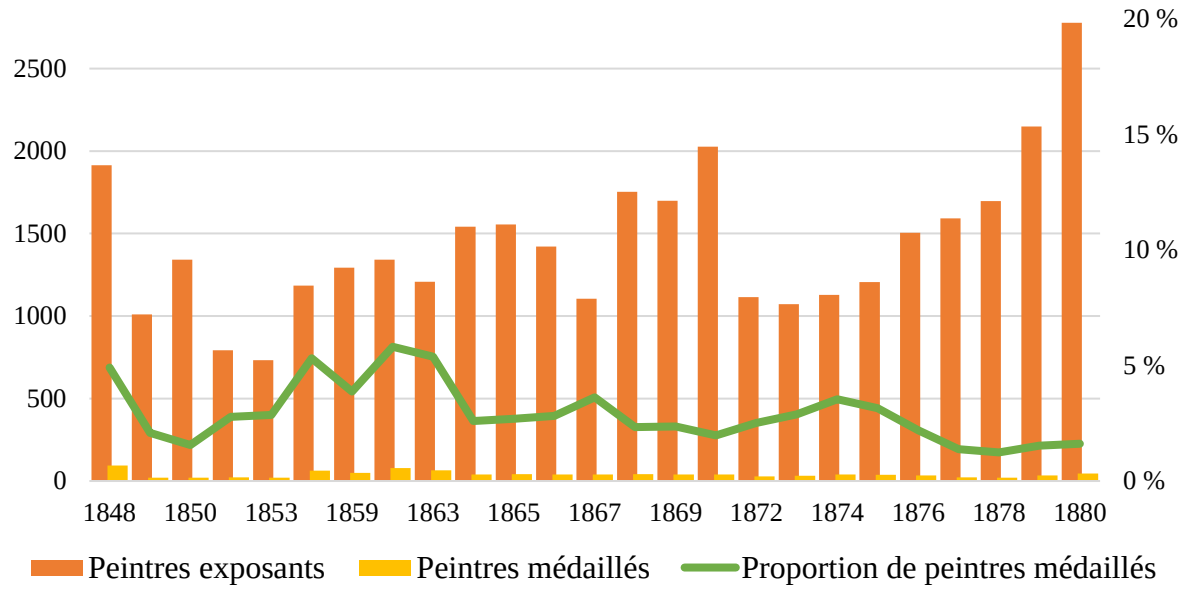
---

[408] Article 27 : « Pour la section de peinture, dessins, etc. *quatre médailles de 1ère classe, dont une pour la peinture monumentale et décorative, une pour la peinture d'histoire ou portrait, une pour la peinture de genre et une pour la peinture de paysage, animaux, fleurs et nature morte ; dix* médailles de 2ème classe et *dix-huit* médailles de 3èmeclasse. *Deux des médailles de 2ème ou 3ème classe devront être attribuées à des dessins, pastels ou aquarelles, deux autres à des émaux, faïences, porcelaines, vitraux ou cartons de vitraux*. », règlement du Salon de 1880, livret du Salon de 1880, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. CXIV.

[409] À ce propos, voir *supra*., CHAPITRE 1, II.

[410] Les deux termes sont de BLANC Charles, « Salon de 1868 », *Le Temps*, 12 mai 1868. Voir aussi MAINARDI Patricia, « The Double Exhibition in 19th Century France », *Art Journal*, *op. cit.*

Graphique 3. Sélectivité de la médaille de la section « Peinture » au Salon (1848-1880)[411]



Cette sélectivité accrue n'est alors pas seulement une conséquence morphologique de la croissance du nombre de prétendants : elle résulte aussi et surtout des mesures prises au gré des règlements, qui tendent à renforcer la rareté et la valeur économique de la médaille et, par extension, son prestige.

La médaille d'honneur, une récompense exceptionnelle

À ces médailles, aux valeurs et catégorisation changeantes[412], s'ajoute une médaille d'honneur, dont les modalités d'attributions restent étonnamment stables durant toute la période. Elle est introduite au Salon de 1849, mais n'apparaît dans le règlement qu'au Salon de 1850 :

> « Art. 15. Une médaille d'honneur de la valeur de 4 000 francs pourra être accordée, à titre de récompense, après l'Exposition, sur la proposition spéciale qui en sera faite à la majorité absolue par un des Jurys en faveur de l'artiste qui se sera fait remarquer entre tous par un ouvrage d'un mérite éclatant.
>
> Il sera délibéré sur cette proposition dans une assemblée où tous les Jurys seront convoqués sous la présidence du ministre de l'Intérieur. La médaille d'honneur sera décernée à la majorité absolue.
>
> Lorsque la médaille d'honneur aura été ainsi accordée, elle sera continuée d'année en année, et donnera droit au paiement annuel d'une

[411] Recensement effectué *via* les bases *Salons 1673-1914*, *op. cit.* ; DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, [s.d.].
[412] Voir ANNEXES, Tableau 14.

> somme de 4 000 francs en faveur du titulaire jusqu'à ce qu'un autre artiste ait mérité cette médaille. »[413]

Reconduite à chaque Salon, sans être toutefois nécessairement distribuée, cette médaille ne voit ni sa valeur ni son ambition changer ; au Salon de 1864 est néanmoins introduite une deuxième médaille d'honneur[414], pour s'accorder avec le nombre toujours croissant d'exposants. À plusieurs titres, cette récompense diffère en réalité considérablement des autres médailles.

D'abord, son attribution se décide en dehors des sections normalement établies : le plus souvent, c'est le jury dans son intégralité, toutes sections confondues, qui doit décider du lauréat. Parfois, le règlement statue sur la constitution d'un comité spécial, présidé par le surintendant ou par le directeur des beaux-arts, et composé des présidents de chacune des sections – de leur vice-président en cas d'absence – et de deux membres supplémentaires par section, tirés au sort[415]. Quoi qu'il en soit, le but affiché est de ne réellement récompenser une œuvre que pour sa qualité exceptionnelle et d'ignorer dès lors un éventuel quota par technique des médailles à décerner. En réalité pourtant, les médailles d'honneur sont massivement attribuées aux peintres (onze des vingt-huit lauréats entre 1849 et 1880) et, surtout, aux sculpteurs (seize lauréats), aux dépens des graveurs (un seul lauréat : Louis-Pierre HENRIQUEL-DUPONT (1797-1892) au Salon de 1853) et des architectes (aucun lauréat). Au Salon de 1878, l'attribution des deux médailles d'honneur à des sculpteurs[416] entraîne d'ailleurs une disposition au règlement de l'exposition suivante, obligeant le jury à octroyer les deux médailles d'honneur à des artistes de sections différentes[417], sans réussir toutefois à favoriser une plus grande diversité dans les techniques consacrées.

---

[413] Règlement du Salon de 1850, livret du Salon de 1850, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.*, p. 337-338.

[414] Article 27, règlement du Salon de 1864, livret du Salon de 1864, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*, p. XXVIII.

[415] C'est le cas entre 1868 et 1870 : « Deux médailles d'honneur, de la valeur de 4 000 francs chacune, pourront être décernées aux auteurs des deux œuvres les plus éminentes du Salon. Un comité spécial désignera les ouvrages dignes de ces deux médailles.
Ce comité sera présidé par le Surintendant des Beaux- Arts et composé des quatre présidents de sections, ou des vice-présidents en cas d'empêchement des présidents, et de deux membres par section ; ces derniers seront désignés par la voie du sort, au moyen d'un tirage qui sera fait dans chaque section, le jour même où le comité sera appelé à désigner les ouvrages dignes des deux médailles d'honneur. », règlements des Salons de 1868, de 1869 et de 1870, livrets des Salons correspondants, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*
L'idée est reprise de façon éphémère aux Salons de 1874 et 1875 : règlements des Salons de 1874 et de 1875, livrets des Salons correspondants, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, volume X, *op. cit.* ; *Les catalogues des Salons. 1875-1877*, volume XI, *op. cit.*

[416] Compte rendu de la cérémonie de distribution des récompenses du Salon de 1878, livret du Salon de 1879, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. V-XI.

[417] Règlement du Salon de 1879, livret du Salon de 1879, reproduit dans *Ibid.*, p. XCIX-CVI.

En outre, la médaille d'honneur peut ne pas être décernée, ce qui accroît son caractère exceptionnel, déjà manifeste par son extrême sélectivité : c'est le cas aux Salons de 1850, de 1852, de 1866 et de 1873, où le jury ne considère qu'aucun exposant ne la mérite. Par ailleurs, la médaille d'honneur s'apparente davantage à une bourse qu'à un prix, puisqu'elle prend en partie la forme d'une somme versée régulièrement à son détenteur – d'ailleurs, celle-ci équivaut très exactement à la bourse annuelle accordée pour le Prix du Salon à partir de 1874 [418]. À ce titre, elle se distingue des autres récompenses, véritables médailles dont la valeur réside autant dans le symbole que dans la somme qu'on peut éventuellement en tirer.

b) Objets ou bourses : le prix des médailles

Si les valeurs correspondantes à chaque catégorie de médailles sont définies par les règlements successifs, il n'est jamais réellement précisé la forme qu'elles prennent. De même, les comptes rendus de la cérémonie de distribution des récompenses, qui vient clore définitivement le Salon, conjointement publiés dans le *Moniteur universel* le lendemain et en début de livret du Salon suivant, rapportent les discours prononcés ainsi que la liste des lauréats, mais n'informent en rien sur la réalité des récompenses distribuées. Pourtant, une somme est systématiquement réservée dans le budget pour les « médailles et diplômes » : entre 1850 et 1861, celle-ci s'élève à 30 000 francs[419]. Elle équivaut donc peu ou prou à la somme des montants alloués à chacune des médailles selon le règlement[420]. Lacunaires pour les expositions antérieures, les archives du Salon de 1861 renseignent un peu plus précisément sur les frais réels associés aux récompenses. Le budget de départ prévoit ainsi une dépense s'élevant à 25 000 francs – qu'un rapport compare aux 29 640 francs dépensés en 1857 et aux 25 257 francs dépensés en 1859 –, mais un arrêté augmente exceptionnellement le nombre de médailles pouvant être octroyées[421]. La production des récompenses entraîne alors une dépense conséquente, qu'il faut donc apprécier au vu de cette multiplication du nombre de récompenses : en tout près de 40 000 francs, répartis entre frappe des médailles par la Monnaie de Paris, gravure desdites médailles et impression de diplômes.

[418] À ce propos, voir l'ouvrage de BONNET Alain, *L'artiste itinérant : le Prix du Salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914), op. cit.*
[419] État des dépenses, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/527 et 20150042/121-125 (anciennement X-Salons, Salons de 1852 à 1859).
[420] Une médaille d'honneur valant 4 000 francs + sept médailles de première classe valant 1 500 francs + quatorze médailles de deuxième classe valant 500 francs + vingt-cinq médailles de troisième classe valant 250 francs = 27 750 francs.
[421] Arrêté du 22 juin 1861, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/528.

La majorité du budget consacré aux récompenses échoit à la Monnaie de Paris, qui fabrique les médailles : l'administration des beaux-arts dépense 38 224,39 francs pour la production des cent-quarante médailles distribuées au Salon de 1861. Les factures[422] adressées par le directeur, poste alors occupé par le baron Alfred RENOUARD DE BUSSIÈRE (1804-1887), renseignent plus précisément sur les formes et les coûts de production associés à chaque type de médailles. Les médailles sont ainsi frappées à partir d'un module commandé en amont, servant de « récompenses nationales aux artistes » et réutilisé pour d'autres célébrations. En 1861, les modules utilisés sont très certainement ceux produits à l'occasion du Salon de 1850-1851 et diffèrent selon les sections : le module employé pour la section « Peinture » est l'œuvre d'André VAUTHIER-GALLE (1818-1899)[423] **[Fig. 1.2]**, celui de la médaille d'honneur est dû à Raymond GAYRARD (1777-1858) **[Fig. 1.3]** tandis que les modules des sections « Sculpture », « Lithographie » et « Architecture » ont respectivement été réalisés par Antoine BOVY (1795-1877) **[Fig. 1.4]**, Jacques-Jean BARRÉ (1818-1878) et Armand-Auguste CAQUÉ (1793-1881) **[Fig. 1.5]**. Les modèles réinvestissent des associations convenues pour représenter de façon allégorique les différents arts : la Sculpture s'incarne ainsi en une femme sous les traits de la *Vénus* de Milo et des gestes repris de l'*Apollon du Belvédère*, tandis que la Peinture réinvestit aussi l'image de la *Vénus* de Milo, cette fois-ci associée à des *putti* et tenant dans une main une palette et des pinceaux. En fonction des catégories qu'elles incarnent, les médailles sont toutes frappées en or mais changent de taille[424] : la médaille d'honneur fait 77 mm de diamètre, les médailles de première classe en mesurent 68, tandis que les médailles de deuxième et troisième classe mesurent 43 mm mais sont certainement d'un poids différent. Surtout, au vu du montant demandé par la Monnaie des Paris pour couvrir les frais de production des médailles, l'objet vaut, à peu de choses près, la somme allouée à chaque catégorie par le règlement.

L'établissement de la médaille unique ne change pas cet état de fait : en 1866, la production des médailles d'or entraîne une dépense de 26 275,15 francs[425], équivalant donc à la somme des 400 francs dévolues à chacune des soixante-neuf médailles uniques distribuées

[422] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/528.

[423] Dossier des commandes de l'administration des beaux-arts à A. Vauthier-Galle, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/59B, dossier n°18.

[424] Les médailles utilisées comme rappels, quant à elles, sont frappées en bronze et mesurent toutes 68 mm de diamètre : elles ne coûtent ainsi que 68,50 francs, mais la dépense rend compte de la générosité de l'administration, qui produit pour les artistes des récompenses qui, d'abord, n'étaient guère prévues par le règlement et qui, ensuite, ne devaient être qu'honorifiques.

[425] Facture de la Monnaie de Paris, 9 août 1866, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/529.

cette année-là, toutes sections confondues. Des factures de 1869[426], établissant un montant similaire, renseignent plus encore sur les détails de production : désormais, la médaille d'honneur mesure 72 mm de diamètre et la médaille unique en mesure 43. La baisse de valeur allouée à la médaille unique par rapport aux anciennes classes se répercute donc sur l'objet lui-même. Ainsi, le retour d'une hiérarchie dans les récompenses, en 1872, s'accompagne d'un agrandissement de la médaille : les médailles de première classe font de nouveau 68 mm de diamètre – on revient donc aux mesures d'avant 1864 – et les médailles de deuxième classe en font 50. Leur production, pourtant, n'entraîne pas une augmentation des coûts : l'administration dépense 27 179,65 francs[427], mais il est vrai que la Monnaie de Paris ne produit désormais plus qu'une cinquantaine de médailles, contre près de soixante-dix sous le régime de la médaille unique. D'un point de vue matériel, la baisse du nombre des médailles à distribuer, qui provoque le mécontentement des artistes, serait donc liée à l'augmentation du coût de production : autant qu'un choix symbolique de raréfier la médaille pour accroître son prestige, cette mesure résulterait d'impératifs budgétaires.

Par ailleurs, les médailles distribuées lors du Salon de 1872 réemploient des modules datant de périodes antérieures[428] : la médaille de première classe, de 68 mm de diamètre, est un réemploi de la médaille de Bertrand ANDRIEU (1761-1822) représentant Minerve tenant une couronne de lauriers **[Fig. 1.6]** ; la médaille de seconde classe reprend le module mesurant 50 mm réalisé par A. Bovy figurant une déesse des arts **[Fig. 1.7]** tandis que la médaille d'honneur est une reprise de celle d'Eugène-André OUDINÉ (1810-1887) symbolisant la République et mesurant 72 mm **[Fig. 1.8]**. Il n'est pas anodin, pour une jeune République, de réinvestir des objets créés pendant la période révolutionnaire ou autour de 1848, qui affirment, symboliquement, un lien voulu de filiation entre les périodes. Il faut aussi peut-être y voir une mesure imposée par le budget : en effet, il était impossible pour la nouvelle Troisième République de remettre aux artistes des médailles à l'effigie de Napoléon III **[Fig. 1.9]**, comme c'était sans doute la pratique depuis 1864[429]. Il n'était pas non plus possible, si tôt, pour la nouvelle administration, de passer commande à des artistes contemporains de nouveaux modules – le réemploi de modules existants s'impose donc, et parmi ceux-là, ceux datant de la période révolutionnaire sont privilégiés en ce qu'ils figurent des symboles adaptés à l'imagerie

[426] Facture de la Monnaie de Paris, 4 août 1869, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/531.
[427] Facture de la Monnaie de Paris, 29 juin 1872, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/534.
[428] Factures de la Monnaie de Paris 29 juin 1872, *Ibid.*
[429] La taille des médailles unique – 45 mm de diamètre – et l'absence de commande pour des modules spécifiques laissent penser que les artistes recevaient des médailles, génériques, représentant Napoléon III et gravées, ensuite, des informations spécifiques à l'évènement.

républicaine. De nouveaux modules sont néanmoins commandés en 1874[430] : le graveur Jules-Clément CHAPLAIN (1839-1909) est l'auteur du module de 80 mm pour la médaille d'honneur ; Alphée DUBOIS (1831-1905), que d'anciens travaux auprès de l'administration des beaux-arts ont pu aider à obtenir cette commande, réalise la médaille des sections « Peinture » et « Gravures » ; Jean LAGRANGE (1831-1908) exécute le module pour la section « Sculpture », tandis que Louis MERLEY (1815-1883) produit la médaille de la section « Architecture »[431]. Les factures confirment[432], une fois de plus, que le coût de production des médailles correspond, peu ou prou, aux valeurs annoncées par les règlements : ainsi, la frappe de sept médailles de première classe, de 70 mm de diamètre et valant 1 000 francs, coûte un peu plus de 7 000 francs, tandis que la frappe de quarante-trois médailles de troisième classe, de 50 mm de diamètre et valant 400 francs chacune, entraîne une dépense de 17 300 francs environ. À l'exception de la médaille d'honneur, dont l'objet « médaille » coûte toujours moins que la somme promise dans les règlements des Salons, et oblige systématiquement l'administration à verser le montant restant sous forme d'ordonnances[433], la médaille d'or qui est distribuée aux artistes lauréats à l'issue du Salon vaut précisément, quelle que soit la période considérée, la somme dévolue pour chaque catégorie de récompense par les règlements successifs.

En amont de leur distribution aux artistes, les médailles sont gravées du nom du lauréat, ainsi que de la section, de la catégorie et de l'exposition correspondantes, les transformant dès lors en un objet unique. Ce travail est effectué, au moins depuis 1861, par A. Dubois, lauréat du Prix de Rome en 1855 et lui-même futur médaillé du Salon. Pour cette activité, il est payé entre 50 et 20 francs par médaille – la différence de prix correspondant à la différence de taille desdits objets –, ce qui lui rapporte, en fonction des Salons, environ 1 500 francs. La somme n'est manifestement guère négligeable, même pour un graveur à la carrière solide, puisque lorsqu'il doit s'absenter, A. Dubois insiste pour récupérer tout de même la commande :

[430] Dossiers des commandes de l'administration des beaux-arts, au nom des artistes, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/202, dossier n°21 pour J.-C. Chaplain ; F/21/212, dossiers n°3 et 6 pour A. Dubois ; F/21/229, dossier n°23 pour J. Lagrange ; F/21/239, dossier n°26 pour L. Merley.
[431] Lettre du directeur des beaux-arts au directeur de l'Administration des Monnaies, 1er juin 1874, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/535.
[432] Factures de la Monnaie de Paris, 6 août 1874, *Ibid.*
[433] En 1857, Adolphe YVON (1817-1893) reçoit 2 310,95 francs en plus des 1 689,05 francs que vaut la médaille d'honneur, lettre de F. Buon à Moissenet, s. d., A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/125 (anciennement X-Salons, Salon de 1857). En 1864, ce sont les héritiers de Gustave BRION (1824-1877) qui se voient verser 2 283 francs en sus des 1 717 francs reçus sous forme de médaille d'or, arrêté du 30 juillet 1864, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/529. En 1867, G. Brion reçoit lui aussi un supplément de 2 210,45 francs en capital, s'ajoutant aux 1 749,55 francs de la médaille, arrêté du bureau des beaux-arts au ministère de la maison de l'Empereur, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/530.

> « J'ai l'honneur de vous annoncer que, devant m'absenter de Paris pendant un mois pour un travail, j'ai préparé à l'avance les coins devant servir à la fabrication des médailles du Salon de 1866.
>
> […] Je viens donc vous prier, Monsieur le Directeur, […] de vouloir bien me conserver le titre de titulaire de la commande. »[434]

De fait, A. Dubois conserve cette charge jusqu'aux années 1870, la dernière facture éditée à son nom datant de 1874. Son rôle de producteur a par ailleurs pu lui faciliter l'obtention, en 1874, de la commande de nouveaux modules pour les récompenses nationales par l'administration des beaux-arts. Il est ainsi chargé de réaliser les coins et poinçons pour une « médaille destinée à servir de récompense aux artistes peintres », pour une rémunération de 5 000 francs : celle-ci reprend la scène des *Bergers d'Arcadie* de Nicolas POUSSIN (1594-1665)[435], et sert de récompense pour la section « Peinture » au Salon suivant **[Fig. 1.10]**. Le choix de l'iconographie, reprise d'un tableau célèbre, tient à insister sur la filiation entre maîtres anciens et nouveaux artistes prometteurs. À ces frais s'ajoute encore l'impression sur parchemin de diplômes, commandés systématiquement à l'entreprise F. CHARDON aîné, et qui coûte autour de 500 francs chaque année à l'administration.

Le gros des efforts financiers est donc bel et bien destiné à la production de véritables médailles, certes davantage honorifiques que de simples pièces sonnantes et trébuchantes, mais qui n'en restent pas moins des objets dotés d'une réelle valeur marchande. Dès lors, les artistes médaillés auraient l'habitude d'échanger leur médaille d'or pour de la vraie monnaie. C'est du moins ce que suggère l'administrateur de la manufacture de Sèvres, L.-R. Robert, au directeur des beaux-arts C. Blanc, quand il propose de remplacer les médailles par des objets d'art – dans un double souci de revaloriser la production de sa manufacture et d'insister sur le caractère symbolique des récompenses :

> « Si le remplacement de la médaille, *toujours transformée par son possesseur*, par des produits de Sèvres n'a pas été généralement accueilli en 1848, cela tient uniquement à ce que le choix des pièces de porcelaine a été fait avec l'idée de remplacer la valeur de la médaille par une valeur égale de porcelaine prise dans un magasins. […] Quel que soit le sans-façon de l'artiste vainqueur emportant son triomphe sous forme de pot de Sèvres, il est certain que les admirations de la famille s'empareront de ce trophée de leur enfant, & le conserveront,

[434] Lettre d'A. Dubois à H. Courmont, directeur de la division des beaux-arts, le 17 avril 1866, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/533.
[435] Dossier de commande de l'administration des beaux-arts à A. Dubois, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/212, dossiers n°3 et 6.

> avec plus de joie que le souvenir éphémère des jouissances *de la vente de la médaille*. »[436]

S'il est vrai que la plupart des lauréats revendent leur médaille, que représente réellement cette vente pour un artiste ? Tout d'abord, en refondant la médaille d'or qu'il reçoit, l'artiste ne peut pas espérer récupérer l'intégralité de sa valeur : nécessairement, le gain qu'il tire de cette vente est inférieur au coût de production. Il en retire néanmoins une proportion conséquente de la somme attribuée pour chaque médaille par le règlement, qu'il peut mettre à profit pour subvenir à ses besoins. De fait, si l'on en croit É. Zola[437], les dépenses mensuelles pour un artiste s'élèveraient à 125 francs : cette somme prend en compte le loyer, les repas ainsi que les divers frais nécessaires à la vie d'artiste – matériels mais aussi paiement d'un atelier et de modèles. Par ailleurs, certains prix du matériel artistique sont connus : un chevalet coûte ainsi entre 15 et 100 francs selon sa taille et sa qualité[438] ; une toile d'un mètre carré en demi-fin et son châssis vaut 8 francs, tandis que son encadrement entraîne une dépense de 150 francs[439] ; une séance avec un modèle coûte 5 francs. L'achat de couleurs représente une dépense de 400 à 1 000 francs par an, selon l'étendue et la qualité de la palette constituée[440]. Les différentes estimations proposent donc des sommes allant de 300 francs à 560 francs pour des tableaux de format moyen – environ un mètre carré[441]. Ces montants doivent donc être mis en rapport avec les sommes allouées à chaque catégorie de médailles : il est alors flagrant que la récompense, si elle offre à l'artiste une prime, ne permet pas à l'artiste de vivre, et encore moins de produire. Dans sa valeur la plus basse, la médaille permet à peine au peintre de rembourser les coûts de production d'une petite œuvre tandis que les médailles de classes supérieures suffisent difficilement à payer des toiles de grands formats et nécessitants de nombreux modèles. La médaille ne tient donc pas son prestige dans sa valeur économique et matérielle : de fait, elle s'incarne dans un objet honorifique et ne donne pas, réellement, droit à une gratification. En revanche, sa valeur est symbolique, et permet à l'artiste lauréat de se distinguer de la masse des exposants au Salon, toujours croissante, d'intégrer une première élite et d'obtenir les avantages qui y sont associés.

---

[436] Lettre de L.-R. Robert au directeur des beaux-arts, 10 janvier 1872, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/486. C'est moi qui souligne.
[437] Lettre d'É. Zola à P. Cézanne, citée dans la monographie de VOLLARD Ambroise, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, B. Grasset, 1938, p. 14.
[438] LETHÈVE Jacques, *La Vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968, p. 164.
[439] TOMEL Guy, « Ce que coûte la peinture aux peintres » dans *Petits métiers parisiens*, Paris, Eugène Fasquelle, 1898, p. 310-311.
[440] LETHÈVE Jacques, *La Vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 164.
[441] *Ibid.* ; TOMEL Guy, « Ce que coûte la peinture aux peintres » dans *Petits métiers parisiens*, *op. cit.*, p. 312.

c) Les privilèges de la médaille

En effet, l'obtention, parfois répétée, de médailles permet d'acquérir certains privilèges : en intégrant le cénacle réduit des médaillés, l'artiste est admis dans une élite aux prérogatives bien réelles.

Le droit de vote

Comme vu précédemment[442], les décorations sont, à certaines époques, la condition *sine qua non* pour avoir le droit de voter pour la composition du jury d'admission et de récompense. Aux Salons de 1864 à 1878 – à l'exception du Salon de 1870 – seuls ont le droit de vote les artistes ayant été « récompensés » : les conditions requises pour faire partie de cette aristocratie artistique ne cesse pourtant de varier de Salon en Salon. Durant cette période, les académiciens font presque toujours partie de cette élite : aux Salons de 1867, 1872 et 1873, ils ne sont pourtant pas nommément désignés mais gardent, dans les faits, leurs prérogatives – les académiciens remplissant bien souvent les autres conditions requises[443]. À l'exception des Salons de 1872 et 1873, les artistes décorés de la Légion d'honneur font aussi systématiquement partie de la liste des « artistes récompensés » mise à jour à chaque Salon par l'administration, même si une précision est introduite au Salon de 1868 : le droit de vote est accordé aux « artistes […] décorés de la Légion d'honneur *pour leurs œuvres* »[444]. Bien que la situation apparaisse rarement, il s'agit d'éviter que certains individus, à l'instar d'Antoine Gabriel de LABOUÈRE GAZEAU (1800-1881), capitaine d'État-major devenu chevalier de la Légion d'honneur en octobre 1823[445], obtiennent un droit important – et largement convoité – pour la communauté artistique sans avoir eux-mêmes fait leur preuve en tant qu'artiste. Les lauréats du Prix de Rome obtiennent quant à eux le droit de vote à partir du Salon de 1868[446], et ils ne le perdront guère jusqu'au Salon de 1880. Faut-il y voir, chez l'administration, la volonté de rajeunir le cénacle des votants, et par là même celui des artistes élus au jury ? Dans les faits, la mesure permet aussi à des artistes âgés de prendre part au vote : c'est le cas des sexagénaires François-Xavier DUPRÉ (1803-1871) et Adolphe GIBERT (1803-1889), respectivement Prix de Rome en 1827 et 1829,

[442] À ce propos, voir supra., CHAPITRE 1, II.
[443] À savoir : être décoré de la Légion d'honneur ou avoir obtenu une médaille au Salon de 1867, et avoir obtenu une médaille ou un Prix de Rome aux Salons de 1872 et 1873.
[444] Article 22, règlement du Salon, livret du Salon de 1868, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*, p. XXXVI.
[445] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH/1103/52.
[446] Article 22, règlement du Salon, livret du Salon de 1868, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*, p. XXXVI.

n'ayant jamais obtenu de récompense supplémentaire. D'autres peintres expérimentés mais considérablement plus jeunes bénéficient de cette mesure, à l'instar d'Armand BERNARD (1829-1894), lauréat en 1854, d'Ernest Barthélémy MICHEL (1833-1902), lauréat en 1860, de Joseph-Fortuné LAYRAUD (1833-1913), lauréat en 1861 ou encore d'Alphonse MONCHABLON (1835-1907), lauréat en 1863. Mais cette mesure permet surtout aux nouveaux lauréats et pensionnaires de la Villa Médicis à Rome de continuer à participer à la vie artistique en France, et à Paris plus particulièrement, et de rester au fait des événements et des tendances artistiques qui se développent en leur absence. Ainsi, à partir du Salon de 1868, les peintres nouvellement lauréats du Prix de Rome D. Maillart, Jules MACHARD (1839-1900) et Henri REGNAULT (1843-1871) peuvent prendre part au vote, bien qu'ils séjournent alors toujours à Rome. Aux Salons suivants, les nouveaux lauréats sont systématiquement intégrés à la liste des « artistes récompensés », et sont dès lors en mesure de décider de la composition du jury malgré leur détachement temporaire des milieux artistiques français et parisien.

Parmi ces conditions changeantes de participation à l'élection du jury, une seule catégorie de la population artistique voit son droit de vote maintenu à chaque Salon : il s'agit des artistes médaillés – bien qu'aux Salons de 1872 et 1873, les artistes étrangers se voient refuser ce droit. En effet, l'obtention d'une seule médaille lors de Salons précédents suffit à prendre part au vote pour la composition du jury. Dès lors, nombreux sont les artistes n'ayant obtenu qu'une ou deux médailles, souvent de catégories inférieures, à pouvoir voter : ils constituent même la large majorité des électeurs potentiels, et leur voix compte autant que celle des artistes multi-médaillés, académiciens et/ou décorés de la Légion d'honneur. À la simple médaille est donc accolée un privilège de taille, puisque celle-ci permet aux artistes de pouvoir décider qui seront ses juges aux expositions futures – il peut, indirectement, influer autant sur les admissions et les refus que sur les distributions des récompenses. Dès le Salon de 1864, l'administration prévoit en outre une solution pour les artistes étant dans l'incapacité de se déplacer :

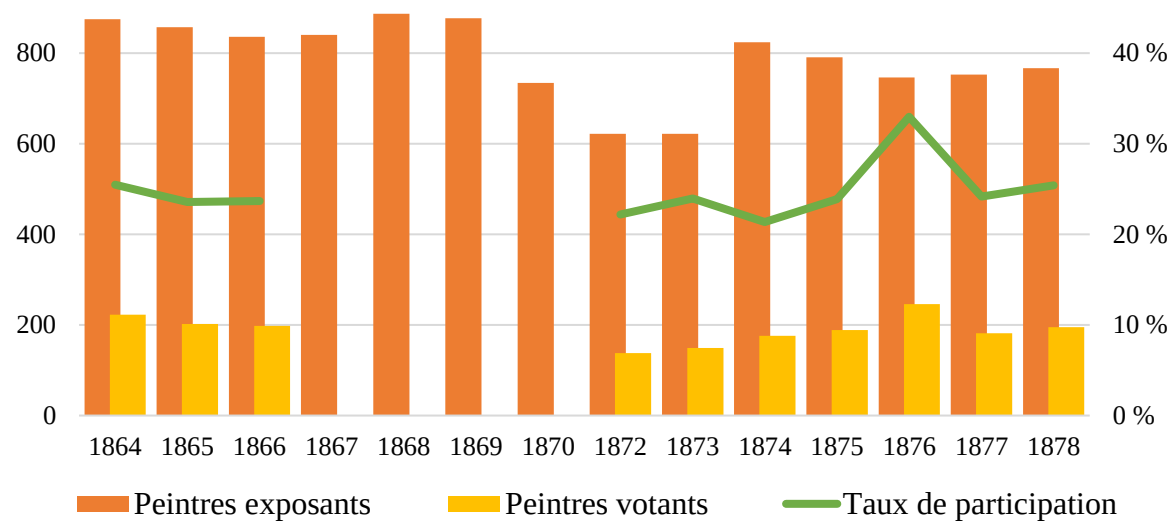
> « Ceux de MM. les artistes qui ne pourraient pas venir en personne devront joindre à la notice de leurs œuvres un pli cacheté, signé par eux, contenant leur bulletin de vote, également cacheté : ce bulletin sera déposé dans l'urne en présence du porteur du récépissé de leurs ouvrages. »[447]

Cette mesure est reprise presque textuellement dans tous les règlements postérieurs, instituant officiellement une solution pour éviter un vote dominé par les artistes parisiens, et qui devait donc être connue de tous les artistes récompensés. Pour les artistes exposants au Salon, la

[447] Ajout au règlement, livret du Salon de 1864, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*, p. XXIX.

participation au vote n'est donc pas davantage contraignante que l'envoi de leurs œuvres. Pourtant, cette prérogative importante est ignorée par la quasi-totalité des artistes pouvant en bénéficier : de 1864 à 1878, en moyenne, ce sont seulement 190 peintres qui prennent part au vote, alors qu'ils sont plus de 780 à être recensés comme électeurs potentiels.

Graphique 4. Taux de participation à l'élection du jury[448] de la section « Peinture » au Salon (1864-1880)



L'exemption

En revanche, les artistes n'ignorent guère un autre privilège conditionné par la médaille : l'exemption qui voit, elle aussi, ses modalités d'attribution varier au gré des règlements. L'exemption est une disposition qui naît officiellement lors du Salon de 1849 :

> « ART. 9. Seront reçues sans examen les œuvres présentées par les membres de l'Institut, par les grands prix de Rome, par les artistes décorés pour leurs œuvres, et par ceux auxquels auront été décernées des médailles ou récompenses de première et de deuxième classe. »[449]

Ce privilège, inédit – même s'il est fort possible que, dans les faits, l'exemption ait été accordée officieusement à certains artistes dans la première moitié du XIX^e^ siècle – signifie que l'administre estime que certains artistes ont déjà suffisamment fait leur preuve pour ne pas devoir se soumettre, encore et toujours, à un jury d'admission. La mesure permet en outre, alors

[448] Pour les Salons de 1867 à 1870, le nombre de votants manque : les données relatives au taux de participation sont donc absentes.
[449] Règlement du Salon, livret du Salon de 1849, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.*, p. 276.

que le nombre d'artistes soumettant leurs œuvres ne cesse de croître, au jury d'alléger sa charge de travail en admettant, par principe, les envois d'artistes considérés comme « confirmés ».

Parmi eux, il n'est pas étonnant de retrouver les membres de l'Académie, pour qui et par qui le Salon était originellement conçu, et qui restaient traditionnellement, dans la première moitié du XIX^e^ siècle, fortement associés à, pour ne pas dire responsables de, l'organisation de l'exposition. De fait, les académiciens conservent, tout au long de la période et lorsqu'il est prévu par le règlement, ce droit à l'exemption. Les « artistes décorés pour leurs œuvres », c'est-à-dire les personnalités ayant reçu la Légion d'honneur en leur qualité d'artistes, profitent eux aussi bien souvent de cette disposition : il faut dire qu'il est logique, de la part de l'administration ayant distribué ces décorations, de confirmer cette reconnaissance en leur donnant un droit d'accès « automatique » aux Salons qu'elle organise. Il est en revanche plus surprenant de voir les lauréats du Prix de Rome bénéficier de cette prérogative : en effet, il s'agit de jeunes artistes, n'ayant en général – du moins en 1849 – jamais exposé au Salon. Le privilège est donc grand pour ces jeunes artistes qui commencent tout juste leur carrière artistique ; il apparaît même quelque peu excessif au vu des conditions requises pour que les médaillés obtiennent, eux, l'exemption. Aux Salons de 1849 et de 1850-1851 – celui-ci reprend très exactement la même règle[450] –, la différence d'avantages auxquels donnent droit le Prix de Rome et la médaille rend ainsi compte de l'inégalité de prestige associé aux deux récompenses, nettement en faveur de la première. En 1852 pourtant, les conditions d'obtention de l'exemption se durcissent, et celle-ci n'est désormais accordée qu'aux académiciens et aux artistes décorés de la Légion d'honneur[451]. Ce règlement est maintenu jusqu'au Salon de 1857, mais l'administration impose une dérogation à la suite du Salon de 1853 :

> « Par décision spéciale, Mlle ROSA BONHEUR et Mme HERBELIN, ayant obtenu toutes les médailles qu'on peut accorder aux artistes, jouiront, à l'avenir des prérogatives auxquelles leur talent éminent leur donne droit. Leurs ouvrages seront exposés sans être soumis à l'examen du jury. »[452]

En effet, malgré les nombreuses récompenses obtenues par ces deux artistes[453] et leur popularité, pour ne pas dire leur notoriété, R. Bonheur et Mathilde HERBELIN (1820-1904) ne

[450] Article 9, règlement du Salon, livret du Salon de 1850-51, reproduit dans *Ibid.*, p. 337.
[451] Article 10, règlement du Salon, livret du Salon de 1852, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.*, p. 14.
[452] Compte rendu de la cérémonie de distribution des récompenses du Salon de 1853, livret du Salon de 1855, reproduit dans *Ibid.*, p. LII-LIII.
[453] En 1853, R. Bonheur a obtenu une médaille de troisième classe en 1845 et une médaille de première classe en 1848, tandis que M. Herbelin a obtenu une médaille de troisième classe en 1843, une médaille de deuxième classe en 1844, une médaille de première classe en 1847 et un rappel de médaille en 1848. Toutes deux seront récompensées d'une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1855.

peuvent pas espérer obtenir l'exemption en ces termes, car l'accès aux fauteuils de l'Académie, comme aux décorations de la Légion d'honneur, leur sont interdits en tant que femmes. L'administration corrige ainsi une situation d'injustice liée au sexe de ces artistes : pour les hommes, des récompenses équivalentes auraient en effet presque automatiquement donner lieu à une nomination comme chevalier de la Légion d'honneur. Mais cette restriction du droit à l'exemption prive tout de même de nombreux autres artistes, qui disposaient pourtant de cette prérogative aux expositions précédentes. C'est par exemple le cas d'Alexandre ANTIGNA (1817-1878) : médaillé de troisième classe au Salon de 1847, de deuxième classe au Salon de 1848 et de première classe au Salon de 1850-1851, il n'est pas encore décoré de la Légion d'honneur en 1852 et perd ainsi son droit à l'exemption. Il faut donc considérer l'effet de cette destitution chez un artiste à la réputation établie, notamment après le succès institutionnel, critique et populaire de son *Incendie* au Salon de 1850-1851. Cette non-reconnaissance de la valeur des médailles par l'institution elle-même à l'origine de leur distribution n'est donc pas sans poser problème : au Salon de 1859, le règlement redonne alors le droit à l'exemption aux artistes récompensés au Salon d'une médaille de première classe, ou à l'Exposition universelle de 1855 d'une médaille de deuxième classe et, au Salon de 1863, les médaillés de deuxième classe *au Salon* bénéficient aussi du privilège de l'exemption.

Sans surprise, les multiples modifications apportées à l'organisation du Salon en 1864 touchent aussi les modalités d'obtention de l'exemption. Étrangement pourtant, alors que le nouveau règlement donne enfin le droit de voter pour le jury à une sélection d'artistes, le droit à l'exemption n'est pas réellement institué : il est juste indiqué, au sein du livret, que certains artistes ont pu faire recevoir leurs œuvres sans examen « d'après la décision de Son Excellence, le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts »[454], alors incarné par le maréchal Jean-Baptiste Philibert VAILLANT (1790-1872). Les archives ne conservent malheureusement aucune trace d'une telle décision, mais on peut y voir le prolongement des mesures prises en 1863, qui cherchent à affaiblir l'emprise et les prérogatives de l'Académie au profit de l'administration. En décidant seul des destinataires de l'exemption, le ministre s'arroge le droit de refuser l'exemption aux artistes reconnus par l'Académie – celle-ci ayant composé le jury depuis 1857. Dans les faits pourtant, l'exemption est accordée aux anciens bénéficiaires ainsi qu'à l'ensemble des artistes médaillés : ces dispositions sont officialisées dans le règlement suivant[455]. Les Salons de 1864 et 1865 signent aussi l'apparition de la notion d'« hors-

[454] Règlement du Salon, livret du Salon de 1864, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*, p. CI.
[455] Règlement du Salon, livret du Salon de 1865, reproduit dans *Ibid.*, p. XVIII.

concours » : par ce terme sont désignés les artistes qui, déjà médaillés, ne peuvent plus prétendre à de nouvelles médailles à l'exception de la médaille d'honneur. En effet, à partir de 1864, il est établi que la médaille unique ne peut pas être obtenue plus de trois fois[456] et, en 1865, il est précisé :

> « La mention **Hors concours**, placée sur les ouvrages exposés, s'applique aux artistes qui, aux termes de l'article 25 du règlement, ne peuvent plus être proposés pour la médaille par le jury des récompenses »[457],

L'article 25, qui reprend exactement celui de 1864, stipulant :

> « Nul artiste ne pourra être proposé pour la décoration s'il n'a obtenu soit l'ancienne médaille de 1ère classe, soit l'ancienne médaille de 2ème classe suivie d'un rappel, soit l'ancienne médaille de 3ème classe deux fois rappelée, soit la médaille nouvelle trois fois répétée. »[458]

Les modalités d'obtention de l'exemption et du « hors-concours » perdurent jusqu'en 1870[459] ; une seule modification est introduite au Salon de 1868[460], les lauréats du Prix de Rome, exclus de l'exemption depuis 1852, pouvant désormais exposer leurs œuvres sans les soumettre au jury.

À partir du Salon de 1872, les deux privilèges se confondent, et les règlements usent fréquemment de renvois d'un article à l'autre pour statuer sur ces dispositions. Le règlement de 1872 reprend ainsi, pour être qualifié de hors concours, les conditions des Salons antérieurs – à savoir l'obtention de trois médailles uniques, de trois médailles de troisième classe, de deux médailles de deuxième classe ou d'une médaille de première classe – mais ne prévoit en revanche aucune disposition pour l'exemption[461]. Il faut attendre le Salon de 1874 pour voir réapparaître le droit à l'exemption, sous les mêmes modalités[462] qu'avant 1872 : *stricto sensu*, être hors concours donc n'est pas l'équivalent d'être exempté, mais une rapide observation des registres des « artistes récompensés », publiés en début de livret, montre que la plupart des artistes recensés cumulent ces deux prérogatives. La confusion est étayée dans les règlements

[456] Article 26, règlement du Salon, livret du Salon de 1864, reproduit dans *Ibid.*, p. XXXVIII.
[457] Explication des signes et abréviations mis au livret et sur les ouvrages exposés, livret du Salon de 1865, reproduit dans *Ibid.*, p. LXXI.
[458] Règlement du Salon, livret du Salon de 1865, reproduit dans *Ibid.*, p. XIX.
[459] Règlement du Salon, livrets des Salons de 1866 à 1870, reproduits dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.* ; *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*
[460] Article 22, règlement du Salon, livret du Salon de 1868, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*, p. XXXVI.
[461] Règlement du Salon, livret du Salon de 1872, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, volume X, *op. cit.*, p. CXXVI.
[462] Article 22, règlement du Salon, livret du Salon de 1874, reproduit dans *Ibid.*, p. CXXXI.

des Salons de 1876 à 1878, puisque l'exemption est accordée aux artistes hors concours uniquement :

> « ART. 23. Seront reçus sans examen les ouvrages des artistes hors concours. […]
>
> ART. 27. Nul artiste ne pourra obtenir une médaille d'un ordre inférieur ou égal aux médailles déjà obtenues ; celui qui aura obtenu la première médaille ou une troisième suivie d'une seconde médaille sera considéré comme hors concours. »[463]

Dans les faits, malgré les fréquentes coïncidences des deux privilèges, cette disposition prive tout de même du droit d'exemption quelques centaines d'artistes, et notamment les plus jeunes : les lauréats du Prix de Rome n'ayant pas encore été récompensés au Salon, ou les nouveaux exposants n'ayant pas encore eu l'occasion d'être médaillés. Cette mesure, qui a pour effet – voulu ? – de rendre le Salon davantage sélectif, est pourtant rapidement abandonnée. À partir du Salon de 1877, les artistes ayant reçu une médaille de troisième classe puis une médaille de deuxième classe sont aussi exempts du jury[464], tandis qu'à partir du Salon de 1879, l'exemption est *très* largement étendue aux artistes membres de l'Académie, décorés de la Légion d'honneur, médaillés du Salon – quel que soit la catégorie ou le nombre de médailles obtenues –, lauréats du Prix de Rome ou du Prix du Salon, mais aussi distingués par une mention honorable[465] ! À des modalités d'obtention de l'exemption éminemment restrictives succèdent donc des modalités bien plus libérales, tandis que les conditions pour être hors concours, elles, se durcissent : au Salon de 1880, seuls les médaillés de première classe sont véritablement hors-concours[466]. L'élargissement du droit de vote coïncide donc avec une libéralisation du privilège de l'exemption, qui tend à octroyer à un nombre toujours plus croissant d'artistes la capacité de décider, en partie et de façon autonome, de la physionomie de l'exposition.

Droit de vote et droit d'exemption, bien qu'ils ne soient pas toujours octroyés selon les mêmes modalités, restent toutefois, tout au long de la période, le privilège de la médaille : alors que les académiciens ou les lauréats de Prix voient leur prérogatives parfois disparaître au détour d'un nouveau règlement, la médaille – parfois sous condition de nombre ou de

[463] Règlement du Salon, livret du Salon de 1876, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1875-1877*, volume XI, *op. cit.*, p. XCVIII-XCIX.
[464] Article 22, règlement du Salon, livret du Salon de 1877, reproduit dans *Ibid.*, p. C.
[465] Article 22, règlement du Salon, livret du Salon de 1879, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. CIII.
[466] Les médaillés de deuxième classe sont aussi considérés comme hors-concours, mais ils peuvent renoncer à cette disposition. Article 28, règlement du Salon, livret du Salon de 1880, reproduit dans *Ibid.*, p. CXIV.

catégorie – reste systématiquement la condition *sine qua non* pour permettre à un artiste de pouvoir influer sur le Salon et son organisation et, par extension, de véritablement devenir acteur de la carrière artistique qu'il construit en son sein.

Conclusion : les rôles de la médaille

Relativement stables depuis la naissance des médailles au Salon dans la première moitié du XIX^e^ siècle, les modalités de leur attribution - de l'identité de ceux qui l'attribuent aux prérogatives qui y sont associés, en passant par leur nombre, leur valeur et leur catégorie – ne cessent de changer après 1848. Ces multiples variations sont alors révélatrices des rôles nombreux dont est investie la médaille et des arbitrages successifs effectués par l'administration pour articuler ces différentes rôles, parfois complémentaires, parfois non.

La médaille joue d'abord un rôle d'abord de distinction : son attribution permet de se singulariser au sein de la masse, croissante, des artistes exposant au Salon. La rhétorique du « concours », présente dès le début du siècle et qui perdure jusqu'aux dernières expositions organisés par l'État, mais aussi le caractère volontairement honorifique des objets qui incarnent la récompense, sont symptomatiques de cette logique de distinction. La médaille constitue à cet égard un signe de reconnaissance, en l'occurrence celle du jury, auquel peuvent se référer les amateurs, comme le montre la caricature **[Fig. 1.11]** d'Amédée DE NOÉ (1819-1879) dit Cham[467], reproduite en ouverture de cette thèse. La valeur prêtée à ce jugement est alors étroitement liée à la légitimité et à l'autorité de ceux qui l'attribuent.

Pendant de ce rôle de distinction, la médaille est aussi investie d'un rôle de certification. C'est ce que révèle les nombreux privilèges associés à l'obtention de récompenses – malgré des conditions de quantité et qualité changeantes – : l'exemption accordée aux médaillés signifie que la médaille suffit à garantir définitivement la qualité de la production de l'artiste, tandis que le droit de vote atteste la capacité d'un artiste à désigner ses propres représentants. Les quelques mesures prises par l'administration dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle de nivellement des récompenses (de l'instauration éphémère de la médaille unique à la mise en place d'équivalences[468]) s'inscrivent dans cette logique d'une médaille-certification : en tant que

[467] Cham, *Le Charivari*, 20 juin 1879, p. 3.
[468] Article 27 du règlement du Salon de 1874, livret correspondant, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, volume X, *op. cit.*, p. CXXXII.

« diplôme », la médaille s'accommode difficilement d'une relativisation de sa valeur résultant de sa division en catégories.

En revanche, l'existence de différentes classes de récompenses s'explique par le rôle d'encouragement qu'endosse parallèlement la médaille. Des mentions honorables à la médaille d'honneur, la hiérarchisation donne à l'accès à la reconnaissance un caractère progressif et cumulatif, d'ailleurs explicité dans les règlements. Ce caractère tend alors à inciter le lauréat à continuer de produire des œuvres qui puissent prétendre aux récompenses équivalentes (*via* les rappels) ou supérieures. La médaille peut en outre constituer un réel soutien économique, d'une part lorsque l'objet est lui-même converti en une somme d'argent pouvant être réinvesti – un usage dont a tout à fait conscience l'administration des beaux-arts – et d'autre part, en favorisant, par la distinction qu'elle représente, l'achat et la commande des œuvres existantes et futures du lauréat.

La médaille assume enfin le rôle de publicité, comme le suggère déjà un chroniqueur dans *L'Artiste,* en 1845 : « Mais, encore une fois, ce qui fait la récompense, ce n'est pas la médaille, mais la publicité[469] ». Pour ce faire toutefois, les jugements incarnés par la médaille doivent être confirmés par les critiques d'art, qui forment progressivement une instance concurrente au jury pour distinguer et reconnaître les artistes.

[469] Anonyme, « Beaux-arts. Inauguration d'une chapelle à Saint-Gervais. Médailles accordées après le Salon de 1845 », *L'Artiste,* 22 juin 1845, p. 129.

Chapitre 2.

STATUT ET AUTORITÉ DE LA CRITIQUE D'ART

> *Quoiqu'il en soit, nous allons faire ce que le jury aurait dû faire, c'est-à-dire au milieu de ces interminables galeries, opérer un triage ; la chose sera facile. […] Nous allons donc prendre la fleur des tableaux exposés, en les reliant ensemble, en les reliant ensemble, s'il est possible, par des idées et des principes généraux.*[470]

> *La critique compte trois genres : le public, les critiques dilettantes, les critiques fantaisistes.*
> *Comme critique, le public reçoit le mot d'ordre des deux autres. Que si, par hasard, il s'avise d'avoir une opinion à lui, elle est tout d'instinct, car elle est la conséquence cruelle du sens commun. […] mais le plus souvent, le public critique suit à l'aveuglette les instructions de ses caporaux : les critiques de profession.*
> *Ceux-ci, je l'ai dit, sont : ou dilettantes, ou fantaisistes.*
> *Ce sont les dilettantes qui font du public un demi-connaisseur, un demi-savant, c'est-à-dire une dupe pédante.*
> *Ce sont les fantaisistes qui en font un amateur, un amoureux de l'art, c'est-à-dire un intrépide aveugle.*[471]

Comme en atteste leur invitation à l'occasion des cérémonies de distributions des récompenses[472], les critiques d'art s'imposent durant la seconde moitié du XIXe siècle comme une instance de reconnaissance à l'autorité reconnue. Cette importance du discours critique sur l'art n'a jamais été ignoré des historiens et historiennes de l'art, comme en témoigne la présence systématique de « fortunes critiques » dans les monographies. Davantage qu'une annexe documentaire, l'étude de la critique d'art se constitue progressivement en véritable champ de recherche, s'inscrivant dans une histoire sociale de l'art, avec, pour la seconde moitié du XIXe siècle, les travaux fondateurs de Jean-Paul Bouillon[473] et Neil McWilliam[474]. À de rares

[470] DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *L'Union*, 3 mai 1861.
[471] CANTREL Émile, *L'Artiste,* 1er mai 1863, p. 189.
[472] Les listes d'invités et les cartons d'invitation se trouvent fréquemment pour chaque Salon dans le dossier correspondants, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/114-134 (anciennement X-Salons).
[473] BOUILLON Jean-Paul (éd.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque, Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987, Saint-Étienne, CIEREC, 1989 ; BOUILLON Jean-Paul, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIXème siècle : nouvel aperçu des problèmes », *Quarante-huit/Quatorze*, 1993, n°5, p. 32-43.
[474] MCWILLIAM Neil, « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, 1991, n°71, p. 19-30 ; MCWILLIAM Neil, « Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860 », *Quarante-huit/Quatorze*, 1993, n°5, p. 32-43.

exceptions près[475], les études sur la critique d'art adoptent toutefois une approche monographique – y compris dans les études collectives[476] – qui tend en outre à reproduire un biais historiographique résultant en une surreprésentation des critiques d'art s'étant prononcé en faveur et/ou ayant défendu les mouvements modernes[477] : Charles BAUDELAIRE (1821-1867), Edmond DURANTY (1833-1880) ou même É. Zola. La position de ces auteurs au sein d'un contexte plus général (économique, professionnel, culturel) est le plus souvent ignorée, tandis que, parallèlement, les histoires de la presse[478], désormais nombreuses, font pour la plupart l'impasse sur cet objet spécifique que représente la critique d'art.

Les bibliographies constituées par Neil McWilliam[479], Christopher Parsons et Martha Ward[480] fournissent pourtant matière à analyser la population générale des producteurs (auteurs et journaux) de comptes rendus de Salon, leur éventuelle professionnalisation, la place et la circulation de leur discours au sein de la presse, et sa résonnance auprès des contemporain. La mises en données de ces bibliographies, et en particulier de celle consacrée au Second Empire, a servi à mener des analyses à deux échelles. La première, globale, permet de constater l'abondance et la circulation des comptes rendus de Salon dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et d'examiner le profil de leurs auteurs. La deuxième, plus précise, se concentre sur une sélection de 341 comptes rendus, eux-mêmes divisés en plusieurs articles, publiés dans les quinze périodiques paraissant en continu entre 1848 et 1880, afin de saisir l'évolution des pratiques et des discours :

---

[475] LACHENAL-TABALLET Lucie, *Beaux-arts et critique dans la presse parisienne sous la Restauration (1814-1830)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017 ; SCHVALBERG Claude, *La critique d'art à Paris, 1890-1969*, Paris, La Porte étroite, 2007.

[476] BOUILLON Jean-Paul et MÉNEUX Catherine (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, *op. cit.* ; GISPERT Marie et MÉNEUX Catherine (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, *op. cit.* ; auxquels j'ajouterai BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2004, tant histoire et critique d'art sont des pratiques souvent complémentaires.

[477] Par exemple CASTEX Pierre-Georges, *La Critique d'art en France, au XIXe siècle*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1966 ; RIOUT Denys (éd.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.

[478] BELLANGER Claude, GODECHOT Claude, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (éd.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, volume II : « De 1815 à 1871 » ; BELLANGER Claude, GODECHOT Claude, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (éd.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, volume III : « De 1871 à 1940 » ; CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939*, Paris, Le Seuil, 2015 ; KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (éd.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.

[479] MCWILLIAM Neil, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

[480] PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870*, *op. cit.*

Tableau 8. Périodiques constituant le corpus critique			
Presse généraliste		***Petite presse***	***Presse spécialisée***
Le Constitutionnel	*Le Siècle*	*L'Illustration*	*L'Artiste*
La Gazette de France	*La Presse*	*Le Journal pour rire*[481]	*La Gazette des beaux-arts*
Le Journal des débats	*L'Union*	*Le Charivari*	*La Revue des deux mondes*
Le Moniteur universel	*La Patrie*	*Le Petit Journal*	

Seules deux exceptions ont été accordées à des titres ne respectant pas cette règle de longévité, en raison de l'influence – visible aussi bien par leur tirage que par leur reprise et citation dans d'autres titres – qu'ils acquièrent rapidement : la *Gazette des beaux-arts,* qui ne paraît qu'à partir de 1859, et le *Petit Journal,* né en 1863 et qui devient rapidement le quotidien le plus lu. En revanche, aucun titre n'a été exclu en raison de son type (presse quotidienne, presse spécialisée, « petite presse[482] » de divertissement) ; au contraire, la diversité du corpus assure sa représentativité. Par ailleurs, cette sélection par les périodiques et non par les auteurs correspond certainement mieux aux pratiques du lectorat, en particulier profane – davantage fidèle à un titre qu'à une signature – et permet surtout d'appréhender le milieu de la critique d'art dans sa globalité. Il s'agit ainsi de considérer *tous* les acteurs en présence, y compris ceux apparemment négligeables – les salonniers anonymes, non-professionnels et/ou éphémères – mais aussi ceux négligés, voire méprisés par l'historiographie car « du mauvais côté de l'histoire », tels que Léonce DUBOSC DE PESQUIDOUX (1829-1900), Louis PEISSE (1803-1880) ou encore P. de Saint-Victor[483]. Une analyse prosopographique a ainsi été menée sur les 134 auteurs de ce corpus critique, recensant, autant que faire se peut, leurs autres écrits, les positions institutionnelles et professionnelles qu'ils ont occupées et leur réseau de sociabilité, dans le but de comprendre leur pratique et leur positionnement à la fois esthétique et social[484]. Ce travail conjoint d'anthologie des comptes rendus de Salon et de prosopographie de leurs auteurs permet alors de comprendre comment se construit la légitimité, l'expertise et l'influence des critiques d'art dans le système artistique contemporain après 1848.

[481] Devient en 1856 *Le Journal amusant.*

[482] En opposition à la « grande presse » composée des quotidiens politiques, qui sont imprimés sur de grands formats.

[483] DELZANT Alidor, *Paul de Saint-Victor*, Paris, Calmann Lévy, 1886 ; BEUCHAT Charles, *Paul de Saint-Victor, sa vie, son œuvre*, Paris, Perrin, 1937.

[484] Une première tentative a été présentée dans mon article DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Être critique d'art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870 » dans GISPERT Marie et MÉNEUX Catherine (éd.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, *op. cit.*

I. L'intérêt médiatique pour le Salon

Dès sa naissance, la critique d'art voit ses modalités d'existence étroitement liées à l'Exposition de Peinture et de Sculpture[485] : ses premiers textes sont ainsi des comptes rendus de Salon, à l'instar des *Réflexions* d'Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE (1688-1771)[486] publiées en 1747, ou des bien connus *Salons* de Denis DIDEROT (1713-1784)[487], largement commentés en tant que premier corpus de critiques d'art. Tout au long du XIX^e^ siècle, bien qu'elle prenne aussi la forme de nécrologies, de textes monographiques, d'essais généraux, la critique d'art continue de faire du Salon son sujet privilégié. Le développement que connaît le Salon à partir de 1848 explique en partie la multiplication du nombre de comptes rendus : les commentaires sur l'exposition s'imposent en effet comme incontournables dans la presse de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Au large public, composé autant de bourgeois que d'ouvriers, d'amateurs que de curieux, qui visite l'Exposition de peinture et de sculpture, s'ajoute donc le lectorat des « Salons ».

a) Le caractère incontournable des récits du Salon

Les 4 et 6 mars 1848, le gouvernement provisoire impose une libéralisation de la presse : le timbre est supprimé afin de garantir « l'expression libre de toutes les opinions, de tous les sentiments et de toutes les idées[488] » et, peu après, les lois de septembre 1835, qui augmentaient les cautionnements des journaux et multipliaient les délits de presse, sont abrogées. S'ensuit une explosion du nombre de journaux créés, annonciatrice du développement exponentiel de la presse qui caractérise la seconde moitié du XIX^e^ siècle et que les mesures restrictives prises par les gouvernements successifs ne sauront contenir. En 1848, avant la Révolution, la France compte près de 750 journaux[489], dont les vingt quotidiens principaux tirent ensemble à environ

[485] À ce propos, voir BECQ Annie, « Le XVIIIe siècle a-t-il inventé la critique d'art ? » dans FRANGNE Pierre-Henry et POINSOT Jean-Marc (éd.), *L'Invention de la critique d'art*, actes du colloque international, Rennes, 2, 24-25 juin 1999, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 91-105 ; DÉMORIS René et FERRAN Florence (éd.), *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 ; DRESDNER Albert, *La genèse de la critique d'art, dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2005 ; WRIGLEY Richard, *The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

[486] LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France, avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746,* La Haye, Jean Neaulme, 1747.

[487] Initialement publiés dans *La Correspondance littéraire,* à Paris entre 1759 et 1781, et depuis réédités dans des éditions critiques, telles que celle de ADHÉMAR Jean et SEZNEC Jean (éd.), *Salons de Diderot*, Oxford, Clarendon Press, 1957 ; BUKDAHL Élise Marie, DELON Michel et LORENCEAU Annette (éd.), *Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 1984.

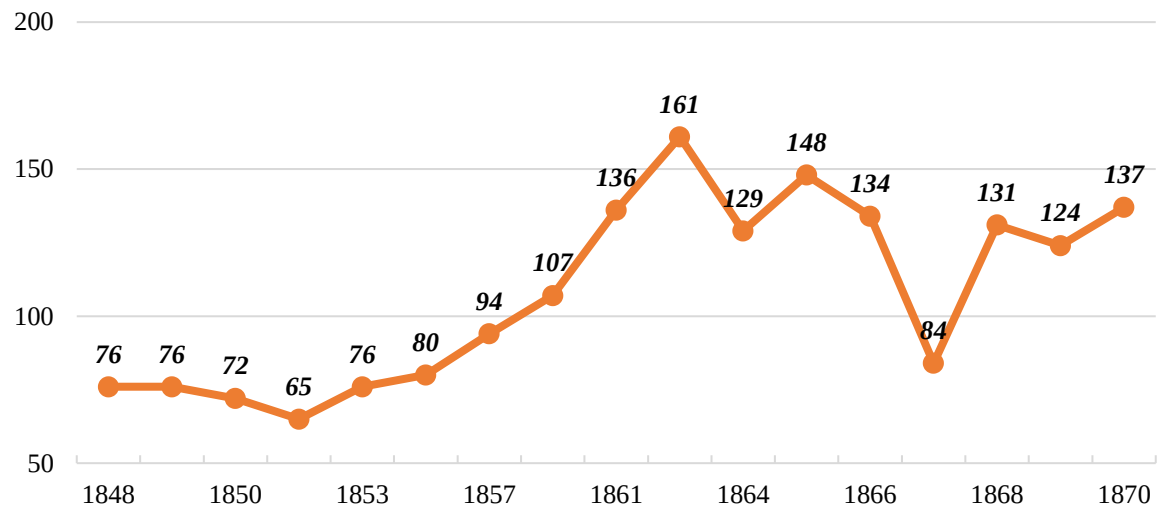
[488] Décret du 4 mars 1848.

[489] BELLANGER Claude, GODECHOT Claude, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (éd.), *Histoire générale de la presse française*, volume II : « De 1815 à 1871 », *op. cit.*, p. 146.

150 000 exemplaires[490] ; en 1882, après la loi du 29 juillet 1881, on dénombre plus de deux mille périodiques en France et les principaux quotidiens parisiens tirent chacun à près deux millions d'exemplaires[491].

La naissance, de plus en plus facilitée, de nouveaux titres de presse entraîne, par rebond, la multiplication des comptes rendus de Salon, qui trouvent dans ces jeunes feuilles de nouveaux espaces de publication : pour la seule période comprise entre 1852 et 1870, on comptabilise près de 400 périodiques ayant publié au minimum un compte rendu de Salon[492]. Le nombre de comptes rendus publiés dans la presse tend ainsi à croître tout au long de la période. En effet, alors que l'exposition de 1848, pourtant remarquable puisque pour la première fois ouverte à l'intégralité des artistes, n'entraîne la publication que de soixante-seize comptes rendus[493], le chiffre est multiplié par deux en 1870[494], puisque ce sont 137 comptes rendus de Salon qui sont publiés[495] :

Graphique 5. Nombre de comptes rendus de Salon publiés (1848-1870)[496]



[490] CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939*, *op. cit.*, p. 45.
[491] BELLANGER Claude, GODECHOT Claude, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (éd.), *Histoire générale de la presse française*, volume III : « De 1871 à 1940 », *op. cit.*, p. 137-138.
[492] PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870*, *op. cit.*
[493] MCWILLIAM Neil, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, *op. cit.*, p. 247-257.
[494] En l'absence de recensement exhaustif des critiques de Salon parues après 1870, nous privilégions la dernière exposition pour laquelle nous disposons d'une bibliographie complète.
[495] PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870*, *op. cit.*, p. 237-257.
[496] En l'absence de bibliographie systématique, les données relatives au nombre de comptes rendus de Salon parus dès 1871 sont manquantes. Le creux visible à l'occasion du Salon de 1867 s'explique par la tenue simultanée de l'Exposition universelle, qui concentre l'attention critique. Recensement effectué *via* MCWILLIAM Neil, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, *op. cit.* ; PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870*, *op. cit.*

Surtout, rares sont les journaux généralistes à ne pas publier de compte rendu de Salon : les principaux quotidiens proposent tous des « Salons », de même que les jeunes titres nés à partir des années 1860[497]. Dès leur première année de publication, respectivement en 1861 et en 1863, les quotidiens *Le Temps*[498] et le *Petit Journal*[499] font ainsi paraître un compte rendu de l'exposition. « Salon ». En 1865, *Le Courrier français,* né deux années auparavant, publie un premier compte rendu du Salon[500], tandis que *L'Époque*[501] et *L'Avenir national,* tous deux dans leur première année de publication, proposent eux aussi une critique de l'exposition – le dernier confiant d'ailleurs la tâche au réputé C. Blanc[502], auquel succèdent É. Arago[503] et Henry FOUQUIER (1838-1921)[504]. Nés en 1866, *La Liberté* et *L'Étendard* publient dès cette année leur premier « Salon » et recrutent pour ce faire des salonniers réputés, à savoir Jules-Antoine CASTAGNARY (1830-1888)[505] et Zacharie ASTRUC (1835-1907)[506]. Enfin, *Le Journal de Paris* publie lui aussi, dès sa seconde année de parution, un commentaire du Salon[507].

Des comptes rendus de Salon paraissent aussi dans des périodiques *a priori* peu intéressés par les beaux-arts : la *Revue militaire* fait paraître ses « Lettres sur l'exposition de 1864 »[508] ; la *Revue d'économie chrétienne* entreprend, à partir de 1861, de publier des comptes rendus de Salon[509] ; les *Annales archéologiques* publient quant à elles un « Salon de MDCCCLVII »[510] en 1857 tandis que la *France médicale* propose ses « Réflexions celtiques sur l'état biologique du monde civilisé à propos du Salon de 1870 »[511] À cela s'ajoutent les « Salons » paraissant dans des titres de presse qui sont spécialisés dans des sujets autres que

[497] Identifiés à partir de la liste proposée par CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939*, *op. cit.*, p. 99.
[498] BÜRGER William [THORÉ Théophile], *Le Temps,* 8 mai-6 août 1861, reproduits dans BÜRGER William, *Salons de W. Bürger 1861-1868*, Paris, Renouard, 1870.
[499] Le Capitaine Pompilus, *Le Petit Journal*, 31 mai-26 juin 1863.
[500] LARDIN E.-Joseph, *Le Courrier français,* 20 mai-22 juillet 1865.
[501] RAVENEL Jean, *L'Époque,* 1er mai-8 juillet 1865.
[502] BLANC Charles, *L'Avenir national,* 9 mai-10 juillet 1865.
[503] ARAGO Étienne, *L'Avenir national,* 11 mai-21 juillet 1866.
[504] FOUQUIER Henry, *L'Avenir national,* 26 avril-25 juin 1867 ; *L'Avenir national,* 5 mai-1er juillet 1868 ; *L'Avenir national*, 16 mai-27 juin 1869.
[505] CASTAGNARY Jules-Antoine, *La Liberté*, 3 mai-13 mai 1866.
[506] ASTRUC Zacharie, « Trésors d'art de Paris. Exposition rétrospective » ; « Fragment de l'école française à l'exposition rétrospective », *L'Étendard,* 13 juillet-1er octobre 1866.
[507] RAFFEY Jacques, *Le Journal de Paris*, 10 mai-4 juin 1868 [référence peut être incomplète ; second semestre 1868 manquant à la Bibliothèque nationale de France].
[508] Nordley, « Salon militaire. Lettres sur l'exposition de 1864 », *Revue militaire*, 20 mai-5 juillet 1864.
[509] BESLAY François, *Revue d'économie chrétienne,* mai & juin 1861 ; *Revue d'économie chrétienne,* mai & juin 1863 ; Old Noll [AUREVILLY Jules Barbey d'], *Revue d'économie chrétienne,* mai 1864 ; NILIS Jean, *Revue d'économie chrétienne,* mai 1865.
[510] DARCEL Alfred, *Annales archéologiques*, juillet & août 1857, p. 248-262.
[511] VIGNEAUX Sidney, « Réflexions celtiques sur l'état biologique du monde civilisé à propos du Salon de 1870 », *La France médicale*, 15 juin-16 juillet 1870.

l'art contemporain : c'est le cas de *La Lumière*[512] ou de la *Revue photographique*[513], qui se concentrent néanmoins davantage sur les photographies exposées au Salon ; du *Bâtiment*[514] ou du *Moniteur des architectes*[515] ou encore de *L'Entracte*[516] ou de la *Presse théâtrale*[517], journaux d'actualité théâtrale. Dans ces périodiques, le compte rendu de Salon fait figure d'exception : il s'agit des seuls articles s'intéressant aux beaux-arts, au sein de lignes éditoriales très spécialisées. En outre, le Salon n'est pas un sujet d'articles réservé aux journaux nationaux et/ou parisiens : des comptes rendus sont aussi publiés dans la presse régionale ou dans des revues étrangères, telles que *L'Indépendance belge*[518].

Le développement de la presse et, par extension, de la critique de Salon, n'est pas pour autant synonyme de stabilité et de longévité : au contraire, la période est marquée par le caractère éphémère et fragile des publications périodiques. L'arrêt de parution d'un journal peut résulter de causes multiples. Créé dans un moment d'euphorie et/ou de libéralisme extrême, le titre peut ne pas survivre au retour à la normale, politique ou juridique. La plupart des feuilles créées à la suite de la révolution de 1848 n'ont ainsi pas passé le mois d'août suivant ; de même,

---

[512] LACRATELLE Henri de, *La Lumière,* 3 avril-19 juin 1852 ; LACRATELLE Henri de, *La Lumière,* 21 mai-10 septembre 1853 ; LACAN Ernest, *La Lumière,* 15 septembre-19 janvier 1855 ; NIBELLE Paul, *La Lumière,* 9 juin-22 septembre 1855 ; La Gavinie, *La Lumière,* 27 juin-3 octobre 1857 ; LACAN Ernest, *La Lumière,* 4 juin-13 août 1859 ; La Gavinie, *La Lumière,* 18 juin-16 juillet 1859 ; GAUDIN M.-A., *La Lumière,* 15 mai-15 juin 1861 ; GAUDIN M.-A., *La Lumière,* 15 mai-15 juin 1863.

[513] Anonyme, *La Revue photographique,* 1859, tome IV, p.116-117, 142-145 et 169-174 ; ROBERT Georges, *La Revue photographique,* 1861, tome VI, p. 197-202 ; LACAN Ernest, *La Revue photographique,* 1863, tome VIII, p. 141-148.

[514] DUPLESSIS Alfred, *Le Bâtiment,* 20 mai-3 juin 1866 ; FERRAND Stanislas, *Le Bâtiment,* 6 mai 1866 ; BOURGEOIS DE LAGNY, *Le Bâtiment,* 10 mai-21 juin 1868 ; FOULHOUX A., *Le Bâtiment,* 17 mai-21 juin 1868 ; L. L. Architecte, *Le Bâtiment,* 16 mai-4 juin 1869 ; FOULHOUX A., *Le Bâtiment,* 22 mai-26 juin 1870.

[515] Anonyme, *Moniteur des architectes,* mai 1852 ; Celtibere, *Moniteur des architectes,* juillet-septembre 1853 ; V. Th., *Moniteur des architectes,* novembre 1855 ; Anonyme, *Moniteur des architectes,* juillet 1857 ; DURAND Amédée, *Moniteur des architectes,* mai 1859 ; DURAND Amédée, *Moniteur des architectes,* mai-juillet 1861 ; LE PREUX E. F., *Moniteur des architectes,* 20 juin-20 juillet 1863 ; Anonyme, *Moniteur des architectes,* juin 1864 ; LE PREUX E. F., *Moniteur des architectes,* mai 1864 ; BOURGEOIS DE LAGNY, *Moniteur des architectes,* 1er juin-1er août 1866 ; NORMAND E., *Moniteur des architectes,* 1er juin 1867 ; CARLOWICZ Frank, *Moniteur des architectes,* 15-30 juin 1869 ; LENORMANT François, *Moniteur des architectes,* 31 mai-15 juillet 1870.

[516] TRIANON Henry, *L'Entracte,* 16 avril-12 juillet 1852 ; SINCERE Richard, *L'Entracte,* 5 août 1853 ; TRIANON Henry, *L'Entracte,* 16 juin-10 août 1853 ; LA FIZELIÈRE Albert de, *L'Entracte,* 20 juin-31 août 1857 ; LEPINOIS Eugène de Buchère de, *L'Entracte,* 7 avril-16 août 1859 ; BERTRAND Gustave, *L'Entracte,* 25 mai-8 juillet 1861 ; DUMANET, *L'Entracte,* 23 mai 1861 ; Anonyme, *L'Entracte,* 23 juin 1863 ; Criton, *L'Entracte,* 13 mai-10 juillet 1863 ; Criton, *L'Entracte,* 14 mai-24 juin 1864 ; WALTER Judith, *L'Entracte,* 10 mai-26 juillet 1865 ; Criton, *L'Entracte,* 17 mai-7 juin 1866 ; TRIANON Henry, *L'Entracte,* 4 mai-15 juin ; PONTMARTIN A. de, *L'Entracte,* 27 mai-27 juin 1870.

[517] LAME Georges de, *La Presse théâtrale,* 5 août-11 novembre 1855 ; NIEL Georges, *La Presse théâtrale,* 22 avril-15 juillet 1855 ; FLANER W., *La Presse théâtrale,* 5 juillet-20 septembre 1857 ; RENAUD Edmond, *La Presse théâtrale,* 8 mai-21 août 1859 ; HUSSON Edmond, *La Presse théâtrale,* 2 juin-1er septembre 1861 ; MAHALIN Paul, *La Presse théâtrale,* 2 juin 1861 ; DRUMONT Édouard, *La Presse théâtrale,* 2 juin 1864 ; PROTH Mario, *La Presse théâtrale,* 29 juin-13 juillet 1865.

[518] BÜRGER William [THORÉ Théophile], « Salon de 1861 », *L'Indépendance belge,* s.d. ; « Salon de 1863 », *L'Indépendance belge,* s.d. ; « Salon de 1864 », *L'Indépendance belge,* s.d ; « Salon de 1865 », *L'Indépendance belge,* s.d. ; « Salon de 1866 », *L'Indépendance belge,* s.d. ; « Salon de 1868 », *L'Indépendance belge,* s.d.

les journaux nés pendant la Commune ont rarement survécu aux mesures prises par le gouvernement de l'Ordre moral[519]. Sous le Second Empire et les premiers temps de la Troisième République, un journal peut aussi être purement et simplement supprimé par décision juridique – pour ne pas dire politique : c'est le cas de *L'Univers,* journal ultramontain qui voit sa parution interdite en 1860 dans le contexte tendu des campagnes françaises en Italie[520]. La grande majorité des articles publiés à l'occasion du Salon paraît notamment dans la petite presse contemporaine, c'est-à-dire dans la quantité de titres qui ne traitent pas des affaires politiques et économiques et se consacrent à l'actualité culturelle – au sens large – et mondaine, à destination d'un lectorat bourgeois et urbain – voire parisien. Or, la plupart de ces titres meurt rapidement, au bout de quelques années de publication. La disparition d'un périodique peut en effet résulter d'un échec économique : soit qu'il n'ait pas réussi à rencontrer son lectorat, soit qu'il ait été victime de la concurrence d'autres journaux, soit qu'il ne puisse plus trouver de financement. Cette fragilité des titres de presse influe directement sur la masse des rédacteurs, qui ne constitue alors pas encore un véritable « milieu journalistique » et qui tarde à se professionnaliser ; parmi ceux-là, les salonniers et critiques d'art, rarement intégrés à une rédaction, sont particulièrement précaires (j'y reviendrai).

Les pratiques de réimpression et de collage

Outre la profusion des comptes rendus de Salon dans la presse contemporaine, un autre phénomène rend compte de l'intérêt qui leur est porté : leur réimpression par différents journaux et sous forme de brochures indépendantes. Il n'est en effet pas rare qu'un auteur propose à plusieurs titres différents la même série d'articles, multipliant dès lors son audience : c'est par exemple le cas d'Alfred MEILHEURAT (1821-1856), dont le « Salon de 1849 » paraît aussi bien dans *La Sylphide* que dans *Paris élégant* et *Le Bon ton*[521]. Par ailleurs, certains journaux sont de pures et simples réimpressions d'autres titres : les articles de *L'Entracte* – parmi lesquels les « Salons » d'Henry TRIANON (1811-1896) depuis 1850 – paraissent aussi, à l'identique, dans *Le Foyer dramatique*, *Le Nouvelliste* et *Vert-Vert.* Bien que ces titres appartiennent tous à la presse théâtrale, leur existence distincte autant que la reprise entre eux des articles élargit l'audience d'un même compte rendu de Salon –même s'il ne s'agit que des spectateurs d'une

[519] BELLANGER Claude, GODECHOT Claude, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (éd.), *Histoire générale de la presse française*, volume II : « De 1815 à 1871 », *op. cit.*, p. 207-248 et p. 369-378.
[520] *Ibid.*, p. 277-278.
[521] MEILHEURAT Alfred, *La Sylphide,* 30 juin-20 août 1849 ; *Paris élégant,* 1er juillet-15 septembre 1849 ; *Le Bon ton,* 8 juillet 1849.

pièce, achetant un de ces périodiques en guise de programme[522]. Enfin, la pratique de la revue de presse, plus ou moins assumée, tend aussi à se diffuser : le *Figaro-Programme*, dans les premières années de son existence, se compose principalement d'articles parus dans d'autres titres, en particulier dans *Le Figaro*, et reprend dès lors les « Salons » qui y sont publiés[523]. La petite presse, en particulier, recourt fréquemment à ce type de collage, accroissant l'audience d'articles publiés dans des titres aux tirages individuels limités. Mais les revues spécialisées en usent aussi. Habitué à reprendre parfois des articles parus ailleurs[524], *L'Artiste* décide, à partir de 1877, de publier plus systématiquement des extraits de comptes rendus proposés par d'autres périodiques[525], sous couvert de pluralisme :

> « *L'Artiste* aime toujours à opposer à ses jugements ceux des autres critiques d'art qui font autorité. Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son. Tout œil de connaisseur a son éclair et son rayon, – même s'il a une paille dans l'œil. »[526]

Les rééditions en brochures

Un même commentaire de Salon peut donc être lu dans des périodiques divers, et donc par un public nouveau ; par ailleurs, il peut aussi s'extraire de la presse et adopter un format différent. Ainsi, de nombreux salonniers éditent leur critique de l'exposition sous la forme de brochures indépendantes. Certains font paraître celles-ci parallèlement à une critique parue dans un journal : c'est le cas par exemple d'Arthur DUPARC (?-?), dont le « Salon de 1870 » publiée dans *Le Correspondant*[527] paraît conjointement en brochure indépendante, ou de Charles GUEULLETTE (1834-1892), qui fait paraître son « Salon de 1864 » issu des *Beaux-arts* sous le titre *Quelques paroles inutiles sur le Salon de 1864*[528]. Dans le premier cas, l'effort de parution a été pris en charge par le périodique lui-même : la pratique est fréquente, et permet à des revues

[522] YON Jean-Claude, « La presse théâtrale » dans KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (éd.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 375-382.
[523] ROUSSEAU Jean, *Le Figaro-Programme*, 25 juin-21 septembre 1857, précédemment publié dans *Le Figaro*, 25 juin-17 septembre 1857 ; CAGNEUX Émile, *Le Figaro-Programme,* 17 avril-3 mai 1859, précédemment publié dans la *Revue des beaux-arts*, n°8, p. 149-150 ; ROUSSEAU Jean, *Le Figaro-Programme,* 23 mai-26 mai 1859, précédemment publié dans *Le Figaro*, 30 avril-19 juillet 1859.
[524] GAUTIER Théophile, *L'Artiste,* 15 juin 1852, précédemment publié dans *La Presse*, 4 mai-10 juin 1852 ; PEISSE Louis, *L'Artiste,* 1er juillet 1853, précédemment publié dans *Le Constitutionnel*, 20 mai-14 août 1853.
[525] « Un Salon composite », *L'Artiste,* juillet 1877 ; « Le Salon de 1878 », *L'Artiste,* juillet-août 1878 ; « Souvenirs du Salon de 1879 », *L'Artiste,* août 1879 ;
[526] *Ibid*, 1879, tome II, p. 73.
[527] DUPARC Arthur, *Le Salon de 1870,* Paris, C. Douniol, 1870, précédemment publié dans *Le Correspondant,* 10 juin 1870.
[528] GUEULLETTE Charles, *Quelques paroles inutiles sur le salon de 1864*, Paris, Castel, 1864, précédemment publié dans *Les Beaux-arts,* 1er juin – 15 juillet 1864.

– principalement – de toucher un lectorat distinct de ses habituels abonnés, les brochures étant souvent vendues aux alentours de l'exposition. Dans le second cas, l'éditeur publiant la brochure est étranger au périodique d'origine et n'est pas davantage lié à l'écrivain lui-même : si ce phénomène n'est pas rare, il est difficile d'identifier les raisons qui peuvent pousser un éditeur à publier des « Salons » sous formes de brochures, au vu de l'hétérogénéité des profils. Certes, les brochures sont parfois rédigées par des auteurs réputés, qu'ils soient critiques d'art ou intégrés dans la rédaction d'un journal ou non, à l'instar d'Alexandre DUMAS (1824-1895)[529] ou de Martial POTÉMONT (1828-1883)[530] : le premier est reconnu comme écrivain, le deuxième comme peintre, ce qui peut expliquer l'intérêt porté par un éditeur pour les jugements qu'ils formulent à l'encontre du Salon. Mais la réédition en brochures peut aussi être le fait, de façon plus surprenant, d'auteurs inconnus : un certain Maurice AUBERT (?-?) fait par exemple paraître ses *Souvenirs du Salon de 1859*[531], tandis qu'un J. GOUJON (?-?) publie un *Salon de 1870, propos en l'air*[532]. Parfois, une telle pratique inaugure parfois une carrière de salonniers : Amédée CANTALOUBE (?-?) publie l'un de ses premiers comptes rendus de Salon sous le titre *Lettre sur les expositions et le Salon de 1861*[533], avant de devenir le salonnier attitré de *L'Illustrateur des dames et des demoiselles* dès l'exposition suivante.

Ces éditions en brochures synchrones au moment de l'exposition ne doivent en revanche pas être confondues avec la publication rétrospective, en volume, de comptes rendus de Salon signés par des critiques d'art devenus influents avec le temps : Maxime DU CAMP (1822-1894)[534], mais aussi C. Baudelaire[535] ou encore J.-A. Castagnary[536] voient ainsi leurs « Salons » être publiés une nouvelle fois tardivement, voire de façon posthume. Ces commentaires et leur publication indépendamment du périodique dont ils sont extraits présentent en effet des modalités bien différentes de réception que les « Salons » publiés au temps de l'exposition. L'autorité acquise avec le temps ne reflète ainsi pas nécessairement l'autorité dont ces textes disposaient lors de leur publication originelle : sans être ignorés, ces comptes rendus ne doivent toutefois pas être surestimés ou surreprésentés par l'histoire de l'œuvre s'intéressant à la

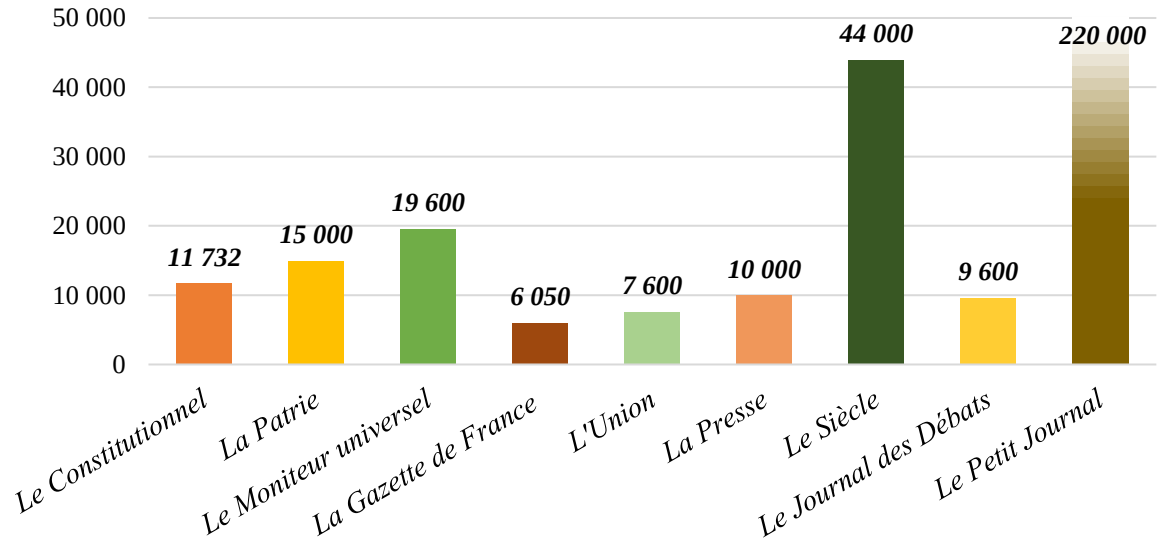
[529] DUMAS Alexandre, *L'Art et les artistes contemporains au Salon de 1859,* Paris, A. Bourdilliat, 1859.
[530] MARTIAL A.-P. [POTEMONT Martial], *Lettre illustrée sur le Salon de 1865,* Paris, Cadart et Luquet, 1865 ; *Lettre sur le Salon de 1866,* Paris, Cadart et Luquet, 1866 ; *Exposition des beaux-arts. 1868,* s.l., s.d. ; *Salon de peinture,* s.l., 1869.
[531] AUBERT Maurice, *Souvenirs du Salon de 1859,* Paris, J. Tardieu, 1859.
[532] GOUJON J., *Beaux-arts. Salon de 1870, propos en l'air,* Paris, l'auteur, s.d.
[533] CANTALOUBE Amédée, *Lettre sur les expositions et le Salon de 1861,* Paris, E. Dentu, 1861.
[534] DU CAMP Maxime, *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867,* Paris, Vve J. Renouard, 1867.
[535] BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques,* Paris, Michel Lévy frères, 1868.
[536] CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons,* Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.

réception de l'art par ses contemporains. En revanche, la notoriété *a posteriori* que connaissent ces auteurs, si elle ne doit pas en faire les porte-voix de la critique d'art au moment de la production et de l'exposition des œuvres qu'ils critiquent, rend compte de la reconnaissance progressive qu'obtient progressivement leur expertise.

b) *L'audience large des quotidiens généralistes*

Parmi ces journaux, les quotidiens sont ceux qui convoquent, à titre individuel, le plus large lectorat : selon le recensement mené en octobre 1866, les huit quotidiens politiques ici étudiés et *Le Petit Journal* tirent, en moyenne, à plus de 15 000 exemplaires chacun.

Graphique 6. Tirage des principaux quotidiens publiant des comptes rendus de Salon[537]



Certes, tous les lecteurs de ces quotidiens ne lisent pas nécessairement les critiques d'art et les comptes rendus d'exposition qui y sont publiés, comme le déplore E. About dans *Le Petit journal :*

> « L'énorme public qui se nourrit du *Petit Journal* est en grande partie étranger ou indifférent aux questions que je traite. Ce n'est pas que la majorité de la nation n'éprouve aucun plaisir à regarder les tableaux, les statues. La foule qui se porte au Salon tous les dimanches n'y va pas assurément pour le plaisir de s'étouffer. »[538]

Sans pouvoir affirmer que les comptes rendus paraissant dans *Le Siècle*, par exemple, soient véritablement lus par ses quelques 45 000 acheteurs, quelques indices montrent néanmoins que les « Salons » publiés dans ces quotidiens suscitent un réel intérêt auprès de leur large audience.

[537] Exemplaires tirés en octobre 1866 ; A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/18/295-296.
[538] ABOUT Edmond, *Le Petit journal*, 5 mai 1865.

Les « Salons », feuilletons de la presse quotidienne

Un signe révélateur de l'intérêt porté par les lecteurs à ces articles est l'espace que lui offre la rédaction[539] : ainsi, les chroniques de l'exposition occupent fréquemment le feuilleton, c'est-à-dire les espaces en bas de la première et de la deuxième page réservés aux articles sériels et qui bénéficient dès lors d'une visibilité importante. Inauguré par *Le Journal des débats* en 1800, le feuilleton est une pratique qui accorde initialement une place privilégiée aux questions culturelles – littérature, mondanités, art ou sciences. Dans les décennies 1850 et 1860, la grande majorité des quotidiens laisse ainsi aux « Salons » le rez-de-chaussée de leur une ; seule *La Patrie* lui refuse cet espace. Pour l'auteur du compte rendu de Salon, publier en feuilleton signifie donc un accès facilité au lecteur – la chronique artistique se situe en première page, au plus près des grands articles d'actualité et a davantage de chance d'attirer l'œil – mais aussi la mise à disposition, par la rédaction, d'un espace confortable pour critiquer et juger de l'exposition : lorsqu'ils sont publiés dans le feuilleton, les comptes rendus tendent en effet à être plus longs, c'est-à-dire composé d'un plus grand nombre d'articles, que ceux paraissant dans les colonnes des pages trois et quatre. Indice de l'intérêt du lectorat pour l'exposition, les « Salons » publiés en feuilleton se raréfient toutefois à la fin du siècle, en raison d'une part de la montée en puissance du roman-feuilleton, colonisant à mesure cet espace à la visibilité privilégiée[540] et, d'autre part, de l'affaiblissement du rôle du Salon dans la vie artistique contemporaine, qui culmine avec son abandon par l'État et, surtout, son morcellement en plusieurs expositions.

Une segmentation avant tout politique

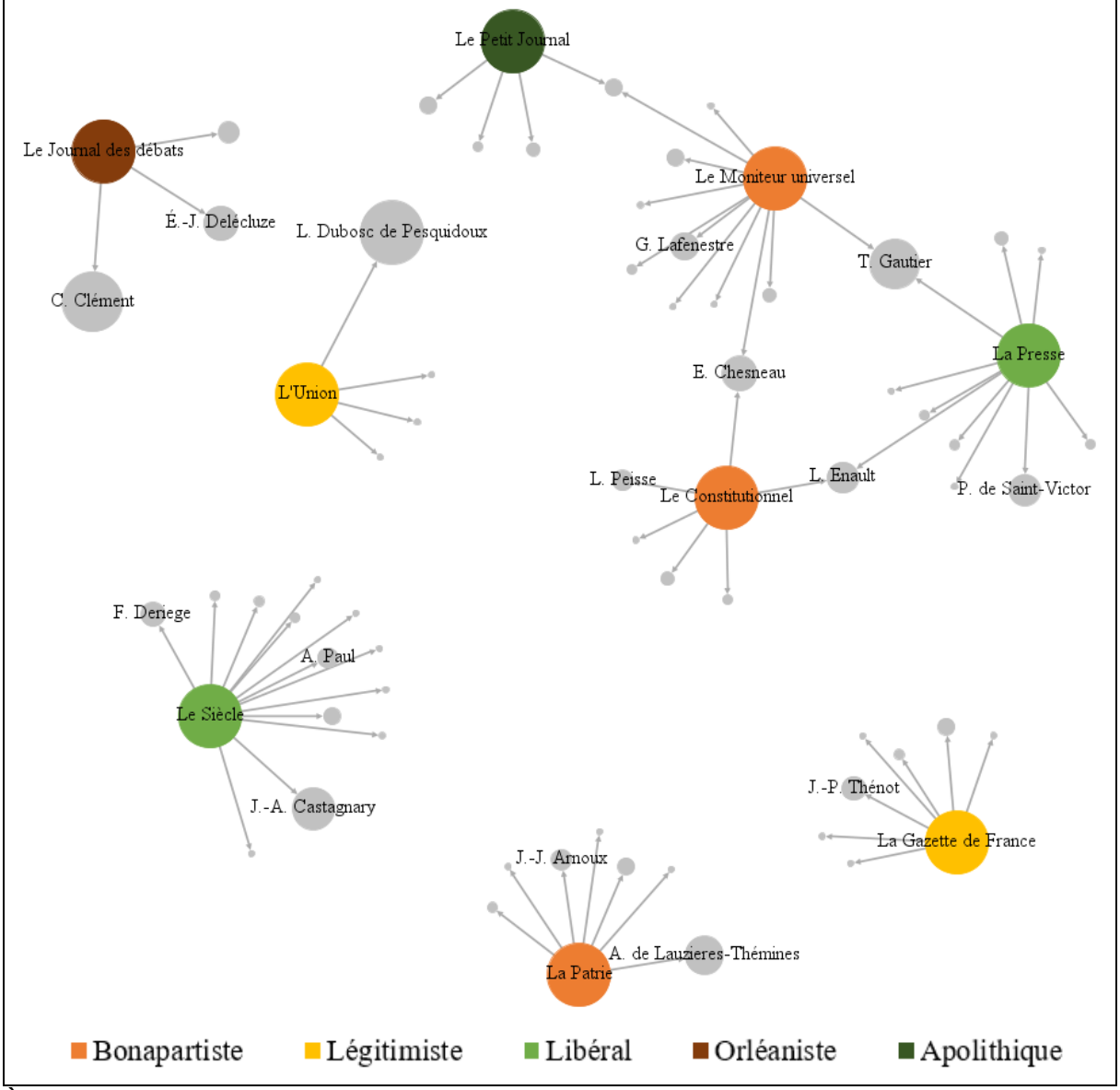
Enfin, la place accordée aux comptes rendus de Salon dans les quotidiens est d'autant plus remarquable qu'il s'y agit, le plus souvent, des rares, voire des seuls articles traitant des beaux-arts. À l'exception des comptes rendus de Salon eux-mêmes, auxquels peuvent être apparentées les revues des Expositions universelles, aucun article ou section ne sont véritablement dédiés à l'actualité artistique. Seules quelques nécrologies d'artistes célèbres peuvent éventuellement faire l'objet d'un encart, mais elles correspondent alors davantage à une convention mondaine

[539] Ou, comme le dit Lise Dumasy-Queffélec, « l'engouement d'une époque pour tel ou tel objet culturel peut se mesurer à l'écho que lui donne le feuilleton », dans KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (éd.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 926.

[540] À ce propos, voir l'ouvrage de QUEFFÉLEC-DUMASY Lise, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

qu'à l'expression d'un intérêt artistique. Les quotidiens se structurent ainsi autour des thématiques politiques et économiques, de même que la rédaction s'organise avant tout en fonction des opinions exprimées dans le journal. Les titres de la presse quotidienne et politique apparaissent segmentés : chaque journal se caractérise par un positionnement politique et social qui lui est propre, qui attire certainement une audience spécifique.

Graphique 7. Réseau des quotidiens, selon leur positionnement politique, et des auteurs des comptes rendus de Salon (1852-1870)[541]



À la probable imperméabilité des lectorats de la presse quotidienne et politique – en toute vraisemblance, le lectorat de la presse légitimiste se confond assez peu avec le lectorat de la

[541] PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870, op. cit.* ; CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939, op. cit.*, p. 94-97.
Analyse et visualisation de réseaux réalisés avec le logiciel *Gephi* et l'algorithme Force Atlas.
Le poids des auteurs correspond au nombre de comptes rendus qu'ils ont publié au cours de la période.

presse libérale ou même des titres bonapartistes – fait écho l'imperméabilité plutôt stricte des chroniqueurs artistiques. En effet, parmi les soixante-et-un auteurs faisant paraître au moins un compte rendu de Salons au sein d'un des neufs quotidiens étudiés, seuls quatre circulent entre des journaux d'obédiences différentes : il s'agit de T. Gautier, qui rejoint le *Moniteur universel,* organe officiel du Second Empire, après avoir écrit pour la *Presse,* au positionnement davantage libéral ; de Louis ENAULT (1824-1900), qui passe du *Constitutionnel* bonapartiste, pour lequel il écrit de 1870 à 1877, à la *Presse* en 1880 ; et d'E. About, qui publie ses comptes rendus dans le *Moniteur universel* en 1857 et rejoint entre 1864 et 1866 la rédaction du *Petit journal*. Ainsi, même quand ils écrivent plusieurs comptes rendus et/ou dans plusieurs journaux, la grande majorité des salonniers employés par les quotidiens respectent strictement la division politique, voire idéologique, des périodiques. Cette segmentation a alors parfois un impact sur le discours critique lui-même, comme je le montrerai avec l'exemple de L. Dubosc de Pesquidoux, salonnier attitré du journal ultramontain *L'Union.*

L'accessibilité du discours critique

Les beaux-arts n'étant pas au cœur de la ligne éditoriale de ces quotidiens, leurs comptes rendus de Salon adoptent le plus souvent un discours descriptif et profane, d'où sont absentes ou rares les références à une culture savante ou les mentions d'évènements propres à la communauté artistique. Ainsi, à l'occasion du Salon de 1864, qui voit s'instituer de très nombreuses modifications dans le règlement de l'exposition et s'inscrit, plus largement, dans un contexte d'importantes transformations institutionnelles du monde de l'art, seuls deux périodiques parmi les quotidiens politiques en font mention et y apportent quelques explications. C. Clément (1821-1887), dans *Le Journal des* débats, annonce ainsi :

> « Mais l'on a apporté aux règlements qui régissent nos Expositions des modifications qui, pour n'être pas aussi radicales, méritent cependant qu'on en dise quelques mots au moment où l'on va les appliquer pour la première fois. »[542]

Dans *La Patrie,* Achille DE LAUZIÈRES-THÉMINES (1818-1894) se soumet à un effort de pédagogie équivalent :

> « Avant de commencer notre revue, il ne paraîtra pas inutile de dire quelques mots de ce règlement.

[542] CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats,* 30 avril 1864.

> Si la plupart des mesures prises par l'administration sont sage et salutaires, il en est cependant sur lesquelles elle pourrait revenir, en les modifiant, aux futures Expositions. »[543]

Les autres salonniers de la presse quotidienne et politique passent sous silence ces évolutions institutionnelles qui, somme toute, ne concernent que les artistes : leurs comptes rendus se concentrent ainsi immédiatement sur une description critique des tableaux et sculptures exposées. À l'intérieur même de ces descriptions, les renvois à des œuvres ou des artistes anciens sont rares, ou alors très convenus : les salonniers de *La Presse* et du *Constitutionnel* comparent tous deux l'*Œdipe et le sphinx* **[Fig. 2.1]** exposé par G. Moreau à Andrea MANTEGNA (1431-1506) par exemple[544]. Pour rendre leur critique fonctionnelle, les auteurs prennent manifestement en compte à la fois le degré d'érudition et d'intérêt du lectorat de la presse quotidienne généraliste : leur discours se caractérise alors par son accessibilité et son caractère pédagogique.

c) Référence et connivence : les « Salons » de la petite presse et de la presse spécialisée

Les Expositions de peinture et de sculpture font aussi l'objet de comptes rendus au-delà de la presse quotidienne et généraliste, dans les titres pouvant être divisés en deux catégories : la presse spécialisée d'une part, qui comprend des périodiques souvent mensuels et hebdomadaires, consacrés à une thématique précise ; la petite presse, qui se compose de titres traitant de l'actualité au sens large, sans toutefois aborder les questions politiques, et qui emprunte une tonalité et un format (notamment illustré) divertissant. Les publications de la petite presse se distinguent elles-mêmes selon les catégories socio-économiques du lectorat auxquelles elles s'adressent : se côtoient ainsi titres populaires, à faible prix, qu'incarne notamment *Le Petit journal*, et périodiques bourgeois, plus coûteux, comme *L'Illustration* avec ses illustrations nombreuses et de bonnes qualités. Dans l'un et l'autre de ce type de journaux de divertissement toutefois, et de même que dans les journaux quotidiens généralistes, les comptes rendus font office d'exception au sein d'une ligne éditoriale non-spécialisée dans les questions artistiques. La place, tout à fait exceptionnelle pour des articles sur ce sujet, accordée

[543] LAUZIÈRE-THÉMINES Achille de, *La Patrie*, 6 mai 1864.
[544] « L'imitation des vieux maîtres italiens perce de toutes parts ; celle de Mantegna surtout est flagrante », SAINT-VICTOR Paul de, *La Presse*, 7 mai 1864 ; « Y a-t-il dans son tableau une réminiscence de Mantegna ? Dans la figure d'Œdipe, c'est possible », CHESNEAU Ernest, *Le Constitutionnel*, 3 mai 1864.

aux comptes rendus de Salon, confirme encore l'évènement médiatique que constituent ces expositions tout au long de la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

Les « Salons » comiques, une critique légère ?

À ce titre, le développement des « Salons » satiriques et caricaturaux forme un argument supplémentaire attestant de l'intérêt médiatique qui entoure le Salon[545]. Les premiers sont des comptes rendus, le plus souvent publiés en plusieurs articles, qui se distinguent des comptes rendus « normaux » par l'adoption d'un format et d'un ton comiques. Les « Salons » caricaturaux sont quant à eux des comptes rendus de l'exposition composés, comme leur nom l'indique, de caricatures, qui peuvent porter aussi bien sur le public rencontré ou sur les œuvres elles-mêmes, voire sur l'interaction de l'un avec les autres. Ces « Salons » sont publiés dans les périodiques humoristiques, nombreux dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle : parmi ceux-ci, *Le Charivari* et *Le Journal pour rire*, qui devient *Le Journal amusant* à partir de 1856, sont à la fois les plus vieux et les plus lus et font fréquemment l'objet de reprise au sein de cette presse humoristique, mais aussi au-delà. Leurs dessins sont notamment réimprimés dans la presse spécialisée, par exemple dans la revue de presse proposée par *L'Artiste*[546], mentionnée précédemment. Les caricatures paraissant dans la presse satirique sont aussi souvent éditées en brochures : Félix TOURNACHON (1820-1910) dit Nadar fait tirer à part ses revues du Salon[547] tandis que la quasi-totalité des « Salons » que Cham a réalisés entre 1849 et 1878 ont paru indépendamment[548], quoi qu'avec l'aide du *Charivari*. Les caricaturistes de ces périodiques produisent enfin, parfois, des images nouvelles pour des titres comme *L'Illustration*[549]. Sous tous ces formats, les « Salons » caricaturaux circulent largement et touchent un lectorat

[545] À ce propos, voir *Les Salons caricaturaux*, CHABANNE Thierry (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 25 octobre-20 janvier 1990), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990 ; CHAUDONNERET Marie-Claude, « Le Salon caricatural de 1846 et les autres Salons caricaturaux », *Gazette des beaux-arts*, 1968, volume 71, p. 161-176 ; RIOUT Denys, « Les Salons comiques », *Romantisme*, 1992, n°75, p. 51-62.

[546] Bertall, *L'Artiste,* août 1878 ; *L'Artiste,* août 1879.

[547] Nadar, *Album du Salon*, Paris, L'Éclair, 1852 ; *Nadar jury au Salon de 1853,* Paris, J. Bry aîné, 1853 ; *Nadar jury au Salon de 1857,* Paris, Librairie nouvelle, 1857 ;

[548] Cham, *Revue comique du Salon de 1851*, Paris, Le Charivari, 1851 ; *Revue du Salon de 1853,* Paris, Le Charivari, 1853 ; *Salon de 1857*, Paris, Librairie nouvelle, 1857 ; *Cham au Salon de 1861*, Paris, s. n., 1861 ; *Cham au Salon de 1836*, Paris, s. n., 1863 ; *Le Salon de 1865,* Paris, s. n., 1863 ; *Le Salon de 1866*, Paris, A. de Vresse, 1866 ; *Cham au Salon de 1867*, A. de Vresse, 1867 ; *Salon de 1868 :album de 60 caricatures*, Paris, A. de Vresse, 1868 ; *Le Salon de 1869 charivarisé*, Paris, A. de Vresse, 1869 ; *Cham au Salon de 1870,* Paris, A. de Vresse, 1870 ; *Le Salon pour rire, 1872,* Paris, Le Charivari, 1872 ; *Le Salon pour rire, 1873,* Paris, Le Charivari, 1873 ; *Le Salon pour rire, 1874,* Paris, Le Charivari, 1874 ; *Le Salon pour rire, 1875,* Paris, Le Charivari, 1875 ; *Le Salon pour rire, 1876,* Paris, Le Charivari, 1876 ; *Le Salon pour rire, 1877*, Paris, Le Charivari, 1877 ; *Le Salon pour rire,* Paris, Le Charivari, 1878.

[549] Cham, *L'Illustration,* 2 avril 1859 ; Bertall, *L'Illustration,* 3 et 17 juin 1865 ; Bertall, « Tout pour l'Alsace. Considérations sur les médailles à l'exposition de 1868 », *L'Illustration,* 20 juin 1897.

différent des autres comptes rendus de l'exposition, qui indique déjà l'intérêt suscité par ces commentaires de l'exposition. Mais surtout, ces comptes rendus comiques font quasi systématiquement appel à une forte dimension conniventielle et à des références implicites, ce qui montre bien combien le Salon est, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, un incontournable de la vie culturelle contemporaine.

Si les ressors strictement visuels de la caricature, comme la déformation outrancière, la surcharge ou au contraire, le dénuement extrême de la composition, ou encore la stylisation qui confine parfois à l'abstraction, peuvent parfois prêter à sourire de façon autonome, le plus souvent, le potentiel comique des « Salons » caricaturaux s'appuie implicitement sur des références communes. Celles-ci peuvent d'abord être liées à des expériences partagées par le salonnier-caricaturiste et le lectorat, et en particulier des expériences similaires au Salon. Les auteurs et dessinateurs représentent par exemple très fréquemment les comportements et les réactions du public, dont la vulgarité, l'indécence, l'étroitesse d'esprit ou le conformisme sont souvent moqués. Le comique de ces saynètes doit alors à la ressemblance avec l'expérience effective de l'Exposition de peinture et de sculpture. D'autres, plus encore, nécessitent de la part du lectorat de mobiliser *a minima* ses souvenirs des Salons précédents : ainsi, quand Stop croque le portrait d'Adolphe THIERS (1797-1877) présenté par N. Jacquemart au Salon de 1873 et la foule de visiteurs qui l'admire **[Fig. 2.2]**, il attend de son lectorat qu'il sache que les précédentes œuvres exposées par l'artiste, n'étaient, depuis son début au Salon en 1863, presque exclusivement que des portraits, adoptant un format, une composition et une pose similaires. L'effet comique de cette caricature, qui se moque du conformisme du public ainsi que du caractère répétitif des tableaux de N. Jacquemart, dépend de cette connaissance partagée. La nécessité de références communes transparaît plus encore pour les caricatures qui se concentrent sur les œuvres présentées au Salon. D'une part, ces caricatures se réfèrent quasi-exclusivement à l'œuvre-sujet par son numéro au livret : les auteurs des « Salons » caricaturaux compteraient donc sur le fait que le lecteur ait à disposition, le livret du Salon. D'autre part, les caricaturistes osent parfois s'éloigner considérablement des œuvres qu'ils chargent et c'est justement dans ce décalage que se situe le potentiel comique. Lorsqu'à l'occasion du Salon de 1869, Cham caricature la *Tentation de Saint-Antoine* d'E. Isabey **[Fig. 2.3]**, sa réinterprétation **[Fig. 2.4]** ne ressemble en rien à l'œuvre initiale mais, surtout, son comique ne se comprend qu'à l'aune des « défauts » qu'il souligne et nécessite donc d'avoir *vu* l'œuvre concernée. Enfin, au-delà des images, les légendes révèlent aussi le recours à des références communes : soit que des artistes soient mentionnés, voire cités – ce qui demande donc que le lecteur ait une connaissance fine de leur œuvre pour saisir le clin d'œil –, soit que la discordance entre

l'évènement représenté et le tableau soit tourné en ridicule. Les caricaturistes jouent ainsi continuellement des références artistiques, exagérant les bizarreries de composition des œuvres ou soulignant l'originalité – pour ne pas dire l'étrangeté – des choix effectués par l'artiste Les nombreuses références implicites qui soutiennent la majorité des « Salons » caricaturaux doivent alors à l'érudition des auteurs de ces « Salons comiques », qui ont bien souvent reçu une formation artistique solide, quand ils ne sont pas eux-mêmes peintres. Charles Albert ARNOUX (1820-1882) dit Bertall s'est ainsi formé à la peinture dans l'atelier de M.-M. Drolling tandis que Cham, fils[550] du comte Louis DE NOÉ (1777-1858), dont le salon familial est fréquenté par des peintres tels que R. Bonheur, H. Vernet ou Ingres, entre dans l'atelier de Nicolas-Toussaint CHARLET (1792-1845) en 1838 puis intègre celui de P. Delaroche. Lors de leur formation artistique, ils développent sans aucun doute leur talent de caricaturiste – la pratique de la charge est légion dans le milieu des rapins – mais acquièrent aussi une compréhension fine des enjeux picturaux et narratifs propres aux différents genres. H. Daumier, quant à lui, étudie auprès d'Alexandre LENOIR (1761-1839) et à l'Académie Suisse, avant d'être lancé comme caricaturiste par Charles PHILIPON (1800-1862). Parallèlement à cette carrière, il poursuit son œuvre de peintre, répond à des commandes publiques[551] et expose notamment à quelques Salons[552]. Élève de L. Cogniet à l'École des beaux-arts, Henri-Alfred DARJOU (1832-1874) se fait connaître aussi bien comme caricaturiste – il publie régulièrement dans *Le Charivari* ou *Le Journal amusant* – que comme peintre, exposant régulièrement au Salon entre 1853 et 1874 et est choisi pour représenter, avec J.-L. Gérôme, Émile DE TOURNEMINE (1812-1872) et Narcisse BERCHÈRE (1819-1891), l'ouverture du Canal de Suez[553]. Enfin, Nadar, même s'il ne suit à proprement parler aucune formation artistique, dispose de larges connaissances artistiques et littéraires tandis que son œuvre de photographe, mené en parallèle de son activité de caricaturiste, témoigne de sa sensibilité esthétique et de sa connaissance des modèles picturaux. Le comique qui résulte de ces déformations de modèles reconnus et appréciés nécessite donc, de la part du lectorat, une certaine connivence culturelle : le rire est alors

[550] Les informations biographiques concernant Cham sont issues de MONNERET Sophie (éd.), *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international illustré*, Paris, Denoël, 1978, volume 1, p. 128 ; RIBEYRE Félix, *Cham, sa vie et son œuvre*, Paris, Plon-Nourrit, 1884.
[551] La plus célèbre étant sa participation au concours de 1848 ; à ce propos, voir le chapitre de CHAUDONNERET Marie-Claude, « 'La République' de Daumier » dans *La figure de la République: le concours de 1848*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 59-66.
[552] H. Daumier expose aux Salons de 1849, 1850-1851, 1861 et 1869, dans la section « Peinture ». Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[553] Représentations reproduites dans l'ouvrage de PHARAON Florian, *Le Caire et la Haute-Égypte*, Paris, E. Dentu, 1872.

provoqué autant par la complicité qui s'établit entre le lecteur et le caricaturiste, que par la cocasserie des œuvres présentées au Salon, mise au jour par ce dernier.

Mais l'image n'est pas l'unique ressort de la presse humoristique pour commenter le Salon : certains auteurs s'essaient ainsi aux comptes rendus satiriques de l'exposition, dont le plus connu est Louis LEROY (1812-1885), connu aujourd'hui pour être l'inventeur du terme « impressionniste ». Lorsqu'il intègre la rédaction du *Charivari* en 1859, il est déjà l'auteur d'une pièce de théâtre[554] et d'un premier compte rendu de Salon paru en 1857 dans *La Semaine politique*[555]. Lui-même peintre – entre 1835 et 1861, il expose régulièrement au Salon ses paysages, ses pastels et ses gravures, pour lesquelles il obtient d'ailleurs une médaille de troisième classe en 1838 –, il abandonne néanmoins la carrière artistique dans la décennie 1860 pour se consacrer à son activité d'écrivain, et notamment de dramaturge. Dans ce cadre, son activité de critique d'art, même satirique, n'est pas anecdotique : en dehors du *Charivari,* il publie en effet ses comptes rendus dans d'autres périodiques[556] et fait paraître quelques ouvrages sur l'art à la tonalité humoristique[557]. Les « Salons » que L. Leroy publie dans *Le Charivari* témoignent en outre de sa curiosité et de sa connaissance intime et précise de la vie artistique contemporaine. Les titres multiplient les analogies entre Salon et tribunal[558], Assemblée[559], spectacle[560] ou même association[561], soulignant le rôle particulier de l'exposition dans la vie artistique contemporaine, tandis que l'adoption des dialogues comme format de prédilection et des prosopopées come ressort stylistique permettent de mettre en scène de nombreux personnages, qui incarnent autant d'opinions différentes. Pour provoquer le rire, L. Leroy recourt ainsi aux procédés hérités du théâtre comique – malentendu, dispute, *qui pro quo* ou même travestissement – mais, lorsqu'il donne la parole à des artistes ou même à des œuvres, il formule des jugements plus strictement esthétiques :

[554] LEROY Louis, *La conquête de ma femme,* Paris, Librairie théâtrale, 1854.
[555] LEROY Louis, *La Semaine politique,* 5 juillet-8 novembre 1857.
[556] LEROY Louis, « Un critique d'art autorisé », *L'Universel,* 1er juin 1865 ; « Le Salon-Club de 1869 », *Le Gaulois,* 5 mai – 5 juillet 1869.
[557] LEROY Louis, *Artistes et rapins,* Paris, A. Le Chevalier, 1868 ; *Les Pensionnaires du Louvre*, Paris, J. Rouam, 1880.
[558] LEROY Louis, « Le Procès du Salon de 1866 », *Le Charivari,* 2 mai-19 juin 1866 ; « Le Jugement dernier. Revue du Salon de 1875 », *Le Charivari,* 5 mai-12 juin 1875 ; « Les francs-juges. Revue du Salon de 1876 », *Le Charivari,* 5 mai-17 juin 1876 ; « Le procès du Salon », *Le Charivari,* 5 mai-12 juin 1877
[559] LEROY Louis, « La Session du Salon de 1868 », *Le Charivari,* 9 mai-26 juin 1868 ; « Salon de 1872. Le conseil de révision », *Le Charivari,* 16 mai-2 juillet 1872 ; « Assemblée nationale des beaux-arts. Le Salon de 1873 », *Le Charivari,* 10 mai-25 juin 1873.
[560] LEROY Louis, « Le Salon-Revue », *Le Charivari,* 4 mai-16 juin 1870 ; « Tout Paris au Salon. Petite revue en beaucoup de tableaux », *Le Charivari,* 6 mai-5 juin 1874
[561] LEROY Louis, « Le Salon-Club », *Le Charivari,* 17 mai-28 juin 1879 ; « Le Congrès artistique », *Le Charivari,* 5 mai-9 juin 1880.

> « *Bataille de Magenta* [d'Yvon], comment te trouves-tu ? demanda le magnétiseur.
>
> Quel fut mon étonnement en entendant la réponse du tableau :
>
> - Superbe ! Magnifique ! disait-il, je suis la dernière expression de l'art. Horace Vernet ne vient pas au genou de mon patron. Je réunis toutes les qualités désirables : composition, dessin, couleur ; ma science est comparable à…
>
> Ta, ta, ta, fit le magnétiseur, tu mens.
>
> Je vous jure …
>
> Tu mens ! répétas mon ami avec plus de force. Allons, parle ! Je veux la vérité.
>
> […] Eh bien, je… je… ne suis pas aussi complet que je voudrais le faire croire.
>
> Je m'en doutais.
>
> Mes zouaves de droite sont lourdement peints ; la violence de mes mouvements est quelque peu figée. Je m'agite beaucoup, mais je manque d'élan. »[562]

Artiste lui-même – il expose de nombreux paysages au Salon entre 1836 et 1861, et obtient même une médaille de troisième classe en 1838 dans la catégorie « Gravure »[563] –, L. Leroy possède une formation idoine pour commenter avec autant d'esprit que d'érudition les œuvres exposées. À la différence des caricatures, ses critiques ne jouent toutefois pas sur la déformation ou l'exagération des caractéristiques picturales des œuvres, mais viennent plutôt signaler la maladresse d'une composition, la répétition d'un motif ou la faiblesse d'une interprétation. Sinon par leur teneur humoristique, les « Salons » de L. Leroy ne diffèrent guère des autres comptes rendus parus dans la presse quotidienne ou spécialisée par la pertinence des critiques exprimées. Par ailleurs, familier du milieu artistique de son époque, il n'hésite pas non plus à moquer les querelles d'école, l'arrogance de certains artistes ou la suffisance des amateurs et des critiques d'art.

À partir de 1866, Pierre VÉRON (1831-1900) s'essaie à des comptes rendus reprenant un format et une tonalité similaire dans le *Journal amusant*[564]. Nouvellement nommé rédacteur en chef du périodique, il assume aussi la position de directeur du *Charivari* depuis 1865. Sous son

[562] LEROY Louis, « Salon de 1863 », *Le Charivari,* 7 mai 1863.
[563] Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[564] VÉRON Pierre, *Le Journal amusant,* 12 mai-2 juin 1866 ; *Le Journal amusant,* 22 mai-19 juin 1869 ; *Le Journal amusant,* 14 mai-21 mai 1870 ; *Le Journal amusant,* 18 mai-22 juin 1872 ; *Le Journal amusant,* 16 mai-13 juin 1874 ; *Le Journal amusant,* 8 mai-29 mai 1875 ; *Le Journal amusant,* 6 mai-27 mai 1876 ; *Le Journal amusant,* 12 mai-2 juin 1877 ; *Le Journal amusant,* 1er juin-6 juillet 1878 ; *Le Journal amusant,* 17 mai-14 juin 1879 ; *Le Journal amusant,* 8 mai-12 juin 1880.

autorité, les comptes rendus du Salon paraissant dans *Le Journal amusant* reprennent ainsi une composition similaire à ceux du *Charivari* : situés dans les pages du milieu, les textes occupent un bandeau rappelant le feuilleton des quotidiens, placé juste en dessous des caricatures. Les « Salons » du *Journal amusant,* signés par P. Véron depuis 1866, bénéficient donc d'une certaine visibilité, mais ne possèdent pas tout à fait la même qualité que ceux de L. Leroy. Employant parfois le dialogue, mais sans parvenir à en exploiter complètement le potentiel comique, P. Véron se contente de moquer un à un les artistes exposants :

> « M. RIBOT.
>
> C'est trop noir.
>
> M. PUVIS DE CHAVANNES.
>
> C'est trop bleu. »[565]

Les critiques exprimées, volontairement réductionnistes, ne s'appuient pas sur des références implicites ni ne nécessitent, de la part du lectorat, de grandes connaissances artistiques. Les « Salons » satirique publiés dans le *Journal amusant* semblent donc se destiner à un public davantage populaire, à l'humour plus facile, que le *Charivari*, et ses commentaires artistiques adoptent un registre correspondant. En effet, alors que *Le Charivari* paraît quotidiennement depuis 1832, emploie des collaborateurs – dessinateurs et écrivains – réputés, fait montre de courage en matière politique mais aussi plus largement culturelle, et coûte 60 francs à l'année, *Le Journal amusant* s'apparente davantage à un « simple » périodique illustré humoristique : vendu au prix de 35 centimes le numéro ou 17 francs l'année, il paraît chaque semaine et ses huit pages sont très majoritairement composées de dessins caricaturaux.

À cet égard, les « Salons » caricaturaux et satiriques, qu'ils paraissent dans *Le Charivari, Le Journal pour rire/amusant* ou dans des titres plus récents tels que *Le Nain jaune* ou *Le Gaulois,* sont le signe de la diversité des lectorats auxquels s'adressent les comptes rendus de l'exposition. Au vu de la multitude des formats et des registres employés par les salonniers, ainsi que des périodicités et des positions des titres dans lesquels ils publient, l'audience des « Salons » apparaît au moins aussi hétérogène et étendue que le public du Salon, ce qui participe de la résonnance, et donc de l'influence, de ces commentaires critiques.

Le discours spécialiste de la presse artistique

[565] VÉRON Pierre, *Le Journal amusant,* 12 mai 1866.

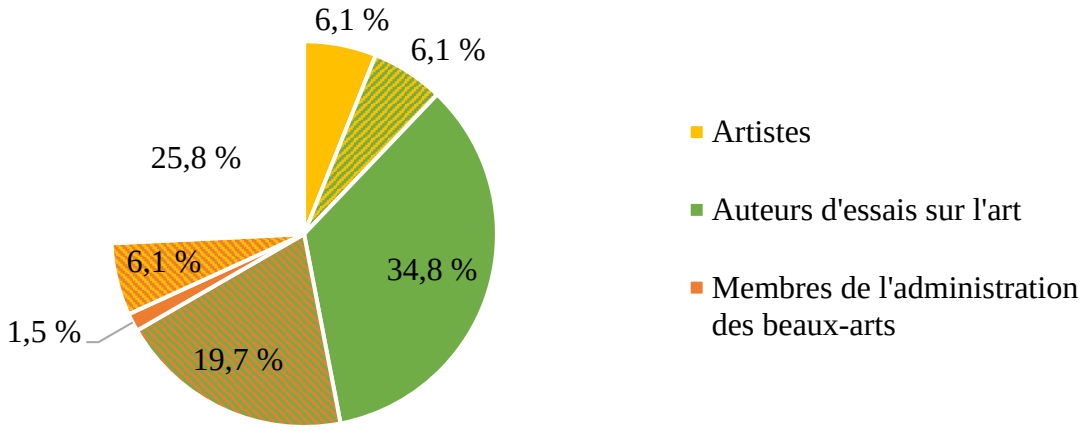
Enfin, les revues artistiques proposent, bien évidemment, aussi des comptes rendus du Salon. Celles-ci se distinguent des périodiques précédemment examinés par le haut degré de spécialisation, qui s'adresse sans nul doute à une élite à la fois économique et culturelle.

En effet, les principales à cette période, *L'Artiste* et la *Gazette des beaux-arts,* tirent à environ 5 000 exemplaires[566] ; tandis que la plupart des autres revues artistiques plafonnent aux alentours de 600 exemplaires. Leur confidentialité résulte sans doute de leur coût, considérablement plus élevé que celui de la petite presse ou de la presse quotidienne[567] : l'abonnement annuel à la *Gazette des beaux-arts* coûte par exemple 40 francs tandis que l'achat au numéro revient à 4 francs. La cherté de ces périodiques s'explique en partie par la richesse de l'illustration mais aussi par leur taille qui compense leur périodicité longue – environ cent pages paraissant chaque mois pour la *Gazette des beaux-arts* ou vingt-cinq pages toutes les deux semaines puis tous les mois pour *L'Artiste* – ou par le prestige associé aux collaborateurs qu'ils emploient. Il est toutefois possible que ces chiffres constituent une estimation basse, qui en deçà de l'audience réelle de ces revues et de leurs comptes rendus de Salon. Il est en effet fort probable que chaque exemplaire de ces revues spécialisées passe entre les mains de plusieurs lecteurs. En effet, la presse artistique, disponible depuis la fin du XVIII^e^ siècle au sein des cabinets de lecture[568], continue d'y circuler dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Le catalogue du cabinet de Mme Cardinal[569] signale ainsi, au sein de sa collection de périodiques, la présence, entre autres revues, de la *Gazette des beaux-arts.* Au vu des publics très divers qui fréquentent les cabinets, comme l'indique leur répartition géographique dans Paris et sur tout le territoire français[570], il n'est pas impossible que certains cabinets situés dans les quartiers les plus bourgeois mettent à disposition de leurs lecteurs *L'Artiste* ou *La Gazette des beaux-arts,* mutualisant dès lors leur coût très élevé. Par ailleurs, il est tout aussi vraisemblable que ces revues spécialisées aient circulé au sein des salons mondains, des cénacles et des cercles amicaux qui constellent les milieux artistiques et littéraires. L'audience touchée par les comptes rendus de Salon qui y sont publiés est donc certainement plus étendue que leur simple tirage le laisse penser.

[566] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/18/295 ; BELLANGER Claude, GODECHOT Claude, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (éd.), *Histoire générale de la presse française*, volume II : « De 1815 à 1871 », *op. cit.*, p. 297.
[567] Pour rappel, les grands quotidiens coûtent environ 15 centimes, tandis que le *Petit journal* fait chuter le prix à 5 centimes le numéro.
[568] BENHAMOU Paul, « La lecture publique des journaux », *Dix-Huitième Siècle*, 1992, volume 24, n°1, p. 283-295.
[569] *Bibliothèque Cardinal. Catalogue méthodique et raisonné,* Paris, 1888.
[570] PARENT Françoise, « Les cabinets de lecture dans Paris : pratiques culturelles et espace social sous la Restauration », *Annales*, 1979, volume 34, n°5, p. 1016-1038.

En outre, les revues spécialisées s'adressent, évidemment, à un public particulièrement sensible aux questions artistiques : l'érudition de ce lectorat très spécialisé est décelable dans les profils des auteurs qui commentent le Salon et dans la tonalité des commentaires. Disposant d'un contingent important de chroniqueurs, composés en moyenne d'un tiers de salonniers éphémères, les trois titres de presse spécialisée considérés ici – *L'Artiste, La Revue des deux mondes* et *La Gazette des beaux-arts* – emploient toutefois une très grande proportion de d'auteurs pouvant faire montre d'une expertise artistique. Ainsi, parmi les soixante-sept signataires d'un compte rendu de Salon paraissant dans l'un des trois périodiques cités, ils sont quarante-huit, soit 74,2 %, à pouvoir être considérés comme des spécialistes en matière artistique :

Graphique 8. Profils des auteurs des comptes rendus de Salon dans *L'Artiste*, *La Revue des deux mondes* et *La Gazette des beaux-arts*



Plusieurs d'entre eux disposent ainsi d'une position au sein de l'administration des beaux-arts ; d'autres sont eux-mêmes artistes, comme les peintres François-Émile MICHEL (1828-1909), auteur d'un « Salon » en 1880 dans *La Revue des deux mondes*[571], ou François-Frédéric CHEVALIER (1812-1849), qui publie un compte rendu dans *L'Artiste* en 1877[572] ; les derniers sont auteurs de divers essais sur l'art, à l'instar de Gustave PLANCHE (1808-1857), salonnier de *La Gazette des beaux-arts* qui rédige parallèlement des ouvrages d'histoire de l'art[573]. Ce haut degré de spécialisation des rédactions, qui ne vient que confirmer une ligne éditoriale exclusivement ou largement dédiée aux beaux-arts, se ressent *de facto* dans la qualité des commentaires critiques proposés. À l'occasion du Salon de 1864, Hector DE CALLIAS (1841-

[571] MICHEL François-Émile, *La Revue des deux mondes*, 1er-15 juin 1880.
[572] CHEVALIER François-Frédéric, « L'impressionnisme au Salon », *L'Artiste,* juillet 1877, p. 32-39.
[573] Par exemple : PLANCHE Gustave, *Histoire de l'art. Rembrandt*, Paris, L'Artiste, 1832 ; *Les Œuvres de M. Ingres*, Paris, Revue des deux mondes, 1851 ; *Portraits d'artistes : peintres et sculpteurs*, Paris, Michel Lévy frères, 1853.

1887) inaugure ainsi son compte rendu d'un historique précis de l'exposition, afin de remettre en perspective les modifications institutionnelles nouvellement mises en place, qu'il accompagne de références à des scientifiques contemporains – Georges-Louis BUFFON (1707-1788), Georges CUVIER (1769-1832) – et à des artistes anciens :

> « Les anciens eux-mêmes ont eu des Salons. Apelles faisait un Salon en exposant son tableau à la porte de sa maison. […]
>
> Les moineaux faisaient la critique des cerises de Parrhasius, en venant les becqueter.
>
> Le public parisien se précipite sur les tableaux comme les moineaux de Parrhasius, et critique comme les passants qui écrivaient sur la porte d'Apelles. Combien de gens sont le savetier de Zeuxis ! »[574]

De même, dans *La Gazette des beaux-arts,* Léon LAGRANGE (1828-1868) use de comparaisons historiques pour asseoir son commentaire du Salon de 1864 :

> « En revanche, les *Sept Sacrements* de Poussin se morfondront dehors avec les *Muses* de Lesueur et son *Histoire de l'Amour*, et les *Quatre Évangélistes* de Valentin et les *Cinq Seras*, et les *Sept Sages*, sans parler des *Vertus*, réduites à deux en un mot, toutes ces suites où se complaît le génie pour déployer dans l'unité de la même pensée la variété de ses ressources. Bien plus, la facilité devient un crime, la fécondité un titre d'exclusion. Ce n'est pas seulement la dynastie des Vernet qui fait antichambre privant Diderot d'un de ses plus beaux effets de Salon : 'Vingt-cinq tableaux, mon ami, et quels tableaux !' c'est Delacroix, dont nous parlions tout à l'heure, et qui, en vingt Salons, a exposé plus de soixante et dix tableaux ; c'est Decamps (trente-quatre tableaux en huit expositions) ; c'est M. Diaz, c'est M. Corot, tous ceux qui nous charmaient jadis sous des règlements moins réglementaires. M. Ingres lui-même ne pourrait plus montrer à la fois, comme au public de 1824, le *Vau de Louis XIII*, la *Mort de Léonard de Vinci*, et plusieurs portraits. »[575]

Ces fréquents recours à des références précises, qu'il s'agisse d'artistes, d'œuvres ou encore d'auteurs, suggèrent ainsi l'existence d'une érudition commune que partagent salonniers et lecteurs.

Comme en atteste le faible tirage de ces périodiques, ils s'adressent manifestement à une élite à la fois économique et culturelle. À ce titre, l'audience touchée par les revues spécialisées se compose sans nul doute des personnalités les plus intégrées au milieu artistiques (administrateurs des beaux-arts, artistes) mais aussi d'amateurs et d'éventuels collectionneurs. La qualité du lectorat auquel s'adresse la presse spécialisée vient ainsi quelque peu compenser

[574] CALLIAS Hector de, *L'Artiste,* 1er mai 1864, p. 194-195.
[575] LAGRANGE Léon, *La Gazette des beaux-arts,* 1er juin 1864, p. 503-504.

sa faible taille, en comparaison de l'audience de la presse politique et de la petite presse : dès lors, il n'est pas absurde de considérer qu'une critique positive paraissant dans *L'Artiste,* si elle touche un public moins nombreux, peut avoir autant d'impact, voire plus, sur les carrières artistiques qu'un commentaire lu par les quelques centaines de milliers de lecteurs du *Petit Journal.*

II. Des auteurs nombreux et aux parcours protéiformes

Corollaire de l'augmentation du nombre de comptes rendus publiés dans la presse contemporaine et de la place qu'ils y occupent, le nombre d'auteurs s'essayant à la critique d'art se multiplie d'autant. Sous le Second Empire[576], ils sont 755 auteurs à signer des comptes rendus de Salon ; si ce nombre ne comptabilise pas les anonymes – qui peuvent être nombreux malgré une « signature » unique –, il prend en compte les auteurs ayant utilisé plusieurs pseudonymes. Le chiffre est donc plus important que les quelques 470 à 630 journalistes recensés par Marc Martin pour la période 1858-1870[577]. Le constat peut surprendre : en effet, le journalisme artistique ne devrait constituer qu'une fraction du milieu journalistique général, et le nombre de ses membres ne devrait, logiquement, pas excéder celui des journalistes recensés comme tels. La différence s'explique toutefois par le caractère majoritairement ponctuel de l'activité de chroniqueur de Salon.

a) La masse des salonniers éphémères

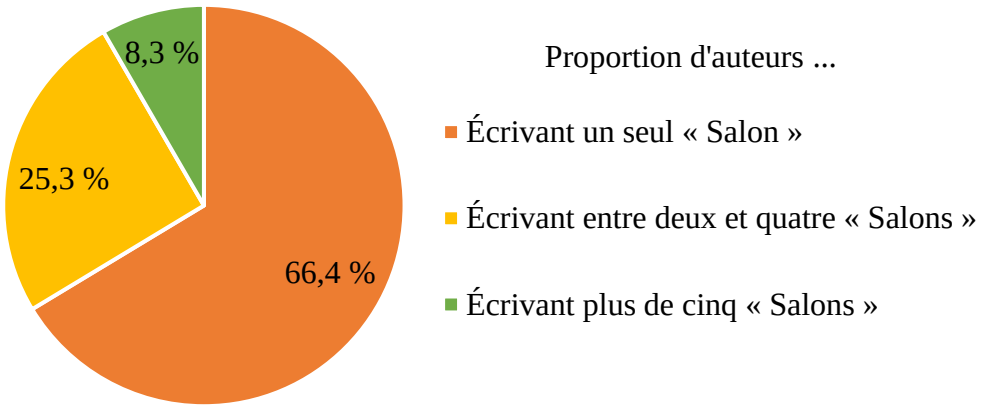
En effet, bien que certains journaux fassent écrire ces comptes rendus par l'un de leurs collaborateurs réguliers, la tâche est d'autres fois confiée à des personnalités extérieures à la rédaction du journal. L'étude rapide des signatures révèle ainsi quelques profils qui, certainement, n'ont contribué à un périodique que par le biais du journalisme artistique. C'est le cas notamment des auteurs se revendiquant artistes, à l'instar d'X, Peintre en retraite, auteur du « Salon de 1864 » dans *La Gazette de France*[578], d'Un Peintre, qui rédige le « Salon de 1869 » du *Figaro-Programme*[579] ou encore de Rapinus BEAUBLEU, signataire du « Salon de 1865 » dans le journal humoristique *Le Hanneton*[580] ; ou véritablement artistes, comme Eugène

[576] Par commodité, cet essai ne sera effectué que pour la période du Second Empire (1852-1870), pour laquelle la bibliographie de Christopher Parsons et Martha Ward forme la source constituée et complète.
[577] MARTIN Marc, « Journalistes parisiens et notoriété (vers 1830-1870). Pour une histoire sociale du journalisme », *Revue historique*, 1981, n°539, p. 31-74.
[578] X, Peintre en retraite, *La Gazette de France,* 5 mai-23 juin 1864.
[579] Un Peintre, *Figaro-Programme*, 10 avril-12 juillet 1869
[580] BEAUBLEU Rapinus, *Le Hanneton*, 14 mai-11 juin 1865.

FOREST (1808-1891), auteur du « Salon de 1857 » dans *Le Journal des chasseurs*[581] et Émile CHATROUSSE (1829-1896), sculpteur commentant cette section pour le compte de *L'Artiste* en 1861[582]. D'autres salonniers appartiennent à l'administration des beaux-arts, tels que H. de Viel-Castel[583] ou François COPPÉE (1842-1908)[584]. Dans ces cas-là, il ne serait pas étonnant que les auteurs usent de l'espace du journal comme tribune pour diffuser leur opinion, et que les rédactions n'aient même pas eu nécessairement besoin de les rémunérer pour ce travail. Leur présence au sein de la presse contemporaine se résume sans doute strictement à cette activité, parfois éphémère, de salonnier : membre de la masse protéiforme des critiques d'art, ils n'appartiennent pas *stricto sensu* au milieu des journalistes.

Surtout, l'importance du nombre de salonniers s'explique par le caractère éphémère de leurs « carrières ». Rares sont les salonniers à poursuivre sur plusieurs années cette activité, ce qui entraîne le besoin, récurrent, de nouveaux auteurs. Ils sont en effet 501 auteurs, soit les deux tiers, à n'écrire que pour un Salon et plus de 90 % des salonniers du Second Empire écrivent moins de cinq comptes rendu :

Graphique 9. Longévité de la pratique des salonniers (1852-1870)[585]



Pour autant, la brièveté des « carrières » des salonniers ne trouve pas toujours sa cause dans la précarité des périodiques pour lesquels ils écrivent : ainsi, les treize rédactions qui publient continuellement entre 1848 et 1880 n'emploient pas moins de 124 auteurs différents pour commenter les Salons de cette période, et parmi ceux-là, près de la moitié[586] n'ont rédigé qu'un ou deux « Salons ». Les titres les plus durables eux-mêmes ne recourent donc pas

[581] FOREST Eugène, *Journal des chasseurs*, 30 juin 1857.
[582] CHATROUSSE Émile, *L'Artiste,* 15 août 1861, p. 77-79.
[583] VIEL-CASTEL Horace de, *Le Pays*, 2 mai-1er juillet 1869.
[584] MÉNARD René, *La Gazette des beaux-arts*, 1er juin 1870, p. 489-514 et 1er juillet 1870, p. 38-71 ; *L'Avenir national*, 15 mai-26 juin 1870.
[585] PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870*, *op. cit.*
[586] Ils sont exactement 55 sur 124 à rédiger moins de trois Salons sur la période 1848-1880.

systématiquement à des journalistes spécialisés ou expérimentés dans le compte rendu de Salon. En outre, l'usage du pseudonyme et de l'anonymat est fréquent : respectivement 11,6 % et 3,9 % des comptes rendus rédigés disposent d'une telle « signature ». Les autres auteurs, signataires tout de même de la large majorité des « Salons », restent toutefois largement inconnus : outre qu'ils apparaissent de façon fugace, l'absence de sources les concernant empêche une analyse de leur profil sociologique et de leur parcours. On peut néanmoins considérer que, à l'instar du journalisme, l'activité de critique de Salon est une activité d'« à-côté », une étape vers une carrière plus installée dans la politique, la littérature ou l'administration. Sous le Second Empire, au vu de l'endogamie ordinaire des rédactions, elle nécessite néanmoins d'être issu d'un milieu, si ce n'est aisé, du moins cultivé et intégré[587].

Peut-être davantage pratiquée en dilettante, la critique de Salon s'avère une activité encore plus précaire que le journalisme : sur les 755 individus à écrire un compte rendu du Salon entre 1852 et 1870, ils sont seulement soixante-trois à en rédiger plus de cinq. Les auteurs faisant véritablement carrière dans la critique de Salon, ou du moins en faisant une pratique régulière et durable, sont donc rares. Rareté ne signifie pourtant pas homogénéité, et ceux-là suivent des parcours très différents les uns des autres : à la multiplicité des registres et des opinions représentés par la presse contemporaine fait écho la diversité de tons et de positions publiées par les critiques d'art. De plus, alors que certains auteurs font preuve d'une très grande mobilité et participent à des rédactions à la composition changeante, d'autres plumes se distinguent par leur loyauté envers un titre ou un type de presse ; deux stratégies qui ne s'excluent d'ailleurs pas l'une l'autre.

b) Des auteurs mobiles et des rédactions composites

Parmi les soixante-trois critiques à avoir publié plus de cinq comptes rendus de Salon sous le Second Empire, la moitié écrivent pour de nombreux titres et passent fréquemment d'un périodique à l'autre. Leur parcours se caractérise alors par une forte mobilité qui, pour certains, est synonyme de précarité et pour d'autres de promotion.

[587] DELPORTE Christian, *Les journalistes en France, 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 82.

Albert de La Fizelière : l'instabilité comme précarité

Dans la carrière d'Albert DE LA FIZELIÈRE (1819-1878), chaque changement de rédaction témoigne ainsi de la précarité de la presse durant la seconde moitié du XIX[e] siècle. Fondateur de *La Chronique des beaux*-arts en 1840, l'auteur y fait paraître la même année son premier compte rendu de Salon[588], avant de voir le titre disparaître. En 1842 et 1843, ses « Salons » paraissent dans *Paris*[589], mais une fois encore, le périodique cesse sa parution peu après. La malchance semble le suivre puisque sa collaboration au *Bulletin de l'ami des arts,* à l'occasion des Salons de 1844 et 1845[590], est une fois de plus interrompue par la mort du journal, en juillet 1845. Pour le Salon de 1846, A. de La Fizelière s'associe enfin à un périodique établi : son compte rendu paraît dans *Le Commerce*[591], un quotidien existant depuis 1837. Mais la collaboration s'arrête là et, l'année suivante, le critique publie son compte rendu de Salon dans *La Tribune dramatique*[592], revue qu'il a fondée en 1841 à la suite de l'expérience infructueuse de *La Chronique des beaux-arts*. Quoique existant depuis plusieurs années, le périodique ne survit guère plus longtemps : en août 1848 paraît le dernier numéro. Probablement éprouvé par ces échecs successifs, A. de La Fizelière disparaît comme salonnier pendant quelques années pour se consacrer à la rédaction de guides de voyage[593]. Il reprend la critique de Salon en 1850 dans *Le Journal des faits*[594] et réitère la collaboration à l'occasion des Salons de 1852 et 1853[595]. Le titre cesse malheureusement sa parution en février 1854 et le critique doit donc trouver un autre périodique à qui offrir ses compétences. À l'occasion du Salon de 1857, A. de La Fizelière publie son compte rendu dans plusieurs journaux : il produit ainsi un commentaire pour le *Courrier franco-italien* et un autre, différent, pour *L'Entracte*[596]. En multipliant ses collaborations, le salonnier s'assure, malgré la diffusion modeste de ces périodiques, une audience *a minima* étendue et influente : en effet, les deux titres sont à destination du monde théâtral, et *L'Entracte* fait même l'objet de très nombreuses réimpressions. Néanmoins, ces associations ne perdurent pas : le *Courrier franco-italien* ne paraît plus à partir de mai 1859, et disparaît complètement en juin 1860. Le quotidien *L'Entracte,* lui, maintient sa publication

[588] LA FIZELIÈRE Albert de, *La Chronique des beaux-arts,* p. 9-11 ; p. 17-19 ; p. 25-27 ; p. 33-35.
[589] LA FIZELIÈRE Albert de, *Paris,* 14 mars-22 mai 1842 ; *Paris,* 19 mars-22 juin 1843.
[590] LA FIZELIÈRE Albert de, *Bulletin de l'ami des arts,* tome II ; *Bulletin de l'ami des arts,* tome III.
[591] LA FIZELIÈRE Albert de, *Le Commerce,* 19 mars-22 avril 1846.
[592] A. D. L. F., « Courrier des arts », *La Tribune dramatique,* n°9.
[593] LA FIZELIÈRE Albert de, *Itinéraires des chemins de fer,* Paris, Pilloy frères, 1850-1851.
[594] LA FIZELIÈRE Albert de, *Le Journal des faits,* 9 janvier-20 mars 1851 ; *Exposition nationale. Salon de 1850-1851,* Paris, Passard, 1851.
[595] LA FIZELIÈRE Albert de, *Le Journal des faits,* 23 avril-2 juillet 1852 ; *Le Journal des faits,* 26 mai-27 juillet 1853.
[596] LA FIZELIÈRE Albert de, *Le Courrier franco-italien,* 18 juin 1857 ; *L'Entracte,* 20 juin-31 août 1857, réimprimé dans *Le Foyer dramatique, Le Messager des théâtres et des arts, Le Nouvelliste, Vert-Vert.*

jusque 1902 mais A. de La Fizelière quitte sa rédaction et fait paraître son compte rendu du Salon suivant à *L'Artiste*[597].

Bien qu'il s'agisse d'une revue ancienne, spécialisée, comme son nom l'indique, dans les sujets artistiques, *L'Artiste* ne s'associe pas particulièrement à des critiques d'art confirmés et le fait qu'A. de la Fizelière y écrive ne suffit donc pas à attester sa crédibilité comme critique d'art. De fait, les autres salonniers de 1859 sont principalement des débutants : Auguste DE BELLOY (1815-1871)[598] n'a à son actif qu'un unique compte rendu, paru dans *L'Assemblée nationale*[599] en 1855 et Émile CANTREL[600] n'en a jamais écrit. Seul L. Clément de Ris[601] s'avère véritablement spécialiste, écrivant dans le journal depuis 1847. La rédaction de *L'Artiste* est en effet extrêmement composite, et n'emploie pas moins de trente-neuf auteurs différents pour rédiger les comptes rendus de Salon entre 1848 et 1880. Parmi ceux-là, ils sont neuf à n'avoir écrit qu'un seul commentaire de Salon durant la période, et ils sont seulement dix-sept – soit moins de la moitié des salonniers attitrés – à être auteur de plus de cinq « Salons ». Les comptes rendus publiés par *L'Artiste* à l'occasion du Salon combinent ainsi bien souvent les commentaires de critiques réputés – certains durablement implantés dans la rédaction comme Charles COLIGNY (1834-1874), Pierre Armand MALITOURNE (1797-1866) ou Marie-Amélie CHATROULE (1849-1912), *alias* Marc DE MONTIFAUD, d'autres déjà expérimentés mais collaborant ponctuellement à *L'Artiste*, à l'instar de J.-A. Castagnary, Georges LAFENESTRE (1837-1919) ou Paul MANTZ (1821-1895) – à ceux de salonniers éphémères. *L'Artiste,* malgré son prestige et le caractère spécialisé de son propos, laisse ainsi la parole et le soin de commenter le Salon à des contributeurs novices et cette situation est d'ailleurs de plus en plus fréquente. Alors que les comptes rendus de Salon écrits dans les années 1850 sont le fait de critiques d'arts établis – entre 1848 et 1857, aucun auteur publiant son « Salon » dans *L'Artiste* n'est débutant, même si certains, à l'instar de L. Clément de Ris, ont débuté leur activité de critique d'art au sein de cette rédaction –, à partir de 1859 les collaborations avec des journalistes nouvellement arrivés à la chronique artistique se multiplient. Après les contributions inattendues d'É. Cantrel et d'A. de Belloy, l'année suivante sont publiés les « Salons » de cinq personnalités différentes, dont quatre n'ont jamais publié antérieurement de

[597] LA FIZELIÈRE Albert de, *L'Artiste,* 10 avril 1859, p. 230-232.
[598] BELLOY Auguste de, *L'Artiste,* 17 avril-7 mai 1859.
[599] BELLOY Auguste de, « Beaux-arts. Exposition universelle », *L'Assemblée nationale,* 31 mai-27 novembre 1855.
[600] CANTREL Émile, *L'Artiste,* 15 mai-1er août 1859.
[601] CLÉMENT DE RIS Louis, *L'Artiste,* 12 juin 1859, p. 99-101.

compte rendu de l'exposition[602]. Une situation similaire se retrouve en 1864, puisque sur les six auteurs à proposer un commentaire sur le Salon dans *L'Artiste,* trois d'entre eux sont novices : il s'agit du premier « Salon » rédigé par Charles BEAURIN (1845-1917), par C. Coligny – qui devient cependant un collaborateur régulier – et par Judith GAUTIER dit WALTER (1845-1917), qui profite certainement ici du patronage de son père, T. Gautier, ancien rédacteur en chef et signataire récurrent de la revue. Le Salon de 1865 est, quant à lui, principalement commenté par des critiques expérimentés, à l'exception du compte rendu de M. de Montifaud, marquant le début autant de son activité de critique d'art et que d'une association longue avec *L'Artiste*. Son mariage, en 1864, avec Jean François QUIVOGNE (1831-1892), alors secrétaire d'Arsène HOUSSAYE (1814-1896), directeur de la revue[603], a certainement pu faciliter son recrutement en dépit de son inexpérience. En 1866, celle-ci publie son compte rendu en compagnie d'un nouvel auteur, Ernest D'HERVILLY (1839-1911), qui rédige à cette occasion son premier commentaire de l'exposition. L'arrivée de salonniers novices, mais surtout éphémères au sein de la rédaction de *L'Artiste* se maintient régulièrement les années suivantes[604]. Parfois, le « recrutement » de salonniers débutants donne naissance à des collaborations plus suivies : c'est le cas pour Louis FOURCAUD (1851-1914) et Frédéric DE SYÈNE (?-?), qui débutent en tant que critiques d'art à l'occasion du Salon de 1878 et dont les comptes rendus continuent de paraître dans *L'Artiste* les années suivantes. La présence régulière d'auteurs inexpérimentés pour le commentaire du Salon, au côté de critiques d'art réputés, pourrait surprendre : elle correspond en réalité bien aux différentes lignes éditoriales, successivement adoptées par la revue entre 1848 et 1880[605]. La place volontairement accordée aux jeunes talents, artistes et écrivains, voulue dès la fondation du périodique en 1831, peut expliquer les fréquents recrutements de critiques d'art débutants. Mais on peut aussi y voir le signe d'un désintérêt croissant pour l'art visuel contemporain d'une part – *L'Artiste* accordant une place de plus en plus importante à la littérature, notamment à la poésie, et se transformant, en 1859, en une « publication de luxe destinée aux salons mondains »[606] – et aux Salons en particulier – ceux-ci étant davantage

[602] C'est le cas de F. Aubert, auteur du « Salon de sculpture » ; de H. de Callias, auteur du « Salon de 1861 » ; d'É. Chatrousse, auteur du « Salon de sculpture de 1861 » et d'A. de Vaucelle, auteur des « Souvenirs du Salon de 1861 », *L'Artiste,* 1er mai-1er septembre 1861.
[603] BOUILLON Jean-Paul et MÉNEUX Catherine (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, *op. cit.*, p. 184.
[604] P. Dax – chroniqueur par ailleurs régulier de *L'Artiste* depuis 1859 – et É. Roy publient leur premier et unique « Salon » en 1869 ; K. Bertrand en 1870 ; É. Moriac en 1873 ; G. Dutour en 1876 et F. Chevalier en 1877.
[605] À propos de *L'Artiste* sous la Monarchie de Juillet, voir l'article de ROTH Nancy Ann, « 'L'Artiste' and 'L'Art pour l'Art' : the New Cultural Journalism in the July Monarchy », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 35-39.
[606] EDWARDS Peter J., « La revue « L'Artiste » (1831-1904). Notice bibliographique », *Romantisme*, 1990, n°67, p. 111-118, ici p. 113.

commentés dans la nouvelle *Gazette des beaux-arts*[607]. Dès lors, pour commenter les Salons, *L'Artiste* fait davantage appel à des auteurs extérieurs, mais la réputation de salonnier ne semble pas se construire au sein de sa rédaction. Ainsi, les rares salonniers attitrés de la revue ne font guère carrière comme critiques d'art. P.-A. Malitourne, qui s'attèle à la rédaction des comptes rendus entre 1846 et 1853, est surtout l'auteur d'essais historiques ; M. de Montifaud, autrice des « Salons » entre 1865 et 1877, se spécialise dans la chronique politique à partir de 1883[608]. Seul C. Coligny, signataire régulier des commentaires de l'exposition entre 1864 et 1874 – dates auxquelles il est d'ailleurs le secrétaire de la revue – se consacre réellement à la critique d'art et publie, de fait, de nombreux essais et monographies sur le sujet[609]. Outre les personnels durables du périodique, *L'Artiste* se distingue par le caractère composite de sa rédaction, s'associant le plus souvent à des talents extérieurs. Ainsi, la réputation propre au journal – en déclin d'ailleurs, malgré l'espoir permis par le passage de T. Gautier comme rédacteur en chef entre octobre 1856 et septembre 1858 – échoue à se transmettre aux très nombreux auteurs et salonniers qui participent, durablement ou non, à la revue.

C'est de fait le cas pour A. de La Fizelière qui, malgré sa participation aux comptes rendus de Salon dans *L'Artiste* en 1859, ne parvient pas à véritablement s'imposer comme critique d'art. En 1861, son « Salon » paraît ainsi dans *La Revue anecdotique*[610]. Comme son nom l'indique, ce bimensuel se consacre surtout aux chroniques culturelles et aux ragots mondains et son existence est, elle aussi, anecdotique : en 1862, la revue cesse de paraître. Silencieux à l'occasion du Salon de 1863 – qui fait pourtant couler beaucoup d'encre –, le salonnier reprend son activité en 1864 dans *Le Mérite au XIX^e^ siècle*[611], périodique particulièrement éphémère puisqu'il ne paraît que de juin à novembre 1864. Il parvient toutefois à lier une collaboration un peu plus durable avec *L'Union des arts,* hebdomadaire spécialisée dans l'étude des beaux-arts, nouvellement fondé par Alfred CADART (1828-1875) et Jules LUQUET (1824-?). Il y rédige les comptes rendus des Salons de 1864 et de 1865[612], mais le

[607] DAMIRON Suzanne, *Une grande revue d'art « L'Artiste » : son rôle dans le mouvement artistique au XIXème siècle*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1946, p. XXI.
[608] POULET-MERCIER Marie Lionel, DRAME Barbara et BALDENBERGER Marion, « Bibliographie de Marc de Montifaud » dans GISPERT Marie et MÉNEUX Catherine (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, *op. cit.*
[609] COLIGNY Charles, *La vie et la mort de Drouais,* Paris, L'Artiste, 1862 ; *Le génie de Salvator Rosa,* Paris, L'Artiste, 1864 ; *Les gravures de Salvator Rosa,* Paris, L'Artiste, 1865 ; *Michel-Ange et Salvator Rosa,* Paris, L'Artiste, 1865 ; *Le palais pompéien de l'avenue Montaigne,* Paris, Palais pompéien, 1866 ; *Paris nouveau. L'art polychrome et le nouvel Opéra*, s.l., 1868 ; *Les malheurs et misères de la guerre. Henri Regnault,* Paris, L'Artiste, 1871.
[610] LA FIZELIÈRE Albert de, *La Revue anecdotique*, 1^er^ mai-15 juin 1861 ; *A-Z ou le Salon en miniature*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.
[611] LA FIZELIÈRE Albert de, *Le Mérite au XIX^ème^ siècle*, 4 juin-16 juillet 1864.
[612] LA FIZELIÈRE Albert de, *L'Union des arts,* 30 avril-6 août 1864 ; *L'Union des arts,* 21 mai 1865.

journal est malheureusement suspendu à cette date. Victime de la précarité de la presse sous le Second Empire, qui menace aussi les périodiques ne se consacrant pas à la chronique politique, A. de La Fizelière abandonne, à partir de 1865, la carrière de critique d'art[613], auquel il s'adonne pourtant depuis 1840. Malgré la longévité de son activité comme salonnier, il échoue à se construire une véritable réputation, que viendraient sanctionner une décoration – A. de La Fizelière n'obtiendra jamais la Légion d'honneur –, la reconnaissance par les pairs – il ne sera jamais élu ou nommé membre du jury d'une exposition artistique, ni membre d'une académie ou société savante – ou la confiance durable d'un journal influent. La mobilité extrême qui caractérise son parcours, due à des associations malchanceuses avec des titres éphémères, doit sans doute beaucoup à cette situation. Cantonnés à une presse précaire et, *de facto*, peu lue, ses commentaires ne connaissent pas un retentissement suffisant pour l'imposer comme critique d'art influent.

Edmond About : la mobilité comme promotion

Tout aussi mouvementé que celui d'A. de la Fizelière, le parcours d'E. About tend davantage à signifier un changement de statut – voire de stature – en tant que critique d'art. Sa carrière de salonnier commence lors de l'Exposition universelle de 1855, par la publication d'une brochure indépendante intitulée *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts*[614]. Ancien élève de l'École normale supérieure et de l'École française d'Athènes, primé en philosophie, il a vite acquis une notoriété avec la publication de *La Grèce contemporaine*[615], rapidement réimprimée, et de *Tolla*[616], roman en partie autobiographique un temps taxé de plagiat. Déjà édité à plusieurs reprises par Louis HACHETTE (1800-1864), il bénéficie de son soutien pour publier une brochure indépendante, hors des périodiques tandis que ses connaissances en matière artistique et littéraire le rendent apte à commenter d'exposition. À l'occasion du Salon de 1857, il publie alors son compte rendu de Salon dans *Le Moniteur universel*[617], ce qui atteste la confiance que lui accorde la rédaction d'un quotidien politique influent – il s'agit de l'organe de presse officiel du régime impérial. De même qu'en 1855, sa critique est abondante – plus de

[613] À l'exception d'un *Mémento du Salon de peinture, de gravure et de sculpture en 1875*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1875.
[614] ABOUT Edmond, *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855.
[615] ABOUT Edmond, *La Grèce contemporaine*, Paris, Hachette, 1854, 2nde édition en 1855.
[616] ABOUT Edmond, *Tolla*, Paris, Hachette, 1855.
[617] ABOUT Edmond, *Le Moniteur universel*, 19 juin-22 octobre 1857. Réimprimé dans *L'Âne savant,* 1er juillet-15 novembre 1857 et dans *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858.

vingt-cinq articles composent la série –, complète – tous les genres et mouvements picturaux sont scrupuleusement commentés – et érudite.

Devenu auteur de romans[618], E. About reprend son activité de journaliste artistique en 1861, en publiant son « Salon de 1861 » dans *L'Opinion nationale*[619]. Le titre est à cette période l'un des journaux les plus lus – en 1861, il tire mensuellement à environ 20 000 exemplaires[620] – donnant à son compte rendu une audience importante. Par ailleurs, l'auteur bénéficie d'une certaine notoriété depuis la publication de *La question romaine*[621], pamphlet antipapal en faveur de la construction italienne – c'est sans doute cette position nouvelle de « soldat d'avant-garde » de la politique de Napoléon III qui lui fait intégrer la rédaction de *L'Opinion nationale,* alors bonapartiste. Il y rédige une chronique hebdomadaire et se charge donc, en 1861, du compte rendu du Salon. Pourtant, il quitte rapidement le périodique : se consacrant surtout à son œuvre de romancier et de dramaturge, il ne reprend la critique d'art que quelques années plus tard, à l'occasion du Salon de 1864, dans *Le Petit Journal*[622].

Nouvellement créé, le quotidien à très grande diffusion – il tire rapidement à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires[623] –, opte donc pour un critique d'art reconnu, en particulier par les instances officiels, pour succéder au « Capitaine Pompilus[624] », signataire du premier compte rendu de Salon du journal. Commence alors la collaboration la plus longue entre E. About et un périodique, puisqu'il est aussi l'auteur du « Salon de 1865 »[625] et du « Salon de 1866 »[626] du *Petit Journal.* Étonnamment, au vu de la ligne éditoriale plutôt anecdotique, le titre lui laisse un espace important – en moyenne, ses comptes rendus sont composés d'une trentaine d'articles, dont la très grande majorité est consacrée à la peinture. La tonalité nécessairement accessible de ces « Salons » semble par ailleurs lui convenir et, en retour, être apprécié puisqu'il devient en 1867 le salonnier du *Temps*[627], qui tire alors aussi très

[618] ABOUT Edmond, *Les mariages de Paris,* Paris, Hachette, 1856 ; *Germaine,* Paris, Hachette, 1857 ; *Le roi des montagnes,* Paris, Hachette, 1857 ; *Maître Pierre,* Paris, Hachette, 1858. Le 15 août 1858, il devient chevalier de la Légion d'honneur en sa qualité d'« homme de lettres », A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH/4/1.
[619] ABOUT Edmond, *L'Opinion nationale,* 17 mai-1er juillet 1861.
[620] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/18/295-296 ; CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939, op. cit.,* p. 93.
[621] ABOUT Edmond, *La Question romaine,* Bruxelles, Meline & Cans ; Londres, Jeffs ; Lausanne, Corbaz et Rouillier fils ; Svizzera, tip. del Vulcano, 1859.
[622] ABOUT Edmond, *Le Petit journal,* 6 mai-7 juillet 1864. Réimprimé dans *Salon de 1864,* Paris, Hachette, 1864.
[623] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/18/295-296 ; CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939, op. cit.,* p. 93.
[624] Le Capitaine Pompilus, *Le Petit Journal,* 31 mai-26 juin 1863.
[625] ABOUT Edmond, *Le Petit journal,* 5 mai-27 juin 1865.
[626] ABOUT Edmond, *Le Petit journal,* 3 mai-4 juillet 1866. Réimprimé dans *Salon de 1866,* Paris, Hachette, 1867.
[627] ABOUT Edmond, *Le Temps,* 22 mai – 26 juin 1867.

largement[628]. Les recrutements successifs d'E. About comme salonnier dans certains des journaux contemporains les plus populaires, mais aussi les rééditions de ses articles en brochures indépendantes par son fidèle éditeur, L. Hachette, témoignent alors autant de sa célébrité comme homme de lettre que de la réputation solide qu'il a acquise en tant que critique d'art acquise. Celle-ci est confirmée par sa nomination comme chevalier en 1858 puis sa promotion comme officier de la Légion d'honneur en1867[629], ainsi que par son recrutement en 1868 par *La Revue des deux Mondes* pour rédiger le « Salon »[630]. E. About reprend une position précédemment occupée par des critiques d'art réputés et doit alors faire l'apprentissage d'une temporalité lente – il s'agit d'un mensuel – et d'un lectorat, certes plus confidentiel, mais aussi bien plus connaisseur. Il y parvient manifestement puisqu'il est de nouveau le signataire, l'année suivante, du « Salon de 1869 »[631] : en intégrant la rédaction de l'une des revues les plus anciennes et les plus prestigieuses, E. About devient l'un des critiques contemporains les plus en vue.

À la même période, en parallèle de sa production de romancier et de dramaturge, il est aussi l'un des principaux collaborateurs du *Gaulois,* alors ouvertement bonapartiste, et fait partie des premiers rédacteurs politiques du quotidien *Le Soir,* pour lequel il signe un compte rendu du « Salon de 1870 »[632]. Sa carrière de critique d'art semble pourtant prendre fin avec l'avènement de la République : en 1871, il devient le rédacteur en chef du *XIX^e^ Siècle,* ce qui, manifestement, l'occupe presque exclusivement, au vu du peu de publications inédites paraissant désormais. Sa réputation de critique d'art, mais aussi d'auteur, ne faiblit pourtant pas : ainsi, aux Salons de 1879 et 1880, il est nommé membre du jury par l'administration, en sa qualité de critique d'art[633] et est élu, le 24 janvier 1884, à l'Académie française au fauteuil XI – il meurt malheureusement avant d'être reçu, en janvier 1885. E. About est donc un exemple parfait de l'auteur parvenant à construire une véritable autorité de critique d'art, malgré l'hétérogénéité de son œuvre, et sans s'attacher à devenir le salonnier attitré d'un journal : au contraire, son extrême mobilité lui permet d'être lu par des publics différents, même si l'on distingue, dans son parcours, un fort attachement à une presse bonapartiste – ou du moins non critique – tout le long du Second Empire.

---

[628] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/18/295-296 ; CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939*, *op. cit.*, p. 93.
[629] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH//4/1.
[630] ABOUT Edmond, *La Revue des deux Mondes,* 1^er^ juin 1868, p. 714-745.
[631] ABOUT Edmond, *La Revue des deux Mondes,* 1^er^ juin 1869, p. 725-758.
[632] ABOUT Edmond, *Le Soir,* 5 juin-19 juin 1870.
[633] Livrets des Salons de 1879 et 1880, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. CVIII et CXVIII.

A. de La Fizelière et E. About incarnent donc chacun un type extrême et opposé de carrières comme salonniers mobiles, l'un multipliant les collaborations avec des périodiques influents – soit par leur tirage, soit par leur prestige – et parvenant à gagner l'estime du milieu artistique ; l'autre échouant à se distinguer dans le domaine précaire et embouteillé du journalisme artistique. Par ailleurs, leur exemple respectif et le contraste qui caractérise leur carrière comme critique d'art montrent bien que celle-ci n'est pas nécessairement conditionnée par la stabilité des trajectoires, et que la mobilité peut aller de pair avec la crédibilité.

d) Cohérence et fidélité : les salonniers attitrés

L'autre moitié des soixante-trois critiques à avoir publié plus de cinq comptes rendus de Salon sous le Second Empire n'a collaboré qu'à un ou deux périodiques seulement tout au long de la période. Ces salonniers se distinguent par la longévité de leur collaboration et leur carrière est marquée par une grande loyauté envers un titre ou un type de presse. Du reste, certaines rédactions elles-aussi privilégient des collaborations longues et restent fidèles à leurs journalistes artistiques. Il existerait alors, entre des auteurs et leur journal, une communion de vue et de position qui rend possible, voire qui fait rechercher, une association durable et solide.

Étienne-Jean Delécluze et Charles Clément, les critiques réputés du *Journal des débats*

L'un des titres de presse les plus anciens, le *Journal des débats,* est de ces périodiques qui se montre particulièrement fidèle envers les rédacteurs qu'il emploie. Le constat est vrai pour ses critiques dramatiques[634], littéraires[635] et musicaux[636] ; il s'applique aussi aux critiques d'art. Ainsi, entre 1822 et 1880, la rédaction ne connaît que deux salonniers : Étienne-Jean DELÉCLUZE (1781-1863) et C. Clément. Le premier[637] entre comme critique d'art au *Journal des débats* le 25 novembre 1822, grâce à ses relations amicales avec les frères Louis-François BERTIN (1766-1841) et Louis François BERTIN dit Bertin de Veaux (1771-1842). L'auteur a

[634] Julien-Louis GOEFFROY (1743-1814) y contribue de 1800 à 1814, VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire Universel des littératures*, Paris, Hachette, 1876, p. 872.
[635] Jules JANIN (1804-1874) y contribue de 1836 à 1872, *Ibid.*, p. 1089.
[636] François-Henri-Joseph BLAZE (1784-1857) dit Castil-Blaze y contribue de 1820 à 1832, *Ibid.*, p. 275. Hector BERLIOZ (1803-1869) y contribue de 1834 à 1863, LAMOTTE Frédéric-Georges, *Hector Berlioz : son activité de feuilletoniste au Journal des Débats et sa position dans la société parisienne (1834-1863)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999.
[637] Les informations biographiques sur É.-J. Delécluze qui suivent sont issues de BASCHET Robert, *E.-J. Delécluze : témoin de son temps, 1781-1863*, Paris, Boivin, 1942.

alors quarante-trois ans et possède déjà une réputation solide. Né à Paris le 26 février 1781, il est le fils d'un architecte, Jean-Baptiste (1745-1806), connu pour avoir participé à l'édification de l'Hôtel des Monnaies et du Théâtre-Français, et se destine rapidement à une carrière artistique. En 1796, il devient l'élève de Charles MOREAU (1762-1810) mais lui préfère rapidement l'atelier de J.-L. David, qu'il intègre à l'âge de seize ans. Devenu un proche du maître, il devient son biographe, voire son hagiographe[638]. Il fait ses débuts au Salon en 1808 et y expose dès lors régulièrement ses toiles, avec succès, puisqu'il obtient une médaille de première classe en 1808 pour la *Mort d'Astyanax*. Pourtant, il cesse son activité artistique en 1815 : quoique peignant toujours pour son divertissement personnel, il n'expose plus – les raisons invoquées pour cet abandon de la peinture comme carrière professionnelle sont diverses, du refus de se plier aux sujets en vogue à la mauvaise conjoncture économique faisant obstacle aux commandes privées. Il se consacre alors aux lettres et devient rapidement un membre important du milieu littéraire contemporain. Son salon est fréquenté par Albert STAPFER (1802-1892), Jean-Jacques AMPÈRE (1800-1864), Stendhal (1783-1842), Paul-Louis COURIER (1772-1825) et plus tard Prosper MÉRIMÉE (1803-1870), qui forment ensemble un cénacle littéraire et politique. É.-J. Delécluze rencontre même Victor HUGO (1802-1885) au cours d'un salon de Juliette RÉCAMIER (1777-1849). Parallèlement, il enseigne le dessin et se retrouve fréquemment à expliquer les problèmes artistiques du temps à ses convives. Il démarre alors sa carrière de critique d'art dans *Le Lycée français*, engagé par Charles LOYSON (1791-1820) pour commenter le Salon de 1819[639]. En 1822, après avoir publié un compte rendu de l'exposition dans *Le Moniteur universel*[640], il est recruté pour succéder à Jean-Baptiste BOUTARD (1771-1838) au sein du *Journal des débats*[641]. Durant les quarante ans où il est le critique d'art attitré du journal, É.-J Delécluze s'impose comme l'un des critiques d'art les plus respectés et redoutés : « la terreur des peintres et des statuaires[642] ». Sa formation artistique, auprès de J.-L. David, et son intégration aux cercles littéraires de son temps lui donne en effet une expertise certaine, voire de l'autorité, en matière artistique. Il bénéficie par ailleurs du prestige associé au *Journal des débats*, qui, dans les années 1820, était l'un des journaux les plus lus – il réunit treize mille abonnés en 1824[643] – et reste, tout au long du XIX^e^ siècle, l'un des titres les plus respectés. Le

[638] DELÉCLUZE Étienne-Jean, *David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855.
[639] DELÉCLUZE Étienne-Jean, [Titres divers], *Le Lycée français*, 1er juillet 1819-30 septembre 1820, tome I-V.
[640] DELÉCLUZE Étienne-Jean, « Salon de 1822 », *Le Moniteur universel*, 25 avril-18 juin 1822.
[641] WRIGLEY Richard, *The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Régime to the Restoration*, *op. cit.*, p. 229-230.
[642] TEXIER Edmond, *Histoire des journaux. Biographie des journalistes*, Paris, Pagnerre, 1850, p. 40.
[643] NETTEMENT Alfred, *Histoire politique, anecdotique et littéraire du Journal des débats*, Paris, L'Écho de France, 1838, volume II, p. 74.

périodique se distingue en effet par son sérieux et sa longévité, et il n'est donc pas anodin qu'il privilégie des collaborations durables.

Aussi, à la mort d'É.-J. Delécluze, le choix se porte-il sur une personnalité capable de supporter la comparaison. C'est donc C. Clément[644], ancien conservateur-adjoint du musée Napoléon III, récemment nommé chevalier de la Légion d'honneur, qui reprend le flambeau. À son arrivée au sein de la rédaction du *Journal des débats,* il n'a pourtant jamais rédigé de compte rendu de Salon. Son recrutement s'explique certainement par ses connaissances incontestables sur l'art, qui se manifestent à la fois dans les nombreux essais sur l'art ancien et dans les catalogues d'objets d'art dont il est l'auteur[645] ; dans ses collaboration ponctuelles à la *Revue des deux mondes* entre 1850 et 1860[646] ; et dans son intégration au monde artistique de son temps, grâce à son amitié avec Charles GLEYRE (1806-1874), alors maître de l'atelier historique de P. Delaroche. C. Clément est ainsi le salonnier attitré du *Journal des débats* jusque 1880 au moins et voit, tout au long de cette période, sa réputation de critique d'art croître et confirmer ce choix. Il signe de nombreuses monographies d'artistes[647] et, en 1878, est nommé membre du jury de l'Exposition universelle de 1878, signe manifeste de la confiance qui lui est accordée par la communauté artistique.

Augustin-Joseph Du Pays et Achille de Lauzières-Thémines, la chronique artistique comme activité annexe

La place qu'occupe le Salon dans la vie culturelle de la seconde moitié du XIX^e^ siècle explique que des auteurs, recrutés pour des compétences autres, se voient investis dans certaines rédactions du rôle de chroniqueur artistique, sans en être les spécialistes.

C'est le cas par exemple d'Augustin-Joseph DU PAYS (1804-1879), qui signe systématiquement[648] les comptes rendus de *L'Illustration* entre 1847 et 1866. Premier illustré

[644] LÜTHY Hans A., « Charles Clément, Biographer of Géricault and Gleyre », *Notes in the History of Art*, 1983, volume 3, n°1, p. 28-30.
[645] CLÉMENT Charles, *De la peinture religieuse en Italie jusqu'à fra Angelico de Fiesole*, Paris, Ch. Meyrueis, 1857 ; *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, avec une étude sur l'art en Italie avant le XVIe siècle et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques,* Paris, Michel Levy frères, 1861 ; *Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III*, Paris, Firmin-Didot, 1862.
[646] *Revue des deux mondes. Table générale 1831-1874*, p. 31
[647] CLÉMENT Charles, *Guéricault : étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre di maître,* Paris, Didier, 1868 ; *Prud'hon : sa vie, ses œuvres et sa correspondance,* Paris, J. Claye, 1870 ; *Leopold Robert, d'après sa correspondance inédite,* Paris, Didier, 1875 ; *Gleyre : étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître,* Paris, Didier, 1878 ; *Decamps*, Paris, Librairie de l'art, 1886.
[648] En réalité, les comptes rendus des Salons de 1845 et 1846 parus dans *L'Illustration* sont anonymes – il n'est pas impossible qu'A.-J. Du Pays en soit l'auteur.

de langue française[649], l'hebdomadaire est fondé en mars 1843 par Édouard CHARTON (1808-1890), qui a déjà à son actif la création du *Magasin pittoresque,* Adolphe JOANNE (1813-1881), auteur de guides touristiques, Alexandre PAULIN (1800-1859) et Jacques-Julien DUBOCHET (1798-1868), éditeurs de la *Comédie humaine* de Balzac. Inspiré des journaux illustrés anglais comme le *Penny Magazine* ou l'*Illustrated London News,* la ligne éditoriale est ambitieuse – l'*Illustration* se pense tôt comme « un vaste annuaire où seront racontés et figurés, à leurs dates, tous les faits que l'histoire contemporaine enregistre dans ses annales[650] » ; volontairement apolitique, le titre appartient à la petite presse de divertissement. En 1845, la rédaction recrute A.-J. Du Pays qui ne possède alors aucune expérience comme journaliste artistique. Pourtant, ses commentaires denses, qui touchent un lectorat conséquent – en 1861, *L'Illustration* tire à environ 18 000 exemplaires – lui valent rapidement une certaine réputation, qui le mène notamment à rédiger la partie consacrée aux « Peinture Sculpture Gravure » des *Cents traités*[651]. Il ne poursuit pourtant pas sa carrière de critique d'art après 1866 : jusqu'à la fin de sa vie, il se consacre à la rédaction d'un grand nombre de guides touristiques, la plupart paraissant dans la collection de l'un des fondateurs de *L'Illustration,* A. Joanne. Sa production de salonnier ne constitue donc qu'une activité parmi d'autres pour A.-J. Du Pays, qui commente le Salon comme un évènement à couvrir, au même titre que l'actualité ou le tourisme. Longévité n'est donc pas toujours synonyme de spécialité : A.-J. Du Pays incarne parfaitement le critique d'art « par défaut », qui ne s'affirme jamais réellement comme spécialiste des questions artistiques.

De même pour A. de Lauzières-Thémines, qui est le chroniqueur artistique et musical attitré du journal *La Patrie* entre 1864 et 1892. À l'époque, le journal est l'un des plus lus – il tire à 15 000 exemplaires en octobre 1866 mais avoisine les 500 000 exemplaires tirés en août 1870[652]. D'obédience impérialiste, disposant du droit à traiter des questions politiques, le titre consacre une place important aux chroniques culturelles – littéraire, artistique et musicale –, qui sont confiées à des rédacteurs qualifiés. Bien qu'A. de Lauzières-Thémines ait alors déjà rédigé des comptes rendus de Salon, dans le *Courrier franco-italien*[653] en 1857 et dans *La Célébrité*[654] en 1861, il est certainement avant tout recruté comme critique musical, auquel est

[649] KÜNZLE David, « L'Illustration, journal universel, 1843-53. Le premier magazine illustré en France. Affirmation du pouvoir de la bourgeoisie », *Nouvelles de l'estampe*, 1979, n°43, p. 8-19.
[650] Préface au volume 1, *L'Illustration,* 1er septembre 1843.
[651] *Instruction pour le peuple. Cent traités sur les connaissances les plus indispensables,* tome II, Paris, Paulin et Lechevalier, 1850.
[652] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/18/295 et 296.
[653] ALDINO Aldini [LAUZIÈRES-THÉMINES Achille de], « Exposition des beaux-arts. Les Italiens au Salon de 1857 », *Courrier franco-italien,* 2 juillet-30 juillet 1857.
[654] Ralph [LAUZIÈRES-THÉMINES Achille de], *La Célébrité,* 10 mai-19 juillet 1863.

associé, comme souvent[655], l'activité de salonnier. En effet, en 1864, âgé de 46 ans, il dispose déjà d'une réputation solide dans le monde de la musique contemporaine. Italophone, il a traduit de nombreuses pièces musicales[656] et est l'auteur d'autant d'autres[657], notamment en collaboration avec les compositeurs Giaochino ROSSINI (1792-1868) et Charles BILLEMA (?-?). Si, au cours de sa collaboration avec *La Patrie,* il signe de nombreux comptes rendus de Salon denses et précis, composés en moyenne de douze articles, qui traitent de tous les genres picturaux et de toutes les techniques artistiques, et si, au vu de la large diffusion du périodique, on ne peut sous-estimer l'influence, ou du moins l'audience, qu'ont pu connaître ses commentaires, A. de Lauzières-Thémines ne devient pour autant jamais un réel spécialiste de la production artistique contemporaine. De fait, à sa mort, les nécrologies[658] lui rendent hommage en tant que critique musical, et passe sous silence sa production, pourtant considérable, de salonnier.

Léonce Dubosc de Pesquidoux, la convergence idéologique comme critère

Enfin, pour d'autres salonniers restés longtemps au sein d'une même rédaction, la stabilité de leurs parcours doit davantage au fait qu'ils partagent avec un titre un même positionnement idéologique – que ce soit en matière artistique ou politique – qu'au développement véritable d'une quelconque expertise comme critique d'art.

La carrière de salonnier de L. Dubosc de Pesquidoux exemplifie parfaitement cette situation. Recruté en 1857, à l'âge de 28 ans, il reste plus de vingt ans le salonnier attitré de *L'Union* et y publie au moins dix-sept comptes rendus de Salon entre 1857 et 1880, pour un total de 183 articles. Ceux-ci rendent compte d'une communion de vue entre le journal et son critique : *L'Union* est un organe légitimiste, qui s'adresse à un lectorat nostalgique de l'Ancien Régime, favorable au retour du comte de Chambord, Henri D'ARTOIS (1820-1883), et clérical,

[655] MCWILLIAM Neil, « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme, op. cit.*, p. 23.
[656] Entre autres : DONIZETTI Gaetano, *Rêveries napolitaines,* Milan, G. Lucca, [ca 1840] ; DAVID Félicien, GABRIEL J. et SAINT-ÉTIENNE Sylvain, *La Perle du Brésil, drame lyrique, en 3 actes*, Paris, Heugel et Cie, [1851?].
[657] LAUZIÈRES-THÉMINES Achille de, *Refrains d'Italie,* Paris, Choudens, 1854 ; *Adriana Lecouvreur,* Rome, Milan, 1856. Avec ROSSINI Gioachino, *A Granata ! Canzonetta spagnnola,* Paris, L. Escudier, 1864 ; *Le Vedova andalousa ! Arietta spagnuola,* Paris, L. Escudier, 1864. Avec BILLEMA Charles, *Mélodies,* Paris, G. Flaxland, 1863 ; *Il Perdono. Romanza,* Paris, G. Flaxland, 1863 ; *Rimembrenza. Romanza,* Paris, G. Flaxland, 1863. Avec WINTER Edoardo, *Noupoli !*, Paris, G. Flaxland, 1857. Avec MEYERBEER Giacomo, *La Monna ! Duetto,* Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1862.
[658] « Échos », *La Patrie,* 5 mars 1894.

s'opposant notamment à Napoléon III sur la question italienne[659]. L. Dubosc de Pesquidoux partage ce positionnement idéologique et culturel puisqu'il publie, en parallèle de ses chroniques artistiques, des essais historiques et théologiques[660]. Ainsi, les comptes rendus du Salon de L. Dubosc de Pesquidoux, bien qu'apolitiques, trahissent parfois son attachement aux valeurs traditionnelles et chrétiennes, notamment lorsqu'il regrette la faiblesse de l'art religieux contemporain :

> « Il est, peut-être, un genre de peinture plus en décadence que les autres. Je veux parler de la peinture religieuse qui, chaque année, est moins bien représentée. Ce résultat ne doit point nous surprendre ; il est conforme à la marche nécessaire des choses. Plus le niveau général des croyances et des mœurs s'abaissera, et plus aussi s'abaissera la peinture religieuse. Une époque sans foi, athée, matérialiste, ramenée au paganisme par des maîtres écoutés, encensés, ne saurait comprendre et reproduire l'idéal chrétien. Mais qu'on ne s'y trompe pas ! cette ruine n'ira pas sans beaucoup d'autres, et elle en fait présager de terribles. Rien ne peut tenir sans religion : et le discrédit de plus en plus marqué, où tombe la peinture religieuse, n'est pas, quoi que puissent dire certains niais ou certains fous, un symptôme dont l'art ou la société puisse se réjouir. »[661]

La longévité et la prospérité de la collaboration entre L. Dubosc de Pesquidoux et *L'Union* résulte alors plutôt de l'adéquation idéologique et culturelle qui les lie, et non du développement par le critique d'une véritable expertise en matière artistique. De fait, malgré sa longévité comme salonnier et la publication de quelques essais sur l'art[662], L. Dubosc de Pesquidoux ne développe pas de réelle réputation comme critique d'art : il ne sera ainsi jamais désigné comme juré d'expositions, ni par les artistes ni par l'administration et ne sera pas non plus nommé membre des multiples commissions artistiques qui émergent sous la Troisième République.

---

[659] *La presse à Paris, 1851-1881*, LÉRI Jean-Marc (éd.), cat. exp. (Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 15 avril-30 juin 1983; Paris, Mairie du IIe arrondissement, octobre-novembre 1983), Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1983.

[660] DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *Flavien, étude*, Paris, Douniol, 1860 ; *La comédie philosophique*, Paris, V. Palmé, 1862 ; *Sémites et Ariens. M. Renan*, Paris, V. Palmé, 1862 ; *Le Christ, roi temporel*, Paris, V. Palmé, 1862 ; *Les quatre Alésia*, Paris, V. Palmé, 1868 ; *La Réaction religieuse et le jubilé pontifical de Léon XIII*, Paris, Société générale de librairie catholique, 1888 ; *L'Immaculée Conception, histoire d'un dogme,* Tours, A. Mame et fils, 1898.

[661] DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *L'Union,* 24 mai 1865.

[662] DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *Voyage artistique en France. Études sur les musées d'Angers, de Nantes, etc.*, Paris, Lévy frères, 1857 ; *L'Ecole anglaise, 1672-1851. Études biographiques et critiques*, Paris, Lévy frères, 1858 ; *La Statue du curé d'Ars inaugurée à Ars le 5 août 1867,* Paris, Palmé, 1867 ; *Art au XIX*ème *siècle. L'Art dans les deux mondes*, Paris, E. Plon, 1881.

En outre, mobilité et stabilité ne sont pas nécessairement des pratiques exclusives, et peuvent même se révéler complémentaires, comme l'incarne J.-A. Castagnary[663]. Entre 1857 et 1868, il publie ses comptes rendus de Salon dans pas moins de dix-huit périodiques différents et les édite, par trois fois, sous forme de brochures. Pourtant, à partir de 1869, il collabore presque exclusivement au *Siècle,* et y devient le salonnier attitré. Son exemple montre bien, à l'instar de celui d'E. About, comment l'hypermobilité qui caractérise son début de carrière peut s'apparenter à une forme de promotion, qui lui permet dans un second temps d'accéder à une position stable et, surtout, convoitée, comme salonnier attitré d'un des journaux contemporains les plus lus. Ainsi, qu'elles se caractérisent par leur stabilité et leur fidélité à un titre ou, au contraire, par leur extrême mobilité, les carrières des salonniers convoquées ici comme exemples montrent que, si la longévité n'est pas une condition suffisante pour considérer ces auteurs comme des spécialistes, elle est en revanche une condition nécessaire à l'établissement d'une expertise, c'est-à-dire au développement de compétences spécifiques et à la validation de ces compétences par d'autres instances.

III. Les positions multiples de la critique d'art

À la diversité des lectorats visés, des degrés de spécialisation du discours et de la durabilité des carrières fait pendant une diversité équivalente de profils. L'analyse prosopographique des auteurs des comptes rendus de Salon permet en effet de contextualiser la pratique du commentaire de Salon dans trajectoires variées. Elle permet à cet égard d'appréhender la position des critiques d'art dans le système institutionnel plus large des beaux-arts et de saisir les articulations et les relations qu'entretiennent les salonniers avec les autres acteurs de ce système : le public d'abord, mais aussi les professionnels et l'administration des beaux-arts.

a) La critique face au public

Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, le Salon est loin d'être un évènement confidentiel. La période étudiée s'ouvre avec la première Exposition de peinture et de sculpture sans jury depuis la période révolutionnaire, ce qui ne manque pas d'attirer les curieux. Salon après Salon, l'affluence de la foule devient, à l'instar de l'accroissement systématique des œuvres exposées,

[663] GOLLIARD Viviane, « Bibliographie de Jules-Antoine Castagnary » dans GISPERT Marie et MÉNEUX Catherine (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, *op. cit.*

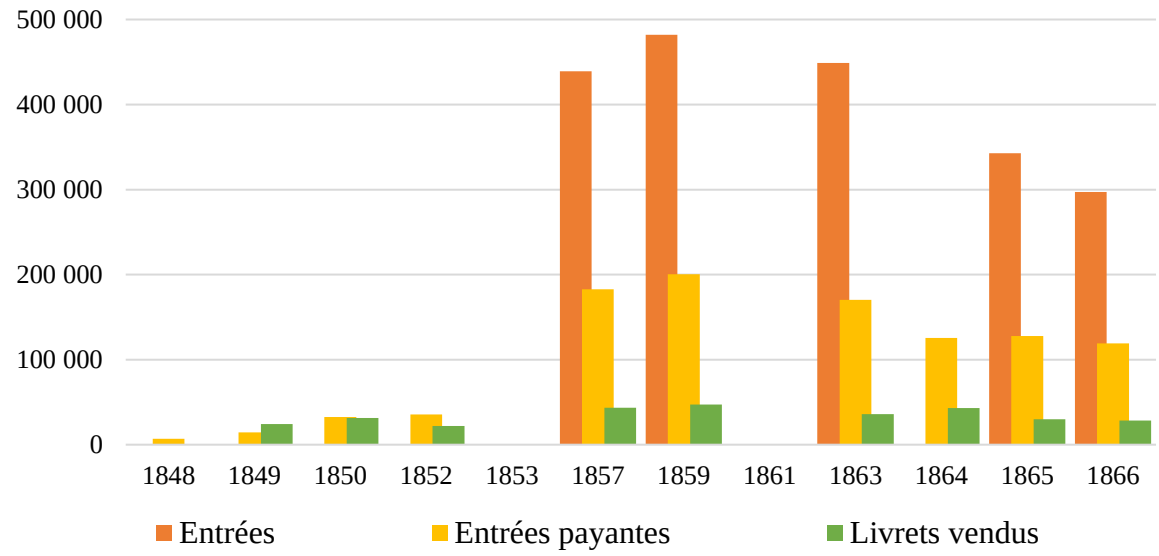
un lieu-commun des comptes rendus. En 1848, É-J. Delécluze raconte ainsi qu'« un grand concours de monde, composé particulièrement d'artistes et d'amateurs, se trouvait sur la place du Musée, et toute cette foule est entrée avec le plus grand calme[664] » tandis qu'en 1857, Alexandre TARDIEU (1803-1868) décrit : « Aujourd'hui, à midi précis, le Palais des Champs-Élysées a ouvert ses portes. Une affluence considérable de curieux a promptement envahi toutes les salles de l'exposition[665] ». Au Salon de 1869, Charles-Alphonse BROT (1809-1895) regrette que les gardiens « ouvrent la porte à la foule qui passe, ou la laissent forcer par des intrus, dignes tout au plus d'être reçus à l'office […]. On ne devrait y rencontrer que l'élite, et l'on y coudoie la cohue[666] » et, jusqu'en 1880, il est fait mention de « la foule qui se pressait dès huit heures, plus nombreuse que jamais aux portes du Palais de l'Industrie, changé pour quelques jours en Palais des beaux-arts[667] ».

La fréquentation massive et hétérogène du Salon, un motif du discours critique

Ce motif d'un public se rendant en masse au Salon permet aux journaux de justifier la publication, année après année, d'un compte rendu précis de l'évènement, notamment pour la presse quotidienne à large tirage – d'ailleurs, les revues spécialisées à faible diffusion convoquent plus rarement ce motif. Malgré le caractère lacunaire des archives relatives au Salon, la plupart des chiffres atteste et confirme l'engouement populaire que suscite l'exposition. Entre 1857 et 1866 – seul intervalle pour lequel l'information est disponible –, sont comptabilisées en moyenne plus de 400 000 entrées[668] et le chiffre monte à 500 000 visites environ en 1875[669]. Ces chiffres peuvent être mis en rapport avec la population de Paris à la même époque : en 1856, la ville compte 1 174 346 habitants, auxquels sont adjoints après 1861 les populations des communes limitrophes, portant le total, en 1866, à 1 825 274[670]. D'un pur point de vue statistique, les visiteurs du Salon représenteraient donc près du quart de la totalité des habitants de Paris ! L'affluence considérable de l'exposition s'apparente bel et bien à une masse, que les journalistes peinent à distinguer et que les archives empêchent de véritablement caractériser. Néanmoins, différentes sources peuvent aider à brosser un portrait approximatif de la sociologie des visiteurs du Salon.

[664] DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Le Journal des débats*, 21 mars 1848.
[665] TARDIEU Alexandre, *Le Constitutionnel*, 16 juin 1857.
[666] BROT Charles-Alphonse, *La Gazette de France*, 11 mai 1869.
[667] ENAULT Louis, *La Presse*, 1er mai 1880.
[668] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/125-132 (anciennement X-Salons, Salons de 1857 à 1866).
[669] MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*, *op. cit.*, p. 134.
[670] *Annuaire statistique de la ville de Paris*, Paris, Imprimerie municipale, 1880, p. 133.

Graphique 10. Fréquentation du Salon (1848-1866)[671]



Tout d'abord, chaque visite comptabilisée ne correspond pas nécessairement à un visiteur unique : il est très probable que de nombreux spectateurs se rendent plusieurs fois au Salon, soit qu'ils espèrent mieux apprécier les œuvres qui y sont exposées, soit qu'ils y aillent pour se divertir ou « être vus[672] ». Outre son rôle dans la vie artistique, le Salon est aussi le théâtre de mondanités souvent décrites par les auteurs[673] :

> « On eût dit que toutes les voitures de Paris faisaient, ce jour-là, un pèlerinage au Palais de l'Industrie. Dès neuf heures du matin, elles arrivaient par toutes les rues, par les avenues et les ponts, vers cette halle aux beaux-arts où le Tout-Paris artiste invitait le Tout-Paris mondain à assister au vernissage simulé de trois mille quatre cents tableaux.
>
> […] On ne regardait plus les tableaux, mais les visages et les toilettes, on cherchait les gens connus. »[674]

Nombreuses sont aussi les caricatures qui représentent comment la bourgeoisie fait du Salon un lieu de discussion et de rencontre comme un autre **[Fig. 2.5, 2.6 et 2.7]**, et de l'art un bien de consommation quelconque **[Fig. 2.8, 2.9 et 2.10]**. Les tableaux, et plus particulièrement les portraits, sont désignés comme le principal centre d'intérêt des bourgeois – et notamment des femmes –, dont ils admirent non pas les qualités esthétiques mais le potentiel « publicitaire » sur leur réputation **[Fig. 2.11 et 2.12]**. Les quelques vues de la foule, parues dans *Le Journal pour rire/amusant* **[Fig. 2.13]** ou dans *Le Charivari* [Fig. 2.14], laissent de même voir de très

[671] Registres des entrées et recettes, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/105-132 (anciennement X-Salons, Salons de 1848 à 166).
[672] LAUZIÈRES-THÉMINES Achille de, *La Patrie*, 12 mai 1879.
[673] MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*, *op. cit.*, p. 123.
[674] MAUPASSANT Guy de, *Fort comme la mort*, *op. cit.*, p. 136-143..

nombreux haut-de-forme et crinolines, attributs reconnaissables de la bourgeoisie. Une autre donnée, moins satirique, confirme la présence de la bourgeoisie parmi le public du Salon : les recettes de l'exposition, et plus particulièrement celles du livret. Tout au long de la période, ce livret, essentiel à la compréhension du Salon puisque c'est là – et uniquement là – que se trouvent le nom des artistes, le titre des œuvres et un éventuel texte explicatif, est vendu au prix d'un franc à l'entrée de l'exposition. Pour l'acquérir, le visiteur doit donc posséder un capital économique– entre 1850 et 1880, le salaire journalier moyen d'un ouvrier, à Paris, est de cinq francs environ[675] – et un capital culturel – pour avoir l'usage du livret, il faut *a minima* savoir lire. Or, il se vend lors des Salons entre 24 000 et 47 000 exemplaires du livret[676], principalement acquis la bourgeoisie donc. Il est en revanche fort probable qu'un même livret circule au sein des cercles familiaux et amicaux, de même que revues et livres passent de mains en mains dans les cabinets de lecture[677]. Si l'on estime qu'un même livret est utilisé par trois ou quatre individus, issus des classes bourgeoises, les détenteurs de livret représenteraient alors un plus d'un quart du public du Salon.

Par ailleurs, les Expositions de peinture et de sculpture attirent aussi un public extérieur aux milieux artistiques et littéraires et à l'élite économique et culturelle : les classes populaires fréquentent elles aussi vraisemblablement le Salon. Outre les demi-mondaines, qui constituent une classe à part entre bourgeoisie et prolétariat, et qui sont certainement sur-représentées par la presse satirique en raison de leur potentiel comique et érotique, les soldats **[Fig. 2.15 et 2.16]**, les ouvriers **[Fig. 2.17, 2.18 et 2.19]** et même les paysans **[Fig. 2.20, 2.21 et 2.22]** se rendraient au Salon :

> « Pendant deux mois, une foule curieuse, la vraie foule d'aujourd'hui, mélangée et bigarrée, où se coudoient sans façon l'artiste et le bourgeois ; la grande dame et l'ouvrière, va s'entasser dans ces longues galeries, regarder et babiller, examiner et discuter, admirer et se moquer devant tous ces lambeaux de toile peinte, et ces fragments de terre pétrie […] ; pour plus d'une fois, on sera obligés de fermer les portes pour éviter l'excès des étouffements. »[678]

[675] Pour d'autres équivalences, voir ANNEXES, Tableau 15. Comme l'indique A. de Lauzières-Thémines, « le peuple, qui se presse le dimanche dans les salles du palais des Champs-Élysées, ne peut acheter le livret, trop cher pour sa modeste bourse », *La Patrie,* 2 mai 1866.
[676] A l'occasion de 1849 sont vendus 24 158 livrets ; au Salon de 1859, il s'en vend 47 112 exemplaires. En moyenne, entre 1848 et 1866, ce sont 33 930 livrets qui sont vendus à chaque exposition.
[677] CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939*, *op. cit.*, p. 24 et 45 ; MOLLIER Jean-Yves, *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 73.
[678] LAFENESTRE Georges, *Le Moniteur universel,* 3 mai 1869.

Cette affluence populaire est permise par la gratuité d'accès au Salon certains jours, qui est en vigueur jusqu'en 1857, puis limitée au seul dimanche. Correspondant d'ailleurs au jour de repos hebdomadaire obligatoire depuis 1851, le dimanche entraîne une fréquentation massive du Salon, notamment par les classes les plus populaires, que s'empressent de représenter les caricaturistes **[Fig. 2.23]**. Le public du Salon est ainsi extrêmement hétérogène, ce que confirme d'ailleurs la publication de comptes rendus de l'exposition dans la quasi-totalité des titres de presse de l'époque, quel que soit le lectorat auxquels ils s'adressent.

Éduquer, expliquer et guider : le rôle des salonniers

Face à ce large public, quelle est la position de la critique d'art ? La plupart des salonniers ne s'empare pas du rôle de porte-parole du public. Si les réactions de la foule face à un tableau ou – plus rarement – face à une statue sont fréquemment intégrées aux comptes rendus, les auteurs les signalent le plus souvent en témoins. Rares sont les salonniers à se situer *aux côtés* des spectateurs ordinaires de l'exposition, en accompagnateurs de leur impression du Salon : lorsqu'une telle position est prise[679], elle est surtout le fait d'auteurs publiant dans des périodiques à très large tirage, conscients de l'étendue de leur lectorat. Mais de façon générale, lorsque l'avis de la foule est mentionné, le critique d'art prend soin de s'en éloigner :

> « M. Hébert est un des artistes dont les toiles, à ce Salon, ont eu le plus de retentissement. On en parlait avant l'exposition, et dès le premier jour, elles ont attiré l'attention. Cependant, je ne crois pas que ces tableaux nous présentent rien de nouveau ou de supérieur à ce que nous connaissions déjà »[680]

> « Elles [les toiles qui se rapportent directement au style] n'ont pas la faveur du grand public qui n'est que trop porté à les négliger pour courir après des œuvres de genre qui, à notre avis, n'ont qu'un intérêt secondaire. »[681]

La plupart des critiques d'art considèrent plutôt que leur activité, voire leur mission, est d'éduquer le public, d'élever son goût, en partageant avec lui ses connaissances et ses connaissances esthétiques, littéraires ou même historiques :

---

[679] « Nous supprimons les visites d'ensemble et pour ainsi dire de reconnaissance que nous faisions en compagnie du lecteur, cherchant avec lui et désignant au passage les œuvres dignes de remarque », CHESNEAU Ernest, *Le Constitutionnel,* 3 mai 1864.
« Vous irez voir l'exposition à votre loisir, avec *le Petit Journal* dans votre poche, et s'il m'arrivait par accident de pécher par injustice ou par camaraderie, vous jugeriez le juge à votre tour », ABOUT Edmond, *Le Petit journal,* 6 mai 1864.

[680] DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *L'Union,* 19 mai 1859.

[681] CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats,* 13 mai 1879.

> « La critique doit écrire pour ce petit nombre [d'artistes l'écoutant] ; quant aux autres, elle ne les atteint qu'à travers le public. Les expositions fréquentes ont cet avantage d'accoutumer les yeux aux spectacles des œuvres d'art ; c'est à nous de faire comprendre à la foule le sens et la valeur de ce qu'elle regarde ; en motivant nos jugements, nous arriverons à rectifier ceux du public, et si le goût du public se forme, celui des artistes devra s'épurer ; quand le bon aura la vogue, pour réussir il faudra bien faire ; l'idéal des triomphes de la critique, ce serait de mettre le beau à la mode : à défaut de conviction l'intérêt pousserait les artistes dans les bonnes voies. Éclairer le public en l'habituant à raisonner ce qu'il voit, telle me paraît être notre première mission. »[682]

Ce sentiment de devoir éduquer le public est partagé par de nombreux auteurs de comptes rendus de Salons, mais des différences transparaissent quant à la façon d'envisager la position que doit revendiquer la critique d'art au sein de la vie artistique.

Pour certains salonniers, la critique d'art – qu'elle soit considérée comme ensemble ou dans sa diversité – doit s'affirmer comme instance concurrente du jury. Après l'augmentation du nombre de visiteurs du Salon, d'artistes exposant et d'œuvres exposées, les polémiques quant aux modalités d'existence du jury sont l'un des motifs les plus souvent invoqués dans les commentaires de l'exposition. Quel que soit le positionnement politique du périodique dans lequel ils écrivent – qu'ils aient une opinion plus ou moins favorable du processus démocratique par exemple –, les auteurs commentent souvent les choix du jury et la manière dont ils ont été effectués. Ils envisagent alors leur tâche comme équivalente à celle effectuée par le jury, à savoir l'examen minutieux de chaque œuvre présentée par les artistes[683]. Face à un jury auquel est reproché parfois son fonctionnement par cooptation, copinage ou intérêt, les critiques d'art s'affirment progressivement comme arbitre alternatif, plus impartial dans ses jugements[684]. Cette objectivité serait garantie, non par chaque auteur individuellement, mais plutôt par la diversité des opinions exprimées par chacun des salonniers dans les multiples journaux les publiant :

> « Pour dernier cheval de bataille, reste donc la critique. À ce propos, on doit convenir que jamais tant de verve, de poésie, de style, de fantaisie et de science même, n'ont été dépensés sous prétexte de statues et de tableaux : mais, il faut le dire aussi, jamais public n'a entendu de jugements plus opposés au sujet de la même cause. De là son embarras : c'est splendide, c'est […] laid, ce n'est ni l'un ni l'autre. Autant d'opinions que de critiques différentes. »[685]

[682] GRÜN Alphonse, *Le Moniteur universel*, 2 mai 1852.
[683] DESNOYERS Louis, *Le Siècle*, 13 mars 1851.
[684] GRÜN Alphonse, *Le Moniteur universel*, 10 avril 1852.
[685] JAN Laurent, *Le Siècle*, 18 mars 1848.

En effet, c'est par l'intermédiaire du public que la critique ou, plutôt, les critiques peuvent espérer s'affirmer comme jury alternatif du Salon. En éduquant celui-là, en lui apprenant à distinguer les chefs d'œuvres des « succès vulgaires »[686], les salonniers touchent indirectement aux intérêts des artistes, qui seront alors contraints de prendre en compte ce goût nouvellement éclairé du public dans sa production. L'initiation du public au « beau », à l'« idéal » serait alors le moyen de faire obstacle à la décadence que connaîtrait l'art contemporain, très fréquemment déplorée par les critiques d'art. Dans l'absolu, cela pourrait même permettre de se passer du jury d'admission pour l'organisation du Salon, les visiteurs n'ayant dès lors plus besoin de s'appuyer sur le jugement des membres du jury pour reconnaître la valeur d'une œuvre[687].

Mais de nombreux salonniers ont une vision plus humble, mais aussi plus large, de leur rôle : plutôt que de faire concurrence au jury, il s'agit davantage, dans un premier temps, d'intéresser *véritablement* le grand public aux questions d'art. Certains auteurs considèrent ainsi les visiteurs du Salon seraient surtout des curieux, qui se rendent aux expositions comme ils iraient au zoo[688], voire que la majorité de leurs lecteurs ne s'y intéressent tout simplement pas[689]. Parler d'art leur apparaît alors comme un devoir pour maintenir un intérêt, si ce n'est populaire, du moins public pour la production artistique contemporaine :

> « Je veux bien admettre que le goût de la peinture se propage de jour en jour, et pourtant les paroles que je recueille autoriseraient une autre croyance. Quand on prête l'oreille aux propos qui se tiennent devant les tableaux anciens ou nouveaux, on entend des choses singulières. Le public n'est pas encore passionné pour la peinture, il ne lui accorderait pas une attention très vive, si des opinions contradictoires, exprimées dans une langue tantôt ingénieuse, tantôt grave, ne venaient éveiller sa sympathie et provoquer l'activité de son intelligence. Le jour où personne ne parlerait au public des arts du dessin, je crois que le public ne s'en occuperait guère. »[690]

Plutôt qu'un porte-parole du public, le salonnier est un médiateur : son rôle serait d'intéresser la foule à l'art et de développer son goût, dans le but plus ou moins affirmé de la rendre suffisamment autonome pour se passer de la tutelle, jugée imparfaite, du jury.

---

[686] MANTZ Paul, *La Gazette des beaux-arts,* 1859, tome II, 1er mai, p. 129-130.
[687] Feu Diderot, *L'Artiste,* 1er juillet 1849.
[688] PEISSE Louis, *Le Constitutionnel,* 9 mai 1861.
[689] ABOUT Edmond, *Le Petit journal,* 5 mai 1865.
[690] PLANCHE Gustave, *La Revue des deux mondes*, 1857, tome X, p. 383-384.

b) La critique d'art, une contre-expertise ?

À la différence des membres du jury, les salonniers ne tirent leur légitimité à juger la production artistique exposée au Salon d'aucune autorité externe ou d'aucun processus de désignation spécifique. Si, paradoxalement, c'est parfois ce caractère autonome qui est invoqué pour attester le caractère impartial des jugements exprimés, de quelles compétences ces auteurs se prévalent-ils pour pouvoir commenter l'exposition ? comment se manifeste et sur quoi se fonde leur éventuelle expertise ?

Une critique par les artistes de formation et de profession

Un certain nombre d'auteurs de comptes rendus de Salon disposent d'une formation, voire d'une expérience, artistique : ainsi, 21,6 % des auteurs identifiés ont fait des études d'art. C'est le cas, sans surprise, des caricaturistes comme Bertall, Cham, Henri-Alfred DARJOU (1832-1874) ou encore H. Daumier, qui réemploient la charge propre aux rapins d'ateliers pour croquer les productions contemporaines, mais aussi de critiques d'art plus littéraires. Comme mentionné précédemment, É-J. Delécluze par exemple s'est formé à la peinture auprès de J.-L. David, mais il n'est pas le seul : P. Burty, avant de devenir le spécialiste de la gravure, a été l'élève du peintre Pierre-Adrien CHABAL-DUSSURGEY (1819-1902) ; C. Blanc, lui, s'est formé à la gravure auprès de Luigi CALAMATTA (1801-1869) tandis que M. de Montifaud a approfondi ses connaissances artistiques en étudiant avec Ange TISSIER (1814-1876). Avant de se consacrer à la littérature, T. Gautier lui-même s'est destiné à devenir peintre, en fréquentant entre 1827 et 1829 l'atelier de Louis-Édouard RIOULT (1790-1855). Leur formation artistique leur permet ainsi de commenter la création contemporaine et la plupart de leurs comptes rendus témoigne en effet de l'ampleur de leur connaissance en la matière. Si ces salonniers font parfois usage d'un vocabulaire technique – ils critiquent la « touche », le « modelé », ou le « geste » du peintre –, ces qualités purement formelles sont rarement les plus commentées. Les opinions qu'ils formulent se concentrent davantage sur l'interprétation et le traitement pictural d'un sujet. Aussi, les « Salons » de ces auteurs respectent encore largement la hiérarchie des genres et s'attardent plus longuement sur les compositions historiques, abondant en explications sur l'évènement ou l'épisode dépeint, que sur les tableaux sans sujet manifeste – paysage, portrait ou même scène de genre, qui ne demandent pas autant d'érudition de la part du commentateur.

Ce biais de la critique d'art, plus concentrée sur la valeur littéraire, narrative d'une œuvre que sur ses caractéristiques formelles, se retrouve aussi chez les artistes reconnus rédigeant occasionnellement des comptes rendus de Salon. Ils sont en effet plusieurs peintres,

sculpteurs ou architectes, à faire véritablement carrière comme artistes – c'est-à-dire exposant au Salon, recevant des récompenses et/ou répondant à des commandes – à mettre à profit leurs compétences professionnelles pour commenter la production contemporaine. Cette activité est le plus souvent pratiquée ponctuellement, les artistes ne rédigeant qu'un ou deux « Salons ». Seul le peintre H. Delaborde se consacre plus longuement à la critique d'art à partir de 1853, à une période où il abandonne progressivement la peinture[691] pour faire carrière dans l'administration des beaux-arts[692]. Parmi ces salonniers occasionnels, certains artistes ne commentent que la technique qu'ils maîtrisent : c'est le cas des architectes Eugène VIOLLET-LE-DUC (1814-1879)[693] et Édouard CORROYER (1835-1904)[694], dont les « Salons » visent à combler le manque de commentaires dédiées à cette section de l'exposition[695], ou du sculpteur É. Chatrousse[696], qui « n'entreprend pas un Salon ; un autre a cette tâche » mais se sert plutôt de cet espace pour critiquer l'exposition et son organisation en tant qu'artiste professionnel. Plus rarement, un artiste commente exclusivement une technique qu'il ne pratique pas : le peintre Louis-Charles TIMBAL (1821-1880), exposant régulièrement au Salon depuis 1847 et plusieurs fois médaillé, publie étonnamment un compte rendu de « La Sculpture au Salon » en 1877[697] tandis que son confrère R. Ménard, paysagiste, présente en 1872 « La Gravure au Salon »[698]. D'autres emploient leurs connaissances artistiques pour passer en revue toutes les sections du Salon. Ainsi, le sculpteur E. Guillaume publie dans la *Revue des deux-mondes* un « Salon de 1879 »[699] extensif, dans lequel il commente aussi bien les statues que les œuvres architecturales, les tableaux et dessins, et dans lequel il reconnaît même une certaine supériorité à la peinture :

> « La peinture, qui rend les apparences dont nos yeux sont frappés, embrasse un champ plus vaste ; elle est plus libre. Son domaine est la nature entière. […] L'idéal sculptural, de si haut qu'il vienne, doit poser

[691] Il n'expose plus d'œuvres inédites au Salon après 1859. Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[692] GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, *op. cit.*, p. 164.
[693] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Exposition des beaux-arts. Architecture », *Le Moniteur universel,* 10 juin 1863.
[694] CORROYER Édouard, « Notes sur l'architecture », *Gazette des beaux-arts,* 1er juillet 1877.
[695] « L'architecture ne compte pas pour les critiques d'art ou les 'Salonniers'. Elle figure bien dans le catalogue, mais c'est tout à fait exceptionnellement qu'ils la mentionnent, et lui consacrent quelques lignes constatant son existence et sa présence au Salon. […] L'architecture […] exige – non seulement pour être appréciée et jugée, mais simplement regardée et comprise – un examen sérieux et une étude attentive dont se croient, ou semblent être dispensés, les amateurs de Beaux-Arts ou les critiques. », *Ibid,* p. 83.
[696] CHATROUSSE Émile, « Salon de sculpture de 1861. Notes d'un statuaire », *L'Artiste,* 15 août 1861, p. 77-79.
[697] TIMBAL Charles, « La Sculpture au Salon », *Gazette des beaux-arts,* 1877, tome XV, p. 529-546 ; tome XVI, p.30-47.
[698] MÉNARD René, « La Gravure au Salon », *Gazette des beaux-arts,* 1er août 1872, p. 120-127.
[699] GUILLAUME Eugène, *Revue des deux mondes,* 15 juin-1er juillet 1879.

> sur la terre. La peinture peut se passer de la terre : elle a son vol, l'espace lui appartient. »

Il faut dire que E. Guillaume est, depuis 1864, directeur de l'École des beaux-arts, et que son expertise en matière artistique dépasse dès lors largement le domaine strict de la technique qu'il pratique en artiste professionnel. De même, lorsque Charles GARNIER (1825-1898) publie son « Salon de 1873 » dans *Le Moniteur universel*[700], il dispose d'une réputation solide comme architecte et, plus largement, comme artiste. Lauréat du Prix de Rome en 1848, architecte de l'Opéra de Paris depuis 1861, bientôt élu académicien, il est déjà l'auteur d'un essai sur l'art[701] et est un ami proche de nombreux artistes et critiques d'art[702]. Sa proximité avec l'administration des beaux-arts *via* les commandes dont il bénéficie, ainsi qu'avec les milieux littéraires et artistiques tout comme son expertise pratique en matière d'art expliquent sans aucun doute la proposition émise par le *Moniteur universel* de rédiger un compte rendu de Salon. C. Garnier s'attelle à la tâche avec rigueur – il examine attentivement chaque salle de l'exposition et commente longuement les œuvres qui s'y trouvent – non sans reconnaître la difficulté inhérente à cette mission :

> « Je trouve que mon esprit a fait fausse route en me conseillant d'accepter la tâche de rendre compte de ce Salon. Je vais me faire peut-être quelques ennemis de plus, et cela pour avoir le plaisir de dire ce que je pense. Je deviens ainsi une espèce de petit gouvernement, puisque je cherche à imposer mes idées aux autres, et si quelques âmes charitables viennent à m'encourager dans ma tâche, je vois déjà le bataillon des mécontents qui ramassent les pierres avec lesquelles ils me lapideront ; du reste, c'est justice, qu'allais-je faire dans cette galère ? »[703]

Il n'est pas le seul à souligner les risques particuliers qu'encoure un artiste s'essayant à la critique d'art : aussi le peintre Charles TILLOT (1825-1895), auteur des « Revue du Salon » pour *Le Siècle* en 1852 et 1853[704], admet que « l'impartialité […] semble une vertu à peu près impossible »[705] tandis que R. Ménard , signataire des comptes rendus pour *La Gazette des beaux-arts* en 1870 et 1872[706], affirme que, « en fait de doctrines, notre choix est fait, et nous affirmons hautement nos sympathies ». Toutefois, ces artistes endossant le rôle de salonnier

[700] GARNIER Charles, *Le Moniteur universel,* 6 mai-23 juillet 1873.
[701] GARNIER Charles, *À travers les arts, causeries et mélanges,* Paris, Hachette, 1869.
[702] DOMANGE Maud, « Charles Garnier et ses réseaux » dans GIRVEAU Bruno (éd.), *Charles Garnier : un architecte pour un empire,* Paris, Beaux-arts de Paris, 2010, p. 74-89.
[703] GARNIER Charles, *Le Moniteur universel,* 6 mai 1873.
[704] TILLOT Charles, *Le Siècle,* 14 avril-10 juillet 1852 ; *Le Siècle,* 25 mai-26 juillet 1853.
[705] TILLOT Charles, *Le Siècle,* 14 avril 1853.
[706] MÉNARD René, *Gazette des beaux-arts,* 1er juin-1er juillet 1870 ; « La Gravure au Salon », *Gazette des beaux-arts,* 1er août 1872, p. 120-127.

s'efforcent de compenser ce risque de partialité par un examen rigoureux des caractéristiques proprement picturales des tableaux, mettant alors à profit leur compétences professionnelles.

Des degrés de spécialisation variés

La majorité des salonniers, notamment parmi les plus expérimentés, ne dispose pourtant d'aucune connaissance pratique de l'art, ce qui met en doute leur capacité à juger de façon adéquate la création contemporaine – c'est de fait le reproche qu'anticipe Arno (?-?) dans *Le Charivari* en 1857 :

> « Si vous rêvez un vrai *Salon* savant, professoral, profond avec beaucoup de considérations, de réflexions et de généralisations à la clé, ne venez pas avec nous. D'abord quand on a le malheur de ne savoir ni peindre ni dessiner, de n'avoir jamais pu réussir le moindre *nez* dans sa jeunesse, on aurait bien tort de se prendre par trop au sérieux plus tard quand on écrit sur la peinture et de se figurer comme certains rapins de lettre que l'on *remplit un sacerdoce.*
>
> Après cela, mon ami Daumier m'assure que pour se connaître en peinture le mieux est de ne jamais avoir trempé ses doigts dans l'ocre jaune ou l'outremer. De cette façon-là on est bien plus fort et plus compétent. Au fait pourquoi Daumier n'aurait-il pas raison ? J'ai grande confiance dans son jugement, et vous savez d'ailleurs que jamais de sa vie il n'a songé à se moquer de personne. »[707]

La plupart des auteurs de « Salons » ne sont en effet pas des spécialistes : soit qu'ils écrivent trop rarement des comptes rendus, soit que, malgré leur régularité, les questions artistiques ne soient pas leur champ de spécialité. Ainsi, Jean-Jacques ARNOUX (1792-1866), salonnier attitré du quotidien *La Patrie* entre 1850 et 1859[708], est en réalité ingénieur et éditeur, et ne semble pas posséder de connaissances particulières en matière d'art[709]. Bien qu'il fasse preuve de curiosité vis-à-vis de la production contemporaine, comme l'atteste sa *Revue complète des œuvres d'art et de l'industrie*[710] publiée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855, la rédaction de « Salons » est une tâche parmi d'autres dans son travail de journaliste au sein de la rédaction de *La Patrie.* De même, Henri ESCOFFIER (1837-1891) est un licencié en droit qui

[707] Arno, *Le Charivari,* 24 juin 1857.
[708] ARNOUX Jean-Jacques, *La Patrie,* 24 décembre 1850-18 avril 1851 ; *La Patrie*, 4 avril-22 juin 1852 ; *La Patrie,* 7 mai-1er septembre 1853 ; *La Patrie,* 24 juin-30 août 1857 ; *La Patrie,* 25 avril 1859.
[709] MASSONAUD Dominique (éd.), *Le nu moderne au salon, 1799-1853 : revue de presse*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2005, p. 225.
[710] ARNOUX Jean-Jacques, *Le Travail universel : revue complète des œuvres d'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855,* Paris, La Patrie, 1856.

embrasse la carrière journalistique par défaut, mais non sans succès[711]. À son arrivée à Paris, il est recruté par Moïse MILLAUD (1813-1871) pour intégrer la rédaction du jeune *Petit Journal*, où il publie sous différents pseudonymes de très nombreux articles. En 1870, à la suite du départ d'E. About, il reprend la position de salonnier sous le pseudonyme « Thomas GRIMM »[712]. H. Escoffier a en effet à son actif déjà plusieurs comptes rendus de Salon publiés dans d'autres titres de la petite presse[713]. Pour autant, son appréciation et son intérêt pour l'art ne font pas de lui un spécialiste : il est aussi l'auteur de chroniques judiciaires, de feuilletons et s'intéresse également au sport. D'ailleurs, lorsqu'il entreprend une carrière d'écrivain, il ne publie aucun essai ou monographie artistique, mais des romans de mœurs appréciés[714]. Ainsi, ils sont plusieurs salonniers, publiant parfois régulièrement dans certains des journaux les plus réputés de leur temps, à ne pas faire état d'une appétence ou d'une compétence particulières en matière artistique : Victor FOURNEL (1829-1894), salonnier pour – entre autres – *Le Correspondant* et *La Gazette de France,* est surtout l'auteur d'essais historiques et littéraires ; Édouard DRUMONT (1844-1917), qui succède à H. Escoffier au *Petit Journal* mais qui traite aussi des actualités juridiques, législatives ou littéraires, se fera connaître comme journaliste antisémite et farouche anti dreyfusard ; tandis que les bibliographies de Francis AUBERT (?-?), de F. Deriège ou de Louis ENAULT (1824-1900), respectivement auteurs réguliers des « Salons » dans *Le Pays*, *Le Siècle* et *Le Constitutionnel* rendent aussi compte de leur absence de spécialisation dans les questions artistiques.

Aux côtés de ces journalistes pour qui la chronique artistique n'est qu'une composante annexe de leur travail, se trouvent des auteurs qui font progressivement de la critique d'art leur carrière et qui parviennent à développer, avec le temps, une véritable expertise sur le sujet, reconnue par d'autres instances : P. de Saint-Victor[715] est de ceux-là. Fils d'un critique littéraire reconnu et collectionneur d'antiquités, il hérite en réalité du goût et de l'érudition de son père. Partie étudié à Rome, il en fréquente régulièrement les musées et les bibliothèques et approfondit ses connaissances sur les Antiquités grecques et romaines et leurs œuvres.

[711] Les informations biographiques qui suivent sont issues de l'article de JAHYER Félix, « H. Escoffier (Thomas Grimm) », *Paris-théâtre*, 3 janvier 1878.
[712] Grimm [ESCOFFIER Henri], *Le Petit journal*, 31 mai 1870 ; *Le Petit journal*, 12 mai 1872 ; *Le Petit journal*, 24 avril-29 mai 1876.
[713] ESCOFFIER Henri, *Le Journal littéraire de la semaine*, 15 mai-5 juin 1865 ; *Le Journal illustré*, 13 mai-1er juillet 1866 ; *Le Journal illustré*, 28 avril-16 juin 1867 ; *Le Journal illustré*, 10 mai-5 juillet 1868.
[714] ESCOFFIER Henri, *Le mannequin*, Paris, Dentu, 1875 ; *Les femmes fatales*, Paris, Dentu, 1876-1884 ; *Le mercier de Lyon*, Paris, Dentu, 1878 ; *Le collier maudit*, Paris, Dentu, 1879.
[715] Les informations biographiques qui suivent sont issues des monographies de BEUCHAT Charles, *Paul de Saint-Victor, sa vie, son œuvre*, *op. cit.* ; DELZANT Alidor, *Paul de Saint-Victor*, *op. cit.*

L'activité de critique d'art semble alors s'imposer à celui qui se présente comme un amoureux des arts :

> « Je ne suis pas le génie que vous rêvez, mais un pauvre artiste amateur se connaissant quelque peu en tableaux et ayant, au bout du compte, plus d'esprit que de talent. Mon plus grand mérite est d'être à genoux devant l'art et d'aimer éperdument les voluptés de l'intelligence. »[716]

Il entame sa carrière de salonnier en 1847[717] et devient rapidement l'auteur attitré du quotidien *Le Pays.* Il est ensuite recruté par Émile DE GIRARDIN (1806-1881) pour succéder à T. Gautier dans *La Presse* à partir de 1857, puis entre à la rédaction de *La Liberté* en 1866. En tant que critique d'art, P. de Saint-Victor met à profit son goût et son érudition pour l'art, mais aussi sa fréquentation intime des milieux artistiques et littéraires. Il se distingue aussi des auteurs qui rédigent des Salons de façon ponctuelle et dilettantiste en publiant plusieurs essais sur l'art et les artistes[718], confirmant sa spécialisation. Dès lors, il s'impose comme l'un des critiques d'art les plus influents de son temps, à l'autorité reconnue aussi bien par l'administration des beaux-arts elle-même – à partir de 1866, il est régulièrement nommé membre du jury – et par ses confrères, ses comptes rendus figurant systématiquement dans la revue de presse réunie par *L'Artiste* à partir de 1872. À la différence de la plupart des autres auteurs de compte rendu, P. de Saint Victor se spécialise ainsi véritablement dans la critique d'art, puisqu'il s'y consacre durablement et qu'il fait montre, pour cette activité, d'appétences et de compétences. Cette spécialisation se consolide en expertise, c'est-à-dire en une aptitude à juger et estimer, ici, les œuvres exposées au Salon, reconnue par d'autres : le public, les amateurs mais aussi les instances concurrentes que forment l'administration des beaux-arts et le jury.

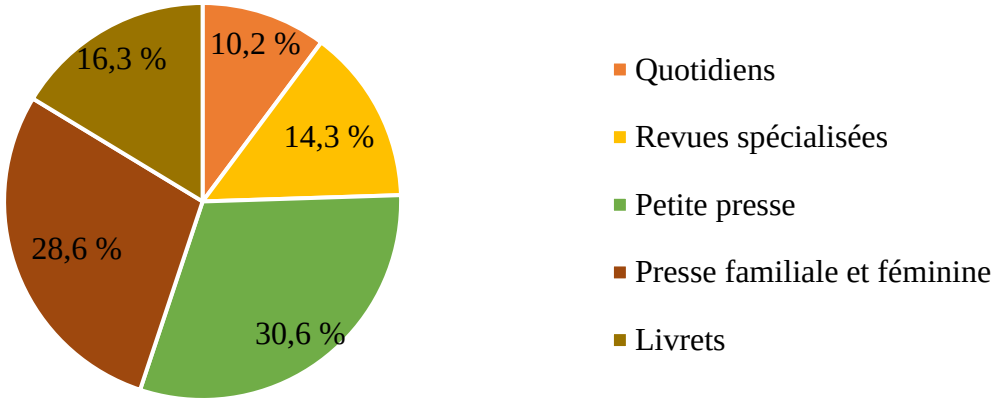
Un regard féminin ? Les critiques femmes au Salon

Parmi les 755 auteurs de Salons recensés sous le Second Empire, dix-neuf sont des femmes[719] ; en tout, elles publient quarante-sept comptes-rendus de Salon. Leur faible nombre

[716] Lettre de P. de Saint-Victor, 4 avril 1850, cité dans BEUCHAT Charles, *Paul de Saint-Victor, sa vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 28..
[717] SAINT-VICTOR Paul de, *La Semaine*, 21 mars-23 mai 1847 ; *La Semaine*, 26 mars-28 mai 1848.
[718] SAINT-VICTOR Paul de, *La Galerie Lebrun, collection de M. George*, Paris, impr. Schneider, 1851 ; avec GAUTIER Théophile et HOUSSAYE Arsène, *Les dieux et les demi-dieux de la peinture*, Paris, Morizot, 1864 ; *Le Musée du Luxembourg*, s. l. n. n., 1867 ; *La Photochromie*, Paris, impr. A. Pougin, 1876.
[719] Léonie D'AUNET (1820-1879) ; Louise D'AUVIGNY BOYELDIEU (?-?) ; Noémie CADIOT (1828-1888), *alias* Claude VIGNON ; Mme de CHARNACE (?-?), *alias* Charles DE SAULT ; Eugénie SAFFRAY CHERVET (?-?), *alias* Raoul DE NAVERY ; Juliette CUVILLIER-FLEURY (?-?), *alias* Olivier LAVOISY ; Mme DECAZES (?-?), *alias* Élisa de MIRBEL ; Marie DESMARES (?-?) ; Juliette DILLON (1823-1854), *alias* Richard SINCERE ; Judith GAUTHIER (1845-1917), *alias* Judith WALTER ; Jeanne HERTON (?-?) ; Élise DE KRINITZ, *alias* Camille SELDEN (1830?-1896) ; J. M. MATTHEWS (?-?) ; Marie-Amélie CHATROULE (1849-1912), *alias* Marc DE MONTIFAUD ; Eugénie POUJADE (?-?) ; Rosa SALVATOR (?-?) ; Mathilde KINDT (1833-1886) ; Edmée DE SYVA (?-?).

ne surprend pas, au vu de la place accordée aux femmes de façon plus large dans les milieux professionnels, littéraires et artistiques, et s'explique par la rareté de femmes alphabétisées et suffisamment érudites pour commenter l'art, qui choisissent en plus – par envie ou nécessité – de travailler. La répartition de leurs écrits dans les différents types de presse, en revanche, vient, elle, contredire un présupposé : les critiques femmes n'écrivent pas exclusivement pour les femmes. Ainsi, la presse féminine et la presse familiale, davantage destinée à un lectorat féminin, ne représentent qu'un quart des comptes-rendus publiés par des autrices entre 1852 et 1870 :

Graphique 11. Types de presse dans lesquels sont publiés les « Salons » rédigés par des autrices (1852-1870)[720]



Les brochures publiées de façons indépendantes forment aussi une large partie des comptes-rendus rédigés par les femmes, et rendent alors compte de la confiance qui leur était accordée par les imprimeurs et les éditeurs. Mais c'est en réalité dans la petite presse que publient le plus souvent les salonnières : un constat qui n'est guère étonnant, puisque la majorité des comptes rendus paraissent dans ce type de titres de presse, et qui s'applique dès lors aussi aux critiques hommes. D'ailleurs, le parcours des salonnières ne diffère guère de celui des salonniers : la grande majorité ne rédige qu'un seul Salon, et seul 10,5 % d'entre elles publient plus de cinq Salons – le chiffre était de 8,3 % pour les hommes.

Ainsi, elles sont seulement deux femmes à faire carrière comme salonnières. La première est M.-A. Chatroule, plus connue sous le pseudonyme « Marc de Montifaud », qui collabore à *L'Artiste* de 1865 à 1877. Cette position doit certainement à sa naissance dans un milieu libre-penseur et, surtout, à son mariage avec J. F. Quivogne, secrétaire du directeur de l'*Artiste*, et à ses relations avec de nombreuses personnalités du monde des arts et des lettres. De fait, M.-A. Chatroule n'a jamais rédigé de compte rendu de Salon lorsqu'elle est recrutée par *L'Artiste* et,

[720] PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870*, *op. cit.*

à l'exception de quelques articles dans la revue *L'Art moderne* entre 1875 et 1876, ne poursuit pas son œuvre de critique d'art au-delà : le reste de sa production est dominée par des œuvres de fiction et, surtout, par son travail de journaliste spécialisée dans la politique étrangère pour *La Fronde*, périodique féministe qu'elle rejoint en 1897. La seconde salonnière est N. Cadiot, *alias* « Claude Vignon ». Son parcours, bien plus décousu, est remarquable à la fois par sa longévité – ses Salons sont publiés de 1850 à 1866 – et sa diversité – ils paraissent tout autant dans la petite presse[721] que dans la presse spécialisée[722], et même de façon indépendante[723]. Il atteste alors la réputation, tout à fait exceptionnelle pour une femme, dont dispose N. Cadiot – ses « Salons » sont en effet cités dans la presse[724] – que renforcent son œuvre de romancière et de sculptrice – élève de James PRADIER (1790-1852), elle expose au Salon entre 1852 et 1864 et reçoit des commandes publiques à partir de 1858[725].

Bien que ces deux salonnières à la carrière exceptionnelle recourent l'une et l'autre à l'usage d'un pseudonyme masculin, cette pratique est en réalité minoritaire parmi les autrices de comptes rendus de Salon et la plupart assument pleinement leur sexe dans leur signature. Ce point de vue féminin sur la création artistique contemporaine, s'il peut être mis en avant, par exemple par Mathilde KINDT (1833-1886) qui écrit, en 1859, des *Impressions d'une femme au Salon*[726], n'engendre en outre pas de parcours spécifiquement féminines, puisqu'elles publient dans les mêmes types de presse et connaissent des « carrières » de critiques en général aussi courtes que celles de leurs confrères.

---

[721] VIGNON Claude, « Variétés. Salon de 1852 », *Le Public*, 12 & 13 avril, 21 avril, 27 avril, 6 mai, 16 mai, 2 juin 1852 ; « Salon de 1853 », *Revue progressive*, 15 juin, 1er juillet 1853 ; « Une visite au Salon de 1861 », *Le Correspondant*, 25 mai 1861 ; « Le Salon de 1863 », *Le Correspondant*, juin 1863 ; « Causerie sur le Salon de 1865 », *Le Mémorial diplomatique*, 21 mai, 11 juin, 25 juin, 9 juillet 1865.

[722] VIGNON Claude, « Salon de 1859 », *Journal des demoiselles*, juin, juillet 1859 ; « Course à travers le Salon », *Journal des demoiselles*, juin 1861 ; « Salon de 1863 », *Journal des demoiselles*, juillet 1863 ; « Salon de 1866 », *Journal des demoiselles*, juillet 1866.

[723] VIGNON Claude, *Salon de 1852*, Paris, Dentu, 1852 ; *Salon de 1853*, Paris, Dentu, 1853 ; *Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts*, Paris, A. Fontaine, 1855 ; *Une visite au Salon de 1861*, s.l.n.d. ; *Le Salon de 1863*, s.l.n.d.

[724] « Le Salon de 1852, par Claude Vignon, vient de paraître. – Cet ouvrage, sérieusement pensé et spirituellement écrit, se publie chaque année, avec un succès toujours croissant, et vient apporter aux artistes et aux amateurs l'appréciation vraie, juste et bien sentie des œuvres qui figurent à l'exposition des beaux-arts. Il forme ainsi une sorte d'annuaire indispensable à toutes les bibliothèques bien composées », « Faits divers », *L'Assemblée nationale*, 6 juillet 1852.

« Là, c'est Dentu, libraire, qui se fait l'éditeur intelligent des feuilletons pleins de charme et de fine satire de l'un de nos plus charmants feuilletonistes de la grande presse, de Claude Vignon enfin, et qu'il a écrits sur le SALON DE 1852. Ces feuilletons ont été réunis, et forment, chaque année, un volume auquel souscrivent tous les artistes et tous ceux qui veulent lire une appréciation sévère, mais juste, des œuvres de nos peintres et de nos statuaires. Claude Vignon n'est pas seulement un critique spirituel, un écrivain élégant et aimable, il est aussi un artiste de mérite qui juge du mérite de ses confrères avec l'esprit de Rivarol », Commerson, « Bulletin littéraire », *Le Tintamarre*, 10 octobre 1852.

[725] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/437, dossier n°7.

[726] KINDT Mathilde, *Impressions d'une femme au Salon*, Paris, A. Bourdilliat et cie, 1859.

c) Critique d'art et administration, des milieux perméables

L'analyse prosopographique des 134 salonniers étudiés révèle dans un second temps une grande porosité entre cette activité et l'administration des beaux-arts : au moins trente-quatre d'entre eux occupent, au cours de leur carrière, une position rattachée à l'administration des beaux-arts. Ce chiffre n'est toutefois qu'une estimation, dans la mesure, d'une part, où la biographie de la majorité des auteurs de comptes rendus de Salon après 1848 reste largement méconnue et dans la mesure, d'autre part, où on ne dispose pas de bibliographie complète des critiques de Salon après 1870. Pour la plupart, ces deux activités de salonniers et de membres de l'administration des beaux-arts se télescopent rarement, soit qu'elles ne soient pas pratiquées en même temps, soit qu'ils occupent des postes peu en rapport avec les questions artistiques contemporaines. Ainsi Eugène BALLEYGUIER dit LOUDUN (1818-1898), qui publie des comptes rendus entre 1852 et 1857 puis de nouveau entre 1877 et 1883[727], est sous-bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Arsenal ; Alphonse GRÜN (1801-1866), auteur d'un compte-rendu de l'exposition de 1852[728], est chef de section aux Archives impériales[729] ; P. Mérimée, qui signe un « Salon » en 1853[730] , est inspecteur des Monuments historiques[731], ce qui l'amène à davantage considérer les problèmes de conservation des arts du passé qu'à commenter la production artistique contemporaine ; Louis-Laurent SIMONIN (1830-1886), qui commente le Salon de 1859[732], est professeur de Géologie à l'École spéciale d'architecture[733].

Un réemploi de compétences

Pour d'autres, davantage intégrés à l'organisation du Salon, la critique d'art paraît comme une activité parallèle pour laquelle ils réemploient les compétences et l'expertise acquises en tant que membres de l'administration des beaux-arts. Rédacteur au musée du Louvre depuis 1855 et, à partir de 1862, chargé par É. de Nieuwerkerke de la communication avec la presse, Ernest CHESNEAU (1833-1890)[734] devient par exemple le salonnier attitré du

[727] LOUDUN Eugène, *Le Salon de 1852,* Paris, L. Hervé, 1852 ; *L'Union*, 24 mai-25 juillet 1853 ; *L'Union*, 31 mai-18 octobre 1855 ; *Exposition universelle des beaux-arts. Salon de 1855,* Paris, Ledoyen, 1855 ; *Journal général de l'Instruction publique,* 1er juillet-19 septembre 1857 ; *Le Salon de 1857,* Paris, J. Tardieu, 1857 ; *Le Mois littéraire et artistique,* 31 mai 1877 ; *Revue du monde catholique,* 1877 ; *Revue du monde catholique,* 15-30 juin 1879 ; *Revue du monde catholique,* 31 mai 1881 ; *Revue du monde catholique,* 1883.
[728] GRÜN Alphonse, *Le Moniteur universel,* 10 avril-30 juin 1852.
[729] VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains,* Paris, Hachette, 1858, tome I, p.798.
[730] MÉRIMÉE Prosper, *Le Moniteur universel,* 16 mai-8 juillet 1853.
[731] *Ibid.*, tome II, p. 1200.
[732] SIMONIN Louis-Laurent, *La Patrie,* 18 mai-18 juillet 1859.
[733] VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains,* Paris, Hachette, 1870, p. 1678.
[734] Les données biographiques sont issues de l'ouvrage de BOUILLON Jean-Paul et MÉNEUX Catherine (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, *op. cit.* ; SAUNIER Philippe,

Constitutionnel en 1863 et poursuit ces activités parallèle jusqu'à la chute du Second Empire. Pareillement, L. Clément de Ris commente le Salon alors qu'il est membre de l'administration des beaux-arts et qu'il occupe, en outre, un des postes les plus directement en lien avec le Salon. Né à Paris en 1820, il fréquente au cours de sa jeunesse les milieux artistiques et littéraires et noue notamment des amitiés durables avec le peintre Edmond HÉDOUIN (1820-1889)) et C.-P. de Chennevières. Il intègre à partir de 1844 la rédaction de *L'Artiste* et y rédige son premier « Salon » en 1847[735]. Fort de ses relations intimes avec le milieu artistique, il prend parallèlement part à la contestation de plus en plus vive qui s'élève contre le jury académique au Salon, au point de rédiger un pamphlet[736] et de participer à la rédaction d'une brochure anonyme proposant une réforme du jury[737]. Continuant à publier ses commentaires du Salon dans *L'Artiste,* il est recruté comme vérificateur en 1851 par É. de Nieuwerkerke, sur la recommandation de C.-P. de Chennevières[738] : à ce poste, il est concrètement « chargé du placement et du mouvement des ouvrages »[739] et aide à la rédaction et à la compilation du livret. À ce poste, ses responsabilités sont énormes : pendant quinze ans, à chaque exposition, L. Clément de Ris doit trouver comment placer plus de trois mille œuvres, dans un intervalle de moins d'un mois[740] et dans trois lieux successifs différents. Le témoignage de C.-P. de Chennevières éclaire un peu mieux les tâches associées à ce travail :

> « C'a toujours été une campagne et un coup de feu terribles que l'organisation de chacune des expositions annuelles ; on en avait pour trois mois de préoccupations et de fatigues sans nom. Cela commençait avec le dépôt et l'enregistrement des premiers ouvrages, mais surtout à ce que nous appelions "l'investiture du mètre", c'est-à-dire au jour où l'on mesurait et groupait par terre en panneaux les premiers tableaux destinés à être accrochés par les gardiens. On arrivait à huit heures du matin, on travaillait jusqu'à onze heures ; puis, après le déjeuner, on reprenait, habit bas, la besogne jusqu'à trois heures. Là, nouvelle halte et repos d'une demi-heure, et c'est alors que pendant que mes compagnons s'en allaient reprendre leur corvée avec les gardiens, je me livrais en pâture durant une heure à la meute furibonde des exposants,

« Chesneau, Ernest » dans BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2004.

[735] CLÉMENT DE RIS Louis, *L'Artiste,* 14 mars-6 juin 1847.

[736] CLÉMENT DE RIS Louis, *De l'oppression dans les arts et de la composition d'un nouveau jury d'examen pour les ouvrages présentés au Salon de 1847,* Paris, P. Masgana, 1847.

[737] Anonyme, *De l'exposition et du jury,* Paris, F. Sartorius, 1848. À ce propos, voir HERBERT Robert L., « A Pre-Revolutionary Proposal for Reforming the Salon Jury, 1848 », *Oxford Art Journal*, 2002, volume 25, n°2, p. 29-40.

[738] CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts, op. cit.*, partie 1, p. 35.

[739] Liste des employés, A. N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/121 (anciennement X-Salons, Salon de 1852).

[740] Entre la date maximale d'envoi des œuvres par les artistes et le vernissage du Salon. En réalité, le travail du vérificateur doit certainement commencer plus tard, une fois les œuvres examinées et sélectionnées par le jury.

> accourus de tous les faubourgs de la bile pour me dévorer de leurs sollicitations et réclamations. »[741]

En effet, le placement des ouvrages est un enjeu considérable pour les artistes, en ce qu'il conditionne radicalement la réception de leurs œuvres[742]. L'administration en charge de l'organisation du Salon ne s'y trompe d'ailleurs pas, puisqu'elle prévoit à chaque exposition une semaine d'interruption pour changer certains tableaux de place, afin de redistribuer les espaces et rééquilibrer, par là même, la visibilité de chaque toile. L. Clément de Ris, en tant que vérificateur, influe ainsi très concrètement sur la réception des œuvres exposées au Salon et, au vu de la correspondance qui lui est adressée, n'ignore sans doute pas l'impact qu'une bonne place ou, à l'inverse, qu'une mauvaise place, peut avoir sur le succès d'un tableau. Par cette fonction, il propose d'ores et déjà un discours sur la production artistique contemporaine, ce qui rend au mieux redondante, au pire partiale, son activité de salonnier[743]. L. Clément de Ris continue pourtant de publier régulièrement des comptes rendus des Salons entre 1852 et 1859[744], alors qu'il est membre de l'équipe organisatrice. Dans son cas, la pratique de critique d'art, loin de constituer un contre-pouvoir opposé à l'administration et au jury, sert davantage à réaffirmer ou à justifier les choix effectués par les instances officielles.

Cette communion d'intérêt entre deux instances souvent étudiées comme rivales – l'administration et le jury d'un côté, la critique de l'autre – se retrouve aussi chez F.-B. de Mercey. À l'occasion du Salon de 1849, alors qu'il est nommé par l'administration en tant que membre du jury de récompense, il commente l'exposition dans *La Revue des deux mondes.* Si son expérience de peintre – il expose régulièrement ses paysages au Salon depuis 1831 – et sa position de chef du bureau des beaux-arts, occupée depuis 1840[745], le rendent en effet à la fois légitime pour être membre du jury et pour commenter le Salon, la simultanéité des deux positions pourrait faire craindre, de sa part, si ce n'est une mauvaise foi, au moins une forme de conflit d'intérêt. En réalité, F.-B. de Mercey se montre virulent à l'encontre de l'administration dont il est l'un des cadres :

> « Le ministère de l'intérieur n'est pas toujours heureux dans ses commandes. Quel beau service il aura rendu à l'art en encourageant la

[741] CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts, op. cit.*, partie 1, p. 37.
[742] À ce propos, voir DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880) », *École de Printemps 2019, op. cit.*
[743] « Votre destinée aura été de faire trembler les artistes […] : ils tremblaient quand vous jugiez leurs œuvres à *L'Artiste* ; ils tremblaient plus tard quand vous placiez leurs tableaux aux expositions », CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Le Comte Clément de Ris*, Bellême, E. Ginoux, 1873, p. 7.
[744] CLÉMENT DE RIS Louis, *L'Artiste,* 1er avril-15 juin 1852 ; *L'Artiste,* 1er juin-15 août 1853 ; *Le Palais de l'Exposition,* 1er-8 juillet 1855 ; *L'Artiste,* 12 juin 1859.
[745] HOEFER Ferdinand (éd.), *Nouvelle biographie générale : depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-1860*, Paris, Firmin-Didot, 1866, volume 35, p. 14.

> création d'œuvres pareilles, et combien seront heureuses les paroisses que la magnificence gouvernementale dotera de ces pieux monuments ! c'est, disons-le en passant et d'une manière générale, une grave et délicate question que celle des secours et encouragements à donner à l'art. […] Il serait temps de réduire à leur juste valeur des prétentions souvent exorbitantes, et de se placer, pour les apprécier, au point de vue de l'intérêt général aussi bien que des vrais devoirs du gouvernement. »[746]

Certaines œuvres sont particulièrement éreintées, ce qui laisse transparaître, de façon plus ou moins explicite[747], une remise en cause des jugements du jury d'admission. Le décalage flagrant entre les préférences exprimées dans son « Salon » et la liste effective des artistes récompensés explique peut-être le recours au pseudonyme : faut-il en déduire que la véritable opinion de F.-B. de Mercey est davantage à trouver du côté de ses comptes rendus que dans ses décisions de fonctionnaire ?

La plupart du temps toutefois, l'activité de salonnier se pratique en décalage avec les responsabilités assumées au sein de l'administration des beaux-arts. C'est le cas de C. Clément, qui est nommé conservateur-adjoint au musée du Louvre – preuve d'une expertise reconnue au plus haut, par Napoléon III lui-même à la suite de sa contribution à l'acquisition de la collection Campana[748], mais qui démissionne moins d'un an plus tard et devient alors le critique attitré du *Journal des débats*, comme nous l'avons vu. C'est aussi le cas de C.-P. de Chennevières : inspecteur général des beaux-arts chargé de l'organisation du Salon entre 1852 et 1873 puis directeur de l'administration des beaux-arts jusqu'en 1878, il ne publie son premier véritable compte rendu de Salon qu'en 1880[749], une fois sa retraite prise. Sans doute, sa trop forte intégration aux instances officielles l'a empêché – ou ne lui a simplement pas laissé le temps – de s'affirmer comme critique d'art, comme il l'exprime lui-même :

> « Il semblait que je fusse le dernier des critiques auxquels on pût songer, tout chaud que j'étais encore de la mêlée d'avant-hier. […] La franchise sans avoir à blesser l'amitié, c'est là la bonne condition […].
>
> Mais pourquoi alors accepter une besogne où l'on doit s'attendre à exercer son impartialité aux dépens de ceux que, depuis un tiers de siècle, on a constamment pratiqués comme gens de bien et d'honneur, avec lesquels on a été lié par une sympathie profonde, que l'on n'a peut-

[746] LAGENEVAIS F. de [MERCEY Frédéric-Bourgeois de], *La Revue des deux mondes,* 15 août 1849, p. 563-564.
[747] « Quelques promesses que puissent contenir des morceaux de cette importance, il est vraiment outrecuidant de les envoyer au salon. Après tout, pourquoi s'en gêner, puisqu'il y a un jury qui les reçoit et des hérauts qui les proclament ? », *Ibid.*, p. 577.
[748] *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana*, BARTHET Françoise, HAUMESSER Laurent et TROFIMOVA Anna A. (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 8 novembre 2018-18 février 2019), Paris, LienArt et Louvre éditions, 2018, p. 529-530.
[749] CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *La Gazette des beaux-arts,* 1er mai – 1er juillet 1880.

> être pas désobligés jusqu'à ce jour, que l'on a jugés dignes, par l'ensemble de leurs travaux passés, d'être appliqués à l'enrichissement du domaine de l'art national ? Est-il suffisant de dire, pour se laisser aller à l'imprudente aventure, qu'il n'est pas sans intérêt pour un homme amoureux de l'histoire et du progrès de notre école, d'examiner froidement le mouvement qui s'est opéré en elle depuis qu'elle est désemparée, après trois expositions universelles, de la plupart des grands noms qui en étaient les guides et l'honneur, de constater ses ressources en l'état présent, de voir d'où le vent lui souffle, et si ce vent lui apporte la mort ou le renouveau ? »[750]

Si ce sont les nombreuses relations liées avec des artistes au cours de sa carrière d'administrateur des beaux-arts qui lui apparaissent comme un obstacle majeur à l'exercice de la critique d'art, l'empêchant ainsi d'exprimer ses avis avec indépendance et objectivité, sans crainte de froisser ou blesser une connaissance appréciée, c'est toutefois cette connaissance intime du milieu artistique et des rouages de l'institution qui justifient la rédaction et la publication d'un « Salon » en 1880. Devenu extérieur à l'organisation du Salon, désormais sous la responsabilité d'E. Turquet, C.-P. de Chennevières met à profit son expérience longue et privilégiée pour commenter l'exposition en la replaçant dans une lignée d'évolutions esthétiques et institutionnelles. Davantage qu'une revue du Salon de 1880, son compte rendu est l'occasion d'un véritable bilan de son action comme directeur de l'administration des beaux-arts. Son exemple et ceux, précédemment convoqués, d'autres membres de l'administration des beaux-arts s'essayant, de façon plus ou moins durable, à la critique de Salon, montrent ainsi comment les compétences développées en tant qu'administrateurs peuvent être réemployées, voire constituer une plus-value pour commenter l'exposition.

Théophile Gautier, un critique officiel ?

L'inverse est aussi vrai : l'expertise développée en tant que critique d'art tend en effet, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, à être reconnue comme telle par l'administration. La position de T. Gautier, qui s'assimile presque à un critique officiel sous le Second Empire[751], rend compte du phénomène.

Dans la première moitié du régime, T. Gautier occupe surtout une place de critique d'art : depuis 1837, il officie en tant que critique artistique, mais aussi littéraire et théâtral dans la *Presse*. Cette collaboration lui assure un lectorat large, attiré par le faible prix et fidélisé par

[750] *Ibid.*, 1^er^ mai 1880, p. 394.

[751] À ce propos, voir GIRARD Marie-Hélène, « Une date mémorable » dans *Œuvres complètes [Section VII]*, volume IV : « Les Beaux-arts en Europe, 1855 », *op. cit.*

la publication de feuilletons. En 1854, il quitte ce titre pour entrer au *Moniteur universel* (qui devient *Le Journal officiel* à partir de 1869) et y reste jusqu'à la fin du Second Empire. Organe officiel de l'Empire, quoique moins largement tiré que d'autres périodiques, ce journal lui offre un revenu confortable – Gautier ayant à sa charge une famille nombreuse et deux sœurs célibataires – et signifie une reconnaissance quasi-officielle par le pouvoir impérial. En parallèle, d'octobre 1856 à septembre 1858, il est rédacteur en chef de la revue *L'Artiste*. Dirigée par Édouard HOUSSAYE (1822-1905) et Xavier AUBRYET (1827-1880) – ce dernier travaille aussi comme critique d'art au *Moniteur universel*, la revue cherche à retrouver le prestige qui était le sien dans les années 1840. Faire appel à T. Gautier rend compte certes de relations d'amitiés entres les trois hommes, mais aussi de la stature de l'écrivain, qu'on pense capable de ressusciter une gloire ancienne[752], comme le suggère une publicité pour son Salon parue dans *Le Constitutionnel* en juillet 1857 **[Fig. 2.24]**. Au-delà de sa notoriété comme écrivain, T. Gautier construit une véritable réputation en tant que critique d'art qui trouve une première confirmation en 1862, lorsque T. Gautier est élu président de la Société nationale des beaux-arts nouvellement créée. Cette nomination témoigne du crédit que lui accordent les artistes : au vu du rôle de l'association, les artistes le considèreraient donc à la fois comme un pair et comme un défenseur de leurs intérêts.

Bientôt, T. Gautier critique d'art accède aussi à la reconnaissance officielle : en 1863, l'administration des beaux-arts le nomme membre de la commission de l'enseignement pour les beaux-arts[753] et, entre 1864 et 1869, membre du jury du Salon, puis, quelques années plus tard, vice-président du jury de peinture. T. Gautier est alors le premier homme de lettres, sans responsabilité politiques ou administratives aucune, et sans être artiste lui-même, à être reconnu comme expert artistique. La position vient ainsi concrétiser la réputation qu'il a acquise auprès de l'ensemble des acteurs du système artistique contemporain mais aussi la concordance de vues entre le salonnier et les instances officielles. En effet, si, avant même d'être nommé juré, les jugements rendus par Gautier dans la *Presse* puis dans le *Moniteur universel* étaient souvent proches des décisions du jury, ils le sont d'autant plus lorsqu'il est membre du jury : de façon cohérente, les œuvres récompensées par les jurys auxquels il appartient sont en effet louées dans ses Salons. Dans la seconde moitié du Second Empire, T. Gautier bénéficie donc d'une

[752] EDWARDS Peter J., « Théophile Gautier, rédacteur en chef de L'Artiste » dans *Théophile Gautier : l'art et l'artiste*, actes du colloque international, Montpellier, Université Paul Valéry, septembre 1982, Montpellier, université Paul Valéry, 1983, volume II, p. 258-259.
[753] DROST Wolfgang, « Gautier membre du jury et juge de la peinture officielle et de l'impressionnisme naissant » dans GEISLER-SZMULEWICZ Anne et LAVAUD Martine (éd.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, *op. cit.*, p. 170.

position tout à fait singulière, qui l'apparente à un critique officiel, tant ses activités comme « juge » de l'art sont liées aux instances officielles, et incarne la reconnaissance institutionnelle progressive que conquièrent les critiques d'art.

Les critiques d'art, des experts reconnus par l'administration

De fait, les critiques d'art sont de plus en plus nombreux à être désignés par l'administration des beaux-arts pour siéger au jury du Salon : à la suite de T. Gautier, juré entre 1864 et 1869, P. de Saint-Victor est nommé en tant qu'« homme de lettres »[754] entre 1866 à 1873, bientôt suivi par P. Mantz, juré régulier de la section « Gravure » depuis 1874, et, à partir du Salon de 1879, par E. About, L.-C. Viardot et C. Clément[755] en leur qualité de « critique d'art ». Peu à peu, les auteurs de « Salons » accèdent même à de véritables postes au sein de l'administration des beaux-arts : en 1878, Roger BALLU (1852-1908) devient chef de cabinet du directeur général des beaux-arts et en 1881, Charles YRIARTE (1833-1898) est nommé inspecteur des beaux-arts. La pratique de la critique d'art apparaît alors comme un jalon pouvant mener à une carrière administrative, voire politique, y compris aux échelons les plus prestigieux.

Le parcours de C. Blanc est représentatif de ce phénomène. Né en 1813 à Castres, il profite dès son plus jeune âge des relations et positions de son frère Louis BLANC (1811-1882), de deux ans son aîné. Au début des années 1830, il fréquente les milieux littéraires et artistiques parisiens et s'essaye lui-même à la critique d'art dans *Le Bon sens,* alors dirigé par son frère. Dans les années qui suivent, il collabore à de nombreux périodiques et dirige un temps le *Propagateur de l'Aube* et le *Journal de l'Eure,* deux titres paraissant en province et ne disposant guère d'un grand prestige en matière artistique. En dépit d'une production jusqu'alors mineure, C. Blanc est nommé directeur de l'administration des beaux-arts à la suite de la révolution de 1848, certainement recommandé par son frère, un des hommes forts du gouvernement provisoire. Malgré son jeune âge et son inexpérience, C. Blanc fait ses preuves et gagne l'estime des artistes, comme en atteste le témoignage de C.-P. de Chennevières :

> « Durant les trois années de sa première direction, il avait su demeurer populaire dans le monde des artistes. N'arrivait-il pas juste à point, et dans toute la verdeur de l'âge et de l'esprit, et poussé par ce qu'il y avait de généreux dans le vent révolutionnaire d'alors, pour servir la jeune école et réparer les torts qui lui avaient été causés par les proscriptions

[754] En 1866 dans la section « Peinture » ; dès l'année suivante dans la section « Sculpture ».
[755] Comme juré supplémentaire.

de l'ancien jury des Salons ? […] Quoi qu'il en soit, lorsqu'en 1850, il céda la place à M. de Guizard, son nom n'était nullement usé. »[756]

Après son écartement de l'administration des beaux-arts par le nouveau Second Empire, C. Blanc se consacre plus profondément à son œuvre d'historien et de critique d'art. Il reprend son projet encyclopédique de biographies des peintres, entamé avant 1836 avec les peintres français du XIX^e^ siècle et repris en 1849[757]. En 1859, il fonde en outre *La Gazette des beaux-arts,* revue spécialisée dans les questions artistiques et littéraires qui ne tarde pas à faire concurrence à *L'Artiste.* Pour ce faire, C. Blanc emploie « les érudits de toute l'Europe, […] les experts les plus sûrs[758] », certains ayant déjà travaillé avec lui sur son *Histoire de tous des peintres de toutes les écoles,* et met à profit leurs expertises variées. Pour les comptes rendus de Salon, auxquels il ne s'exerce guère[759], C. Blanc fait appel à des auteurs recrutés autant dans l'administration des beaux-arts que dans les milieux artistiques et littéraires. Ainsi, parmi les signataires, se trouvent des conservateurs de musées, à l'instar d'Alfred DARCEL (1818-1893)[760], des artistes comme René MÉNARD (1827-1887)[761] ou de « simples » critiques tels qu'Arthur BAIGNIÈRES (1834-1913)[762], ancien salonnier pour la *Revue contemporaine.* Le succès d'estime que rencontre la *Gazette des beaux-arts,* dû aux associations intelligentes et fructueuses que C. Blanc a su mettre en place, et dans laquelle il fait paraître en feuilleton sa *Grammaire des arts du dessin*, a sans nul doute influencé sa nomination, en 1870, comme directeur de l'administration des beaux-arts. Il reprend ainsi le poste occupé vingt ans plus tôt, mais avec le bénéfice de l'âge, de l'expérience et des réseaux ; par là même, la jeune Troisième République reconnaît l'expertise associée à l'activité de critique d'art, en accordant à l'un de ses plus éminents et influents représentants un poste d'administrateur. Si son second mandat de directeur des beaux-arts s'achève en 1873 sur l'échec du Musée des Copies, son expertise en tant que critique et historien d'art est de nouveau reconnu en 1878, lorsqu'il occupe la chaire d'Histoire de l'art et d'Esthétique au Collège de France, nouvellement créée pour lui.

À la suite de C. Blanc, d'autres critiques d'art voient, à la fin du siècle, leur expertise reconnue et même consacrée par une nomination aux postes de direction de l'administration

[756] CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts, op. cit.*, partie 1, p. 88.
[757] BLANC Charles, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* Paris, Curville, 1845, vol. 1 ; *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Paris, 1849-1876.
[758] BLANC Charles, « Introduction », *La Gazette des beaux-arts,* 1^er^ janvier 1859, p. 15.
[759] BLANC Charles, *Gazette des beaux-arts,* 1^er^ juin-1^er^ juillet 1866.
[760] DARCEL Alfred, *La Gazette des beaux-arts,* 1^er^ août 1863, p. 136-146 ; *La Gazette des beaux-arts*, 1^er^ juillet 1864, p. 80-94. A. Darcel est alors conservateur des objets du Moyen-Âge et de la Renaissance au musée du Louvre.
[761] MÉNARD René, *La Gazette des beaux-arts,* 1^er^ juin-1^er^ juillet 1870.
[762] BAIGNIERES Arthur, *La Gazette des beaux-arts,* 1^er^ juin-1^er^ août 1879.

des beaux-arts[763] : Antonin PROUST (1832-1905), auteur de quelques essais sur l'art contemporain[764], est ministre des beaux-arts de novembre 1881 à janvier 1882 ; P. Mantz, salonnier, entre autres, de *La Gazette des beaux-arts* et du *Temps*, est directeur général des beaux-arts durant toute l'année 1882 ; Albert KAEMPFEN (1826-1907), chroniqueur notamment pour *L'Illustration, La Vie Parisienne* ou *Le Temps*, est délégué aux fonction de directeur des beaux-arts entre 1882 et 1887 ; lui succède J.-A. Castagnary, directeur jusque 1889. De même, les nombreux conseils et comités qui se créent sous la Troisième République réservent certains de leurs sièges aux critiques d'art – les « huit personnes distinguées par la connaissance qu'elles ont des arts »[765] – aux côtés de haut-fonctionnaires et d'hommes politiques. Louis GONSE (1846-1921) par exemple, salonnier pour *La Gazette des beaux-arts* entre 1874 et 1877[766], est membre du Comité supérieur des beaux-arts en 1881, de la commission des monuments historiques en 1891 et du conseil consultatif des musées nationaux en 1892.

Conclusion : Portrait du critique influent

Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les critiques d'art s'imposent donc comme une instance influente, dont les effets sur les carrières et les réputations concurrencent le pouvoir de distinction du jury de récompense. Ce rôle est reconnu par les artistes eux-mêmes, comme l'exprime Eugène FROMENTIN (1820-1876) dans une anecdote racontée par M. Du Camp :

> « Si l'appréciation de nos tableaux est favorable, nous les vendons bien ; si elle est sévère, nous les vendons moins bien : voilà pourquoi nous attachons de l'importance à la critique imprimée. »[767]

Instance informelle, qui ne décerne aucun prix et n'octroie aucun privilège, sur quoi se fonde alors l'influence de la critique d'art ?

Principalement produite par des auteurs non-spécialistes, la critique d'art doit son influence d'abord à l'audience importante dont elle bénéficie. Présents en abondance dans *toute* la presse contemporaine, quel que soit la tonalité du périodique ou sa ligne éditoriale, les

[763] GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, *op. cit.*
[764] PROUST Antonin, *Les beaux-arts à l'exposition de 1862*, Paris, A. Siret, 1863 ; *Les beaux-arts en province*, Niort, impr. Th. Mercier, 1867.
[765] Décret de création du Conseil supérieur des beaux-arts, 22 mai 1875, reproduit dans le *Journal officiel*, 23 mai 1875, p. 1. À ce propos, voir GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Le Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, *op. cit.*
[766] GONSE Louis, *La Gazette des beaux-arts*, 1^er^ juin-1^er^ août 1874 ; *La Gazette des beaux-arts*, 1^er^ juin-1^er^ août 1875 ; *La Gazette des beaux-arts*, 1^er^ juin-1^er^ août 1877.
[767] DU CAMP Maxime, *Souvenirs littéraires*, Paris, Aubier, 1882, p. 356.

comptes rendus du Salon sont lu par un lectorat aussi large qu'hétérogène. À cet égard, il ne faut certainement pas minimiser l'influence dont disposent les auteurs écrivant dans des journaux généralistes à très grand tirage, même lorsqu'ils ne font état d'aucune expertise durable dans le domaine artistique.

Ce premier facteur de l'influence des comptes rendus de Salon et de leurs auteurs doit néanmoins être pondéré par un deuxième facteur, que j'emprunterai de façon anachronique à l'étude de l'influence sur les réseaux sociaux aujourd'hui : celui de l'engagement, c'est-à-dire le fait qu'une publication soit non seulement lue par une grande audience, mais qu'elle suscite des comportements de consommation. Appliquée au système artistique de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, cette notion permet de nuancer le poids du tirage des journaux et oblige à considérer le lectorat en terme aussi qualitatif, et pas seulement quantitatif. En dépit de leur audience réduite, les revues spécialisées, parce qu'elles s'adressent justement à un lectorat intéressé, disposent sans nul doute d'une influence réelle.

Enfin, il convient de distinguer les salonniers selon leur degré d'expertise, qui constitue un troisième facteur de l'influence du critique d'art. Pour que les jugements exprimés par un auteur soient pris en compte, celui-ci doit faire montre de compétences et de connaissances qui attestent la validité desdits jugement. À ce titre, la longévité d'un salonnier et le degré de spécialisation de sa carrière – notamment le type d'écrits qu'il rédige et publie parallèlement aux comptes rendus de Salon – forment des indices de l'expertise qu'il possède. La professionnalisation croissante de cette pratique fait ainsi émerger la pratique du « critique influent », que représente H. Daumier en 1865 **[Fig. 2.25]**. L'influence réelle dont il dispose sur les carrières et les réputations artistiques tend alors à se consolider en autorité, reconnue y compris par l'administration des beaux-arts, puisqu'elle les inclue progressivement au jury et dans ses comités, comme nous l'avons vu.

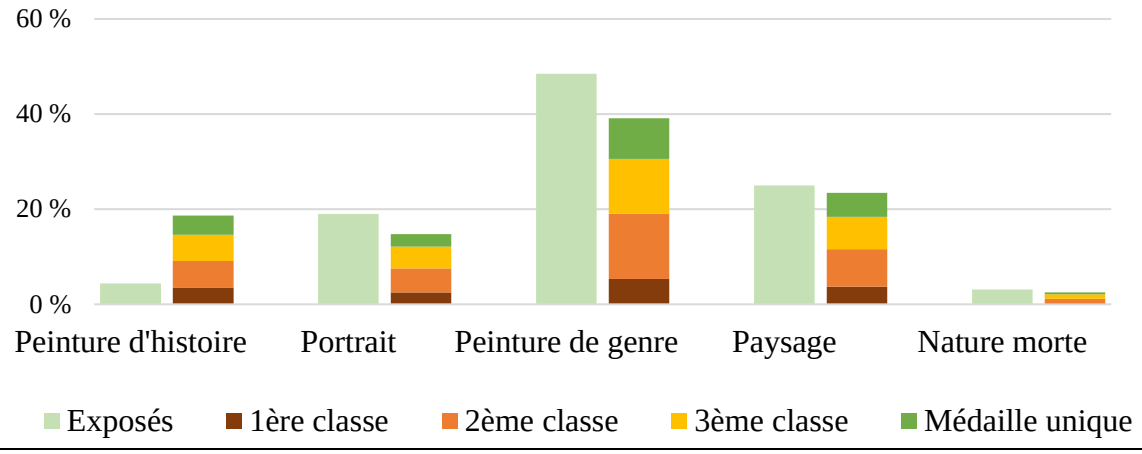
DEUXIÈME PARTIE :

LE GENRE DU SUCCÈS.

Les reconnaissances multiples des peintres de Salon

Entre 1848 et 1880, ce sont 619 artistes et 1 010 envois qui obtiennent une médaille au Salon. Comme je l'ai dit en introduction[768], peintres et peintures récompensés font état d'une grande diversité de genres pratiqués, de sujets représentés, de styles adoptés, ce qui tend à démentir l'existence d'une esthétique dominante. *Tous* les genres parviennent en effet à remporter des médailles de *toutes* catégories – à l'exception de la médaille d'honneur, très sélective :

Graphique 12. Répartition moyenne, par genre, des peintures exposées et médaillées au Salon (1848-1880)[769]



La répartition par genre des médailles distribuées aux peintures au Salon entre 1848 et 1880 fait alors état d'une représentativité forte du palmarès : à l'exception des peintures d'histoire, surreprésentées parmi les peintures médaillées en comparaison de leur poids numérique parmi les peintures exposées, les autres genres sont récompensés à proportion quasi-équivalente de leur présence sur les cimaises du Salon. Les catégories de médaille sont en outre attribuées de façon analogue d'un genre à l'autre, sans préférence notable envers l'un ou l'autre. À ces égards, les jugements émis par les jurys successifs à travers la médaille attestent d'une reconfiguration des rapports à la hiérarchie des genres.

[768] À ce propos, voir *supra.*, INTRODUCTION.

[769] La répartition par genre des peintures médaillées est issue de la base DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.*
Pour les peintures exposées, les proportions sont issues de :
- Pour la peinture d'histoire : SERIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard*, *op. cit.*, p. 547.
- Pour le portrait : recensement nettoyé des œuvres comportant « Portrait » dans leur titre, exposées au Salon entre 1848 et 1880, effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
- Pour la nature morte : recensement nettoyé des œuvres comportant « Nature morte » ou « Fleur » dans leur titre, exposées au Salon entre 1848 et 1880, effectué *via* la même base de données.
- Pour le paysage : moyenne issue d'un recensement effectué pour les Salons de 1849, 1864 et 1880, *via* la même base de données.
- Pour la peinture de genre : pourcentage calculé à partir des pourcentages précédents.

Toutefois, au-delà de ces envois récompensés, l'analyse prosopographique des trajectoires de ces peintres médaillés révèle combien la *séparation* en genres reste structurante dans la construction des carrières et réputations artistiques. À plus d'un titre, le genre – en tant qu'ambition, pratique et réputation –, façonne véritablement les carrières artistiques : il détermine ainsi le parcours de formation suivie, les attentes et les critères d'appréciation des différentes instances de la vie artistique contemporaine, les orientations possibles de la production, les opportunités offertes à l'artiste, les ressources (économiques, mais aussi symboliques) qu'il acquiert et qu'il peut espérer acquérir. La spécialisation par genre continue ainsi, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, à conditionner les modalités d'accès à la reconnaissance artistique : autrement dit, le succès n'est pas le même selon qu'un artiste produise et expose de la peinture d'histoire ou du paysage, de la peinture de genre ou de la nature morte.

Il est, d'ailleurs, des pratiques qui ne rencontrent pas le succès au Salon, soit qu'elles ne bénéficient pas encore d'une considération propre – et, dès lors, les praticiens non plus –, soit qu'elles disposent de leurs propres espaces et modalités de reconnaissance ; je commencerai donc par évoquer ces cas de figure. Il conviendra aussi de s'attarder un temps sur les peintres femmes, afin de savoir si et comment leur sexe influe sur leur trajectoire et leur production et conditionne, par extension, leur accès à la reconnaissance.

Portraitistes : le profit sans l'estime

Entre 1848 et 1880, au Salon, les portraits représentent en moyenne 15,1 % des peintures médaillées – soit une proportion équivalente aux 16,4 % que représentent les portraits au sein des œuvres exposées dans la section « Peinture »[770]. Pourtant, cette production, surtout quand elle se fait spécialisation, se révèle, à l'étude, peu efficace pour accéder à la reconnaissance artistique.

De fait, les portraits ne bénéficient pas réellement d'une reconnaissance en propre, et jouent en réalité un rôle annexe dans la réputation de leurs auteurs. Les portraits sont ainsi rarement récompensés seuls : sur les 386 portraits médaillés, 160 s'inscrivent dans un envoi composé aussi de peintures d'histoire et 113 dans un envoi comprenant de la peinture de genre ; seuls 108 sont exposés dans un envoi strictement et exclusivement composé de portraits. Surtout, c'est le genre associé aux portraits qui semble déterminer la catégorie de médaille

[770] On recense au minimum 12 194 portraits exposés au Salon entre 1848 et 1880, sur 74 222 peintures. Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*

reçue : sur les 31 portraits qui sont distingués par une médaille de première classe, la grande majorité (20) s'insèrent dans un envoi composé de peinture d'histoire. L'attribution hiérarchisée des médailles à ces envois dépend ainsi, non pas des portraits exposés, mais bel et bien du genre qu'ils accompagnent, indiquant par-là que les portraits *per se* ne sont pas véritablement l'objet de la récompense attribuée mais qu'ils en bénéficient plutôt comme d'un « effet collatéral ». Cette hypothèse apparaît d'ailleurs corroborée par les palmarès des récompenses aux Salons de 1849 à 1853, alors que le jury précise, lors de leur attribution, le genre pour lesquels les lauréats sont récompensés[771]. Lors de ces Salons, vingt-trois envois médaillés comprennent au moins un portrait ; pourtant, ils ne sont que sept exposants à être récompensés pour leur « Portrait ». Parce qu'ils explicitent pour quel genre le jury souhaite distinguer les lauréats, les palmarès des Salons de 1849 à 1853 soutiennent donc l'hypothèse que ce genre ne bénéficie que d'une reconnaissance collatérale. Le constat est similaire lorsqu'on considère la réception critique : dans les comptes rendus de Salon, le genre du portrait dispose rarement d'un article lui étant exclusivement consacré, il fait partie des derniers genres à être commenté et les salonniers se montrent généralement concis dans leur critique. Même les portraits qui accompagnent des envois extrêmement commentés, comme le *Portrait de Mme B…*[772], exposé en 1864 par Eugène FAURE (1822-1879) aux côtés d'*Eve* (vingt-et-une mentions recensées) ou le *Portrait de Mme C…,* présenté par Félix CLÉMENT (1826-1888) au Salon de 1867 en compagnie de *La mort de César* (dix-huit mentions recensées), ne bénéficie généralement pas d'une réelle attention critique. Tout au long de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les portraits jouissent ainsi d'une faible considération et ne profitent pas, au contraire des autres genres dits « mineurs », d'une revalorisation.

Par extension, alors que la production de portraits est une pratique quasi-exclusive et dominante pour la majorité des portraitistes exposant au Salon[773], la carrière de portraitiste est rarement récompensée au Salon. Parmi les 619 peintres médaillés au Salon, ils ne sont ainsi que vingt-neuf[774] à effectivement avoir fait du portrait leur spécialité et à être reconnus *en tant que*

[771] Compte rendu de la distribution des récompenses du Salon de 1849, livret du Salon de 1850, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1846-1850*, volume V, *op. cit.*, p. 8.
[772] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[773] La majorité des portraitistes présents au Salon entre 1848 et 1880 en font une pratique non seulement exclusive (61,0 % de leurs envois sont uniquement composés de portraits) mais aussi dominante (en moyenne, dans ces envois composé de deux œuvres, 1,4 sont des portraits). Recensement et traitement statistique issus de la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[774] Il s'agit de J. Badin, Louise BESNARD née VAILLANT (1816-1879), Nina BIANCHI (?-?), Charles CAMINO (1824-1888), Maxime DAVID (1798-1870), Alfred DEDREUX (1810-1860), Lucien DOUCET (1856-1895), Paul DUBOIS (1829-1905), Pauline DURAN née CROIZETTE(?-?), Nina BIANCHI (?-?), Edmé-Adolphe FONTAINE (1814-1878), M. Herbelin, Nélie JACQUEMART (1841-1912), Sophie JADELOT (1820-?), Louis LAMOTHE (1822-1869), Marie Pauline LAURENT (1805-1860), Wilhelm LEIBL (1844-1900), Tito MARZOCCHI DE BELLUCCI (1800-1871), Paul

portraitistes. En outre, ces peintres connaissent une carrière modeste : à l'instar de Jules BADIN (1843-1919)[775], récompensé au Salon de 1877 pour le *Portrait de Lilie* et celui *de M. E. S,* ils ne reçoivent en général qu'une seule médaille, de troisième ou deuxième classe le plus souvent, et les informations biographiques disponibles ne font état d'aucun honneur supplémentaire ou de position institutionnelle occupée. Les rares portraitistes qui parviennent à accéder à une reconnaissance supérieure (cumul de distinctions, position d'autorité) sont ceux qui réussissent à dépasser les limites intrinsèques au genre : soit qu'ils donnent une dimension historique à leurs portraits, en représentant notamment les personnalités politiques de leur temps ; soit qu'ils fassent de leur modèle des archétypes de « la Femme » ou de « la Modernité » (je reviendrai sur ces deux stratégies plus tard). Seul, et s'il se réduit à des représentations strictement mimétiques, le genre du portrait ne constitue donc pas une spécialisation de carrière suffisante pour accéder à la reconnaissance artistique. À cet égard, se maintient donc un plafond de verre assez évident : d'une part, les jurys et les critiques accordent une estime moindre au portrait, en raison de son caractère mimétique et commercial ; d'autre part, les portraitistes intègrent cette considération moindre et renoncent alors à l'investir d'une ambition artistique supplémentaire.

Jusqu'à la fin du siècle, le portrait reste principalement une production « alimentaire », peu valorisée au Salon mais qui permet de faire vivre l'artiste. Production relativement peu périlleuse – un seul modèle, un effort de composition minimal – et abordable – les frais de production sont au plus bas, puisque c'est même le modèle qui paie pour être représenté, la rentabilité extrême du portrait est de fait imbattable. Celle-ci explique, même si une telle situation n'a rien d'inédit, que les peintres formés à la peinture d'histoire notamment (j'y reviendrai) s'y consacrent de plus en plus fréquemment. La pratique du portrait leur permet en effet de capitaliser non seulement sur leurs compétences techniques, mais aussi sur la réputation obtenue en tant que peintres d'histoire : le crédit accordé comme portraitiste semble alors corrélé à la reconnaissance obtenue comme peintre d'histoire ou, plus rarement, de genre. Cette observation est en effet confirmée par l'exemple de Léon BONNAT (1833-1922), dont la reconnaissance par le biais de prix, récompenses et décorations constituent un critère

MATHEY (1844-1929), Auguste-Charles MENGIN (1853-1933), Lizinska DE MIRBEL née RUE (1796-1849), Domenica MONVOISIN née FESTA (1805-1881) , Gabriel-Aristide PASSOT (1797-1875), Pierre-Paul DE POMMAYRAC (1807-1880), Arsène RIVEY (1838-1903), Henryk RODAKOWSKI (1823-1894), Félicie SCHNEIDER née FOURNIER (1831-1888), Jules-Emmanuel VALADON (1826-1900), Joseph WENCKER (1848-1919) et Liévin DE WINNE (1821-1880).

[775] S'il parvient à être nommé, en 1882, administrateur de la manufacture de Beauvais, c'est en tant que fils du précédent directeur, Pierre-Adolphe BADIN (1805-1876). C'est ensuite à ce titre qu'il est nommé, en 1889, chevalier de la Légion d'honneur, A.N., Pierrefitte-sur-Seine, LH/89/25.

apparemment décisif pour certains clients[776]. C'est aussi ce que suggère É. Zola, dans *L'Œuvre*, lorsqu'il évoque les prix exigés par Fagerolles, son personnage de peintre réputé :

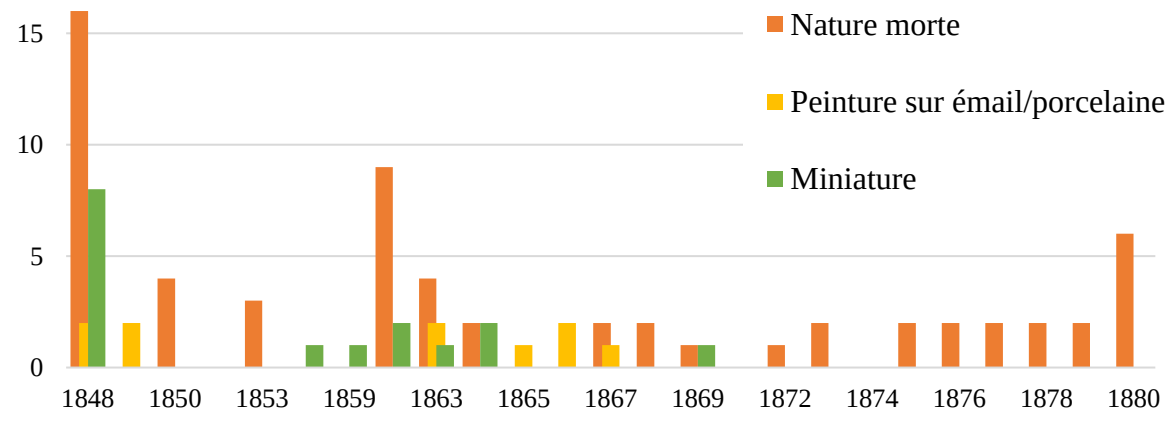
> « Est-ce que cela était payé ? Décoré de l'année précédente, Fagerolles exigeait, assurait-on, dix mille francs d'un portrait. » [777]

Lors des expositions ou dans les carrières des peintres, le portrait est donc un genre qui bénéficie, par « ruissellement », de la reconnaissance obtenue par et avec des œuvres d'autres genres mieux considérés mais qui ne jouit pas, en propre, d'une considération réelle. Aussi, les peintres qui produisent et exposent surtout et avant tout des portraits sont-ils, hors rares exceptions, ignorés par les instances de reconnaissance : seule donc, la spécialisation comme portraitiste ne rencontre pas de réel succès au Salon et ne fera donc pas l'objet de développement supplémentaire dans le cadre de cette thèse.

Arts décoratifs : des reconnaissances spécifiques et circonscrites

Au Salon, mêmes les genres et les techniques placés tout en bas de la hiérarchie académique ne sont pas ignorés par le jury et l'administration des beaux-arts. Les pratiques qui s'apparentent aux arts décoratifs ou appliqués – peinture de nature morte et de fleur, peinture sur émail, miniature – reçoivent en effet des récompenses :

Graphique 13. Nombre de médailles reçues par la peinture de nature morte, la peinture sur émail et porcelaine et la miniature au Salon (1848-1880)[778]



Bien que peu nombreuses, ces médailles obtenues par des peintures relevant des « arts appliqués » valent d'être signalées, tant elles sont révélatrices de la volonté et de la capacité, de la part du jury, de prendre en compte la production artistique contemporaine dans

[776] SAIGNE Guy, *Léon Bonnat : le portraitiste de la IIIe République. Catalogue raisonné des portraits*, Paris, Mare & Martin, 2017, p. 164.
[777] ZOLA Émile, *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 361.
[778] Recensement effectué *via* la base DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.*

toute sa diversité. Ce souci est d'ailleurs encouragé par l'administration des beaux-arts, qui impose en 1880 un quota de médailles devant être spécifiquement attribuées à la peinture de nature morte et fleurs et aux émaux, faïences et porcelaines[779]. Au-delà de la médaille toutefois, ces artistes restent relativement ignorés des critiques et, par extension, du public et n'accèdent pas aux mêmes marques de consécration qui jalonnent les carrières des autres exposants au Salon.

C'est que, en réalité, les peintres de nature morte, de miniatures ou de peintures sur porcelaine disposent de leurs propres espaces de reconnaissance. C'est d'abord dans les manufactures et dans les industries que les peintres spécialistes font carrière. La manufacture de Sèvres, en particulier, est un débouché manifestement priorisé par ces artistes[780], qu'ils soient engagés par recommandation ou par candidature spontanée. La demande formulée par Éléonore ESCALLIER née LÉGEROT (1827-1888) d'intégrer le personnel de la manufacture éclaire à la fois sur les raisons de vouloir y travailler et sur les critères de recrutement :

> « Une longue étude de fleurs appliquée à la décoration de la céramique, une réputation acquise dans ce genre et nullement contestée, le dernier succès du Salon de 1868 sanctionné par une médaille me donnent la liberté de vous exprimer le vif désir que j'aurais d'utiliser mes connaissances à la manufacture impériale de Sèvres. […] Les deux plats que j'ai au Salon doivent à cette qualité la récompense du jury et les éloges de la presse. »[781]

Cette lettre montre alors comment la médaille distribuée au Salon est investie d'un rôle de certification, reconnu y compris dans ce milieu professionnel. Elle révèle aussi les motivations, principalement économiques, qui poussent une peintre, pourtant reconnue, à préférer une carrière d'employée : faute de débouchés commerciaux, une position à la manufacture de

[779] « Art. 27. — Les propositions du jury ne pourront dépasser :
Pour la section de peinture, dessins, etc., quatre médailles de 1ère classe, dont une pour la peinture monumentale ou décorative, une pour la peinture d'histoire ou portrait, une pour la peinture de genre et une pour la peinture de paysage, animaux, fleurs et nature morte ; dix médailles de 2ème classe et dix-huit médailles de 3ème classe. Deux des médailles de 2ème ou de 3ème classe devront être attribuées à des dessins, pastels, ou aquarelles, deux autres à des émaux, faïences, porcelaines, vitraux ou cartons de vitraux. »
Règlement du Salon de 1880, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. CXIV.

[780] Ont été employés à la manufacture de Sèvres E. Apoil, entre 1851 et 1893 ; A.-F. de Charlot de Courcy, entre 1865 et 1886 ; É. Escallier, entre 1874 et 1888 ; S. Jadelot, de façon irrégulière, entre 1852 et 1870 ; M. P. Laurent, entre 1838 et 1860 ; Alfred MEYER (1832-1904), entre 1858 et 1871. À ce propos, voir BRUNET Marcelle et PRÉAUD Tamara, *Sèvres : des origines à nos jours*, Fribourg, Office du livre, 1978 ; DUCROT Brigitte, *Second Empire & IIIe République : de l'audace à la jubilation*, Paris, éditions Courtes et longues, 2008 ; QUÉQUET Sébastien, *Entre beaux-arts et industrie: l'engagement des peintres de Salon dans les manufactures françaises de céramique*, thèse de doctorat, Amiens, université de Picardie Jules-Verne, 2014.

[781] Sèvres, cité de la Céramique, archives, Ob5 Escallier, lettre du 11 juin 1968, cité dans QUÉQUET Sébastien, *Entre beaux-arts et industrie: l'engagement des peintres de Salon dans les manufactures françaises de céramique*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 258.

Sèvres confère une sécurité financière mais aussi créative convoitée. De fait, la manufacture offre des salaires conséquents – E. Escallier est recrutée avec un traitement annuel de 4 000 francs tandis que Alexandre-Frédéric DE CHARLOT DE COURCY (1832-1886) a un salaire annuel de 2 400 francs en 1864, augmenté à 3 100 francs en 1879[782] – et accorde d'autres avantages (pension de retraite, droit à des congés en cas de maladie, logement) tout aussi précieux. Mais, outre ces avantages, dont il ne faut pas minorer la portée, la manufacture de Sèvres apparaît aussi comme un terrain favorable au développement, non seulement de l'œuvre, mais aussi de la réputation, de l'artiste. Ainsi d'Estelle APOIL née BÉRANGER (1825-1902) : alors que son œuvre de peintre de fleurs, bien qu'il soit médaillé à deux reprises aux Salons de 1846 et 1848, passe inaperçu auprès du public et des critiques au Salon – où elle cesse d'exposer dès 1866 –, elle fait une carrière auréolée d'honneur et d'estime à la manufacture de Sèvres, qu'elle intègre en 1851[783]. En 1874, l'État français lui commande ainsi deux vases sur le thème de l'« Éducation » et de la « Récréation », afin de les offrir en guise de cadeau diplomatique à l'impératrice de Russie. Si la Légion d'honneur lui est refusée en tant que femme, elle est pressentie dans la décennie 1880 pour une palme académique[784]. Surtout, en tant que peintre de la manufacture, sa production est louée et valorisée : les chroniqueurs artistiques soulignent souvent la qualité de ses œuvres[785], présentées aux visiteurs à l'occasion d'expositions régulières des produits de la manufacture. Signe supplémentaire du crédit accordé à la production de E. Apoil, elle assume, parallèlement à son travail de peintre sur porcelaine, une position pédagogique : en 1864 elle ouvre, en compagnie de son époux Charles-Alexis APOIL (1809-1864), lui aussi peintre à la manufacture, un atelier de leçons de peinture vitrifiable dans leur villa à Sèvres. À l'Exposition de peinture et de sculpture, ce sont ainsi dix-sept peintres – exclusivement des femmes – qui se revendiquent élèves d'E. Apoil et qui y présentent, très largement, des peintures sur céramique.

Ce sont, de fait, ensuite les positions d'enseignement qui apparaissent dans les carrières de ces peintres d'arts appliqués : le peintre de nature morte Jean FAUVELET (1819-

[782] En guise d'équivalence, voir ANNEXES, Tableau 3.
[783] MAZIGHI Rabita, *Suzanne Estelle Apoil : 1851-1892. Artiste peintre sur porcelaine à la manufacture de Sèvre*, mémoire, Sèvres, 2002.
[784] A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/683.
[785] DUCROCQ Charles, « Exposition des produits des manufactures de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais », *La Chronique illustrée,* 24 octobre 1874 ; PROTH Mario, « Mouvement artistique. La manufacture de Sèvres à l'Exposition des Arts décoratifs », *Le Mot d'ordre,* 25 novembre 1884 ; CARDON Émile, « Les manufactures nationales », *Le Moniteur des arts,* 20 septembre 1889 ; Anonyme, « La manufacture de Sèvres », *Le Petit Journal*, 4 juin 1890 ; Anonyme, « Les petits cadeaux. Visite à la manufacture de Sèvres. Les bases et les bustes pour la Russie », *Le Matin,* 14 août 1897 ; L. de M., « Les cadeaux de M. Félix Faure », *Le Monde illustré,* 21 août 1897, p. 138-139.

1883), médaillé lors du Salon de 1848, est ainsi professeur de dessin au collège de Chartes[786], tandis que le peintre sur émail A. Meyer, récompensé au Salon de 1866, enseigne au lycée parisien Bernard Palissy – et aussi, par ailleurs, employé de la manufacture de Sèvres entre 1858 et 1871[787]. Bien documentée, la position de professeur de l'école des beaux-arts de Lyon, dès 1854[788] qu'occupe Jean REIGNIER (1815-1886), constitue un cas d'étude exemplaire. Né à Lyon, le peintre est lui-même un pur produit de l'enseignement de cette école des beaux-arts : il se forme en effet entièrement dans sa ville natale auprès d'Augustin Alexandre THIERRAT (1789-1870), alors professeur de la peinture de fleurs et lui-même élève des Lyonnais Pierre RÉVOIL (1776-1842) et Joseph CHINARD (1756-1813). Exposant assidu du Salon de Lyon dès 1838, il débute parallèlement à l'Exposition de peinture et de sculpture en 1842 et y présente ses compositions florales. À la faveur de la considération exceptionnellement avantageuse pour les genres mineurs qui se manifeste au Salon libre de 1848, il y obtient une médaille de deuxième classe pour son envoi composé de cinq peintures de fleurs, que complète une rapide mention par É.-J. Delécluze dans *Le Journal des débats*[789]. Il ne réitère toutefois ce succès qu'une décennie plus tard : en 1861, ses quatre compositions florales lui valent un rappel de médaille. Le délai important entre les deux récompenses et le refus, de la part du jury, de lui accorder une médaille de catégorie supérieure, révèle néanmoins la tiédeur de la reconnaissance accordée. Au contraire, à l'échelle locale de Lyon, le peintre dispose déjà d'une réputation conséquente : il s'établit ainsi comme maître d'atelier dès 1845[790] et des peintres se réclament, effectivement, de son apprentissage, dès 1846 au Salon de Lyon[791] et dès 1861 au Salon de Paris[792]. Sa nomination comme professeur de « peinture de fleur » à l'école des beaux-arts de Lyon semble ainsi couronner une carrière à la fois locale et appliquée. J. Reignier, en effet, est aussi dessinateur de fabrique : or, les liens étroits avec les industries de soieries voisines orientent en grande partie l'ambition pratique de l'école, la composition de ses programmes –

[786] AUVRAY Louis et BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, *Dictionnaire général des artistes de l'école française : depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, volume 1, *op. cit.*, p. 537-538.
[787] CABANNE Pierre et SCHURR Gérald, *Les petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, *op. cit.*, p. 739.
[788] GABRIEL Nelly, *Histoires de l'École nationale des beaux-arts de Lyon*, Lyon, Beau fixe, 2007 ; VOLLERIN Alain, *Le grand livre de l'École des beaux-arts de Lyon depuis 1756*, Lyon, Mémoire des arts, 2006.
[789] « Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu au Salon une aussi grande quantité de fleurs peintes et dessinées que cette année. Voici ce que j'ai remarqué jusqu'ici en ce genre : […] *des fleurs* posées sur un banc de pierre, par M. J Reignier », DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Le Journal des débats*, 16 avril 1848.
[790] CABANNE Pierre et SCHURR Gérald, *Les petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, *op. cit.*, p. 858-859.
[791] François RIVOIRE expose dès 1846 au Salon de Lyon en tant qu' « élève de M. Reignier », DUMAS Dominique, FOUCART Jacques & BRUYÈRE Gérard 2007, vol. 3.
[792] Paul VALENTIN expose dès 1861 au Salon de Paris en tant qu' « élève de M. Reignier », *Salons 1673-1914*, *op. cit.*

notamment sa focalisation sur la représentation des fleurs[793] – et, aussi, le profil des professeurs recrutés. Parallèlement, cette position lui permet d'accéder à un niveau de reconnaissance supplémentaire : il se présente en effet en qualité de « professeur à l'École des Beaux-Arts de Lyon » – et non comme peintre – lors de son enregistrement comme chevalier de la Légion d'honneur en 1863[794]. À l'exception de l'acquisition de son *Mois de Marie*, par l'État au Salon de 1867 au prix de 2 000 francs[795], J. Reignier peine de fait à développer une réputation au-delà de ce premier cercle professionnel, qui se circonscrit à une spécialité – la peinture de fleur à destination industrielle – et à une région – Lyon. À ce titre, le caractère éminemment local de la carrière artistique de J. Reignier, qu'atteste d'ailleurs la permanence de sa domiciliation lyonnaise, est représentative de cette double limitation. Malheureusement, le peu d'études existantes actuellement sur les écoles des beaux-arts et municipales de dessin, en province notamment, fait obstacle à un recensement exhaustif des positions occupées par ces peintres médaillés au sein d'établissements pédagogiques. À la fois spécialistes et reconnus, ces artistes figureraient sans doute dans l'organigramme enseignant, mais aussi peut-être administratif, de ces établissements pédagogiques.

À travers les positions occupées en manufactures ou en écoles par ces peintres spécialistes, deux conclusions s'imposent. D'une part, la médaille est aussi investie d'une valeur de certification dans ces milieux professionnels, qui est mobilisée par les artistes pour faire valoir leur légitimité à être recrutés et/ou promus. D'autre part, même chez les peintres spécialistes médaillés, c'est-à-dire même chez ceux qui sont parvenus à accéder à la reconnaissance par les pairs – au sens large – qu'octroie le Salon, leurs carrières et réputations artistiques s'établissent au sein d'un milieu professionnel strictement délimité par une pratique éminemment spécialisée. Les rares exceptions, toutes explicables[796], à ce constat ne l'infirment pas : c'est principalement au sein d'un cercle professionnel spécialisé, en tant que membre de

[793] HARDOUIN-FUGIER Elisabeth et GRAFE Étienne, *The Lyon School of Flower Painting*, Leigh-on-Sea, F. Lewis, 1978 ; *Le temps de la peinture : Lyon 1800-1914*, BRUYÈRE Gérard, RAMOND Sylvie et WIDERKEHR Léna (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des beaux-arts, 20 avril-30 juillet 2007), Lyon, Fage, 2007.
[794] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH/2288/11.
[795] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/175.
[796] Ainsi de Blaise DESGOFFE (1830-1901), dont les natures mortes jouissent au Salon d'une attention médiatique exceptionnelle pour le genre mais qui s'explique par son double pedigree, puisqu'il est le fils du peintre de paysage historique Alexandre DESGOFFE (1805-1882) et l'élève du peintre d'histoire H. Flandrin.
Ainsi, encore, d'Ernest QUOST (1844-1931), peintre de nature morte élu membre du jury au Salon des Artistes français de 1898 ; il ne siège toutefois qu'à la faveur du recours au tirage au sort, devenu systématique dès 1891. En réalité, en ne remportant que 329 voix sur 1 030 votants, il réalise le deuxième plus mauvais score, de fait insuffisant si le mode de désignation avait été strictement électoral.
Ainsi, enfin, d'Antoine VOLLON (1833-1900), seul peintre de nature morte qui connaît véritablement la notoriété et la consécration, en étant élu à la fois juré du Salon dès 1872 et membre de l'Académie des beaux-arts en 1897, mais qui doit en réalité aussi et surtout cette reconnaissance à sa production de peintures de genre.

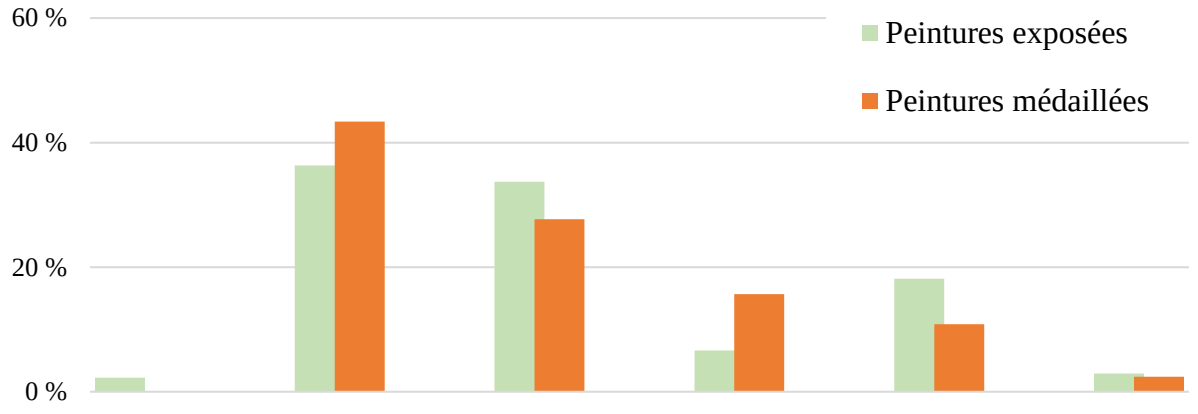
ce cercle et par les membres de ce cercle, que les peintres de natures mortes, de miniatures et/ou sur émail bénéficient d'une reconnaissance certaine. Parce le Salon et le système des beaux-arts dans lequel il s'inscrit ne jouent qu'un rôle périphérique dans la construction de leurs carrières et réputations, ces artistes spécialisés ne seront pas davantage considérés dans l'étude présente sur le succès des peintres de Salon.

Peintres femmes : une reconnaissance limitée ?

Enfin, entre 1848 et 1880, elles sont vingt-quatre femmes à recevoir une médaille de la section « Peinture » au Salon ; elles représentent ainsi moins de 4 % des peintres récompensés. Les peintres femmes sont ainsi sous-représentées, puisqu'elles représentent 15,6 % des exposants au Salon entre 1848 et 1880. Si les peintres femmes ne sont pas exclues, sur le principe de leur sexe, du concours des récompenses, cette situation témoigne néanmoins d'un accès limité à la reconnaissance, que confirme l'analyse prosopographique.

Premièrement, cet accès limité à la reconnaissance est déterminé par les genres pratiqués par les peintres femmes :

Graphique 14. Répartition, par genre, des peintures produites par des artistes femmes, exposées et médaillées au Salon (1848-1880)[797]



La répartition par genre des peintures produites par des femmes qui sont, d'une part, exposées au Salon et d'autre part, médaillées, révèle la prédominance des pratiques de genres dits « mineurs ». Surreprésentées parmi les peintres de nature morte et de fleurs et parmi les copistes, les femmes construisent des carrières et des réputations en accord avec la reconnaissance dont bénéficient ces spécialisations. À l'inverse, si quelques femmes produisent de la peinture d'histoire, aucune peintre d'histoire femme n'est médaillée entre 1848 et 1880 :

[797] Recensement effectué *via* les bases *Salons 1673-1914*, *op. cit.* ; DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.*

cet état de fait, s'il témoigne sans doute d'une certaine misogynie, conditionne *de facto* le succès auquel peuvent prétendre ces artistes.

Deuxièmement, les femmes ne peuvent acquérir un certain nombre de distinctions et d'honneurs. Du Prix de Rome, strictement réservé aux élèves de l'École des beaux-arts (dont elles sont exclues jusque 1897[798]) aux sièges de l'Académie des beaux-arts, en passant par la Légion d'honneur, le palmarès des artistes femmes se trouve amputé d'un certain nombre de signes attestant d'une reconnaissance au moins institutionnelle. De même, les femmes ne peuvent prétendre à autant de prérogatives que leurs confrères : si tout laisse à penser, comme nous l'avons vu précédemment, que les femmes récompensées disposent, à l'instar de leurs confrères, du droit de vote pour le jury au Salon, les portes des institutions leur restent en revanche fermées pour ce qui est d'enseigner, de conseiller ou de distinguer. Interdites d'occuper des positions d'autorité, les peintres femmes ne peuvent donc pas jouer le même rôle, dans le système des beaux-arts, que leurs confrères ni même, par extension, développer une influence aussi ample – comme maître par exemple, ou en tant que juré. En se voyant refuser les signes les plus évidents de la reconnaissance artistique, il serait tentant de conclure au succès moindre des artistes femmes *en tant qu'*individus de sexe féminin.

Pourtant, et malgré ces discriminations, l'analyse des carrières et réputations des peintres femmes au Salon montre que, à pratique équivalente, celles-ci n'ont rien à envier à celles de leurs confrères. De même que les hommes, elles commencent en général à exposer au Salon à l'âge de 26 ans et y exposent pendant quarante ans ; elles obtiennent même leur première médaille un peu plus tôt que leurs confrères, à l'âge médian de 30 ans (contre 32 ans chez les hommes). À l'issue de leur carrière au Salon, elles cumulent, elles aussi, en moyenne, deux médailles ; à l'instar de leurs homologues hommes, et en guise de dernière médaille obtenue, elles sont un-cinquième à avoir reçu une médaille unique et environ 30 % à avoir reçu une médaille de troisième classe. Si la médaille d'honneur leur ait manifestement refusée – mais cela doit davantage au fait qu'aucune femme ne pratique la peinture d'histoire, genre le plus susceptible d'obtenir cette récompense –, elles accèdent en revanche deux fois plus souvent aux médailles de première classe (20,8 % contre 10,7 % des hommes) – un exploit d'autant plus remarquable qu'elles produisent et exposent des œuvres de genres et de techniques dits « mineurs ». Du côté des critiques d'art, le constat est similaire : si les commentaires ne sont

[798] SAUER Marina, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, École des beaux-arts, 1991 ; SOKOŁOWICZ Małgorzata, « « Monsieur Ingres ! Ora pro nobis ! » La formation des femmes-peintres à Paris au tournant du siècle, l'École des beaux-arts et l'Académie Julian » dans GODLEWICZ-ADAMIEC Joanna, KRAWCZYK Dariusz, ŁUCZYŃSKA-HOŁDYS Małgorzata, PISZCZATOWSKI Paweł *et al.* (éd.), *Femmes et le Savoir / Women and Knowledge / Frauen und Wissen*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 105-120.

pas exempts de remarques et/ou de conceptions misogynes, les femmes ne sont ni ignorées, ni déconsidérées par les salonniers. Certaines femmes, à l'instar de Henriette BROWNE (1829-1901), Rosa BONHEUR (1822-1899) et N. Jacquemart, connaissent ainsi d'importants succès critiques qui les placent parmi les exposants les plus attendus au Salon, à l'égal des peintres les plus décorés de leurs temps. De même que pour leurs confrères hommes, ces succès critiques constituent néanmoins des exceptions et la plupart des peintres femmes bénéficient d'une attention médiatique moindre. En outre, elles ne font pas l'objet d'un traitement critique différencié : les œuvres des peintres femmes sont ainsi commentées dans les mêmes articles, au même titre et avec les mêmes critères d'appréciation que les œuvres des hommes peintres. Les comptes rendus spécifiquement consacrés aux femmes constituent ainsi une exception dans le discours critique de la seconde moitié du XIX^e^ siècle[799]. Les peintres femmes ne sont pas non plus réduites à leur statut de « filles de », « sœurs de », « épouses de », alors même que celles ayant des relations personnelles (filiales ou conjugales notamment) avec un ou des hommes artistes sont nombreuses[800]. Ainsi d'Eugénie MORIN née PARMENTIER (1837-1874), fille et élève de Gustave MORIN (1809-1886) ; de D. Monvoisin, fille et élève de Felice FESTA (1763-1825) et épouse de Raymond MONVOISIN (1790-1870) ; d'Euphémie MURATON née DUHANOT (1836-1900), épouse et élève d'Alphonse MURATON (1824-1911) ; ou encore de L. Besnard, femme de Louis-Adolphe BESNARD (1812-1867) – et future mère d'Albert BESNARD (1849-1934) ; pourtant, les salonniers ne font pas mention de ces liens. Du point de vue des artistes elles-mêmes enfin, force est de constater qu'elles n'emploient pas de stratégies qui différeraient radicalement de celles adoptées par les hommes. Si quelques sujets leur restent interdits – en particulier ceux nécessitant la figuration de nus, jugés inconvenants pour une peintre femme– et si certains genres (natures mortes et fleurs) et techniques (pastels et miniatures) peuvent apparaître « féminins » parce qu'elles sont particulièrement nombreuses à les pratiquer, les peintres femmes n'exposent pas, au Salon, « de la peinture de femme » qui se distingueraient par des effets, des motifs ou une touche spécifiques. Dès lors, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les peintres femmes et leur production ne semblent pas constituer une catégorie à part pour les instances de reconnaissance, qui ferait l'objet d'un traitement différencié, qu'il soit favorable ou défavorable.

[799] Dans l'anthologie critique réunie, on peut citer COLIGNY Charles, « Les femmes peintres et les femmes peintes », *L'Artiste,* 1^er^ juin 1864, p. 244-245 ; GRIMM Thomas, « Le clan des femmes peintres », *Le Petit Journal*, 31 mai 1870

[800] Parmi les peintres médaillés au Salon, une femme sur deux appartient à une famille artiste ; chez les hommes, ils ne sont que 19,4 %.

Pour cette raison, les vingt-quatre peintres femmes médaillés au Salon entre 1848 et 1880 ne feront pas, non plus, l'objet d'un traitement distinct et dédié dans cette thèse. L'étude de leur production, de leur carrière et de leur réputation sera ainsi intégrée aux développements concernant le genre qu'elles pratiquent et pour lequel elles sont reconnues, qui constitue un facteur plus structurant et déterminant que leur sexe dans le type et l'ampleur des succès obtenus.

Chapitre 3.

PEINTRES D'HISTOIRE :

LA CONCENTRATION DES HONNEURS

> *Si nous regrettons d'avoir à constater que l'on s'éloigne de la grande peinture, il n'y a cependant pas lieu d'en être trop alarmé ; si les préférences de quelques-uns se portent vers l'étude du paysage, par exemple, leurs succès dans cette voie ne doivent pas nous inquiéter sur les destinées du grand art en France. […] Le grand art sera toujours l'objet de nos prédilections.*[801]
>
> *L'an dernier, je vous demandais de diriger vos études vers les grandes formes de l'art. Laissez-moi insister sur cette pensée. Je veux espérer que le goût du beau qui vous anime vous attirera vers les régions élevées, et ne permettra pas aux œuvres secondaires, qui se produisent encore en trop grand nombre, d'arrêter l'essor de tant de talents capables d'efforts plus sérieux.*[802]

Tout au long de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, l'administration des beaux-arts, ici incarnée par le ministre des beaux-arts Jean-Baptiste Philibert VAILLANT (1790-1872), et les critiques d'art de tous bords ne cessent de regretter la désaffection croissante vis-à-vis de la peinture d'histoire ainsi que la faiblesse – en nombre et en qualité – des productions s'inscrivant dans ce genre. Longtemps, cette opinion défavorable a contaminé l'histoire de l'art, qui s'est refusée à étudier ce pan de la création artistique contemporaine. Il a fallu attendre la monographie de Bruno Foucart dédiée à la peinture religieuse entre 1800 et 1860[803] d'abord, bientôt suivie et complétée de nombreuses études menées par ses élèves[804], puis celle, plus large, de Pierre Serié consacrée à la peinture d'histoire entre 1860 et 1900[805], pour qu'un portrait plus exact de la peinture d'histoire soit brossé : ces études ont notamment montré que, loin de dépérir et de s'atrophier, la peinture d'histoire a bénéficié, tout au long du XIX^e^ siècle, d'un

[801] Discours d'É. de Nieuwerkerke lors de la cérémonie de remise des récompenses du Salon de 1863, livret du Salon de 1864, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*, p. XIII-XIV.
[802] Discours de J.-B. P. Vaillant à la cérémonie de distribution des récompenses du Salon de 1865, livret du Salon de 1866, reproduit dans *Ibid.*, p. VIII.
[803] FOUCART Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860), op. cit.*
[804] Outre de nombreuses monographies consacrées à des peintres religieux ou d'histoire, les études plus générales de AMIOT-SAULNIER Emmanuelle, *La peinture religieuse en France (1873-1879), op. cit.* ; ROBICHON François, *La peinture militaire française de 1871 à 1914*, thèse d'État, *op. cit.*
[805] SERIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard, op. cit.*

continuel effort de renouvellement et de modernisation à la fois des motifs iconographiques et des schémas de composition par ses auteurs.

L'examen de la carrière et de la réputation des 181 peintres d'histoire médaillés au Salon révèle en outre que la peinture d'histoire jouit tout au long de la seconde moitié du XIX^e^ siècle d'une encore haute estime, puisque ce sont de façon très majoritaire les peintres d'histoire qui obtiennent les distinctions les plus élevées et qui occupent les positions d'autorité et d'influence les plus convoitées de la profession artistique. Les carrières les plus prestigieuses sont en revanche conditionnées, non plus par le respect des préceptes esthétiques de l'Académie des beaux-arts, mais à la reconnaissance qu'obtiennent les peintres au Salon, c'est-à-dire à leur capacité à séduire non seulement le jury, mais aussi les salonniers et le public. Or, pour ce faire, les peintres d'histoire se doivent de s'éloigner d'une peinture d'histoire trop conventionnelle ; en somme, ils sont obligés de diversifier et/ou d'hybrider leur production. L'analyse prosopographique soulève en effet un paradoxe : si la pratique de la peinture d'histoire est une condition quasi-nécessaire pour concentrer les honneurs, elle n'est toutefois pas suffisante.

I. Cursus honorum : la construction du prestige

À la mort d'A. Cabanel, les nombreuses nécrologies qui paraissent dans la presse résument rapidement sa carrière :

> « Élève de Picot, il se fit remarquer au Salon de 1844 par une *Agonie du Christ au jardin des Oliviers* ; l'année suivante, il remporta le second grand prix de peinture, sur ce sujet : *Jésus dans le prétoire*, et obtint, par suite d'une vacance, la pension et les avantages attachés au premier grand prix. […] Cabanel avait obtenu une deuxième médaille en 1852, une première en 1855, puis la croix de la Légion-d'Honneur, au mois de novembre de la même année, et la médaille d'honneur au Salon de 1865. Il avait été promu officier de la Légion d'Honneur, le 29 août 1864 ; il avait été élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en remplacement d'Horace Vernet), le 26 septembre 1863, et professeur à l'École des Beaux-Arts, la même année. »[806]

Elles dessinent notamment un *cursus honorum* au sein de la profession artistique, composé du Prix de Rome, des médailles distribuées au Salon puis de l'élection à l'Académie des beaux-arts, qui persiste dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Par principe et/ou par tradition, ces distinctions échoient de façon privilégiée aux peintres d'histoire. En revanche, on constate, au

[806] Anonyme, *Le Journal des débats*, 24 janvier 1889.

cours du siècle, que les distinctions académiques tendent à être assujetties aux récompenses obtenues au Salon, et non plus l'inverse.

a) Le Prix de Rome, un titre à la valeur affaiblie[807]

À l'intention de jeunes artistes – la candidature impose 30 ans comme âge maximal[808] –, le Prix de Rome et le séjour à la Villa Médicis clôturent théoriquement, et de façon prestigieuse et optimale, le parcours de formation. Pourtant, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, une large majorité des lauréats a déjà entamé sa carrière artistique – c'est-à-dire qu'ils ont déjà exposé et/ou vendu leurs œuvres. Parmi les quarante peintres lauréats du Prix de Rome entre 1840 et 1880, trente-deux ont déjà exposé au Salon, y compris les quatre y ayant fait leur début au printemps précédent l'obtention du Prix de Rome. Les huit peintres restants ne sont pour autant pas des novices : Paul BAUDRY (1828-1886) est présent dans les collections du musée de La Roche-sur-Yon avec *La mort de Vitellius* **[Fig. 3.1]** depuis 1847[809] ; Armand BERNARD (1829-1894) expose au Salon de Lyon dès 1850[810] ; Jean-Jacques HENNER (1829-1905) cultive déjà une petite clientèle dans son Alsace natale[811] tandis que D. Maillart a reçu en 1862 une commande de peinture religieuse, *Saint Éloi distribuant des aumônes*, par l'église d'Auchy-la-Montagne[812] – sans mentionner que la plupart ont remporté, en amont, le Second Prix de Rome[813]. Infirmant le rôle théoriquement pédagogique de la récompense et de la pension

[807] Les analyses prosopographiques et statistiques qui suivent sont issues des données des bases *Salons 1673-1914*, *op. cit.* ; LECHLEITER France (éd.), *Les Envois de Rome en peinture et sculpture, 1804-1914 – AGORHA*, *op. cit.* ; DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.* Elles ne considèrent que les lauréats du Prix de Rome en peinture d'histoire ; pour les lauréats du Prix de Rome en paysage historique, voir *infra.*, CHAPITRE 5, I.
Pour une version étendue de cette analyse, voir DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Entre formation et réception. Le rôle du Prix de Rome et de la Villa Médicis dans les carrières artistiques », *Académisme et formation artistique au XIXe siècle : les envois de Rome en question*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2021.

[808] Du moins dès 1813. GRUNCHEC Philippe, *Les concours des prix de Rome, 1797-1863*, Paris, École des beaux-arts, 1986, volume 1, p. 27.

[809] *Baudry, 1828-1886*, BERNARD Yves-Michel (éd.), cat. exp. (La Roche-sur-Yon, musée d'art et d'archéologie, 17 janvier-31 mars 1986), La Roche-sur-Yon, musée d'art et d'archéologie, 1986, p. 53-54 ; EPHRUSSI Charles, *Paul Baudry. Sa vie et son œuvre*, Paris, L. Baschet, 1887, p. 51-52.

[810] DUMAS Dominique et BRUYÈRE Gérard (éd.), *Salons et expositions à Lyon, 1786-1918*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007, vol. 1, p. 132 ; SERIÉ Pierre, « Bernard, Jean-François Armand Félix (20 février 1829 - 4 mars 1894) » dans *Envois de Rome en peinture et sculpture, 1804-1914 – AGORHA*, Paris, INHA, mars 2019.

[811] *J.J. Henner : la jeunesse d'un peintre. De 1847 à 1864, du Sundgau à la villa Médicis*, LANNOY Isabelle de (éd.), cat. exp. (Musée des beaux-arts, Mulhouse, 1989), Steinbrunn-le-Haut, éd. du Rhin, 1989, p. 24-32 ; LANNOY Isabelle de, *J. J. Henner : catalogue raisonné*, Paris, musée Jean Jacques Henner, 2008, p. 15 et 27.

[812] AUBIN Pierre Pascal, *Diogène Maillart, 1840-1926*, Changy, Diximus, 2014, p. 12-13 ; THIEBLIN Catherine, *Diogène Maillart, 1840-1926, peintre : un maître dans la tradition du XIXe siècle*, Beauvais, C. Thieblin, 2011, p. 14.

[813] C'est le cas pour six d'entre eux : P. Baudry, Édouard-Théophile BLANCHARD (1844-1879), Pierre-Nicolas BRISSET (1810-1890), Auguste LEBOUY (1812-1854) et Alphonse MONCHABLON (1835-1907).

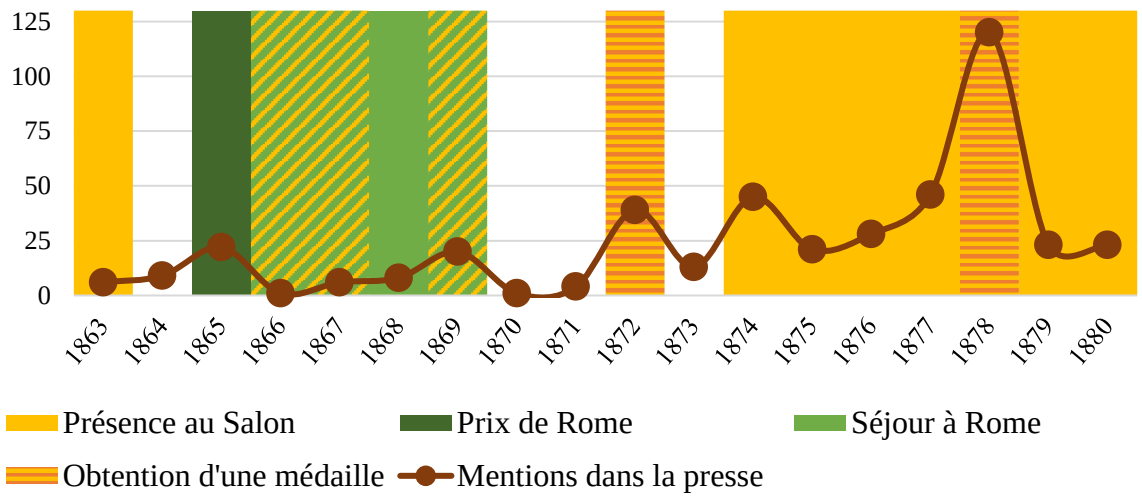
auquel elle donne droit, ces situations montrent déjà comment le Salon prime, dès le début des carrières, sur le Prix de Rome.

Au Salon, le Prix de Rome est néanmoins la première récompense qui permet de bénéficier de l'exemption[814]. Cette fonction de certification est toutefois remise en cause en 1852 : le nouveau règlement, durcissant les règles régissant le droit à l'exemption, en prive les artistes lauréats d'une part, mais aussi les artistes médaillés[815]. Alors que ces derniers retrouvent ce privilège en 1864, à la faveur du nouveau règlement qui écarte l'Académie de l'organisation du Salon, les lauréats du Prix de Rome doivent attendre 1868 pour que l'exemption leur soit de nouveau accordée[816]. Ce retard est significatif du changement d'appréciation et d'une inversion des normes : aux distinctions académiques, le Salon privilégie les récompenses que son jury distribue. En outre, les lauréats du Prix de Rome ne sont pas considérés comme « hors-concours » : l'administration, bien qu'elle reconnaisse leur qualité, les considère encore comme des artistes en début de carrière qui peuvent – doivent ? – candidater aux concours des médailles pour confirmer leur valeur.

En outre, si le Prix de Rome constitue bien souvent le premier élément constitutif d'une réputation artistique, son rôle doit être modéré et nuancé. Le concours puis l'exposition des envois de Rome bénéficient en effet d'un « coup de projecteur » dans la presse contemporaine, qui permet aux candidats de se faire un nom. En 1863 par exemple, la compétition est commentée dans les revues spécialisées bien sûr[817], mais aussi dans les grands quotidiens[818] et même dans la « petite presse »[819]. Les envois de Rome, exposés d'abord à Rome puis à l'École des beaux-arts, sont aussi commentés dans la presse ; ces commentaires sont toutefois bien moindres que les comptes rendus de Salon[820]. L'examen de la réception critique de l'œuvre des lauréats révèle que la présence au Salon se montre bien plus efficace dans la construction des réputations, comme le montre l'exemple de Jules MACHARD (1839-1900) :

[814] À ce propos, voir *supra.,* CHAPITRE 1, III.
[815] Article 10, règlement du Salon de 1852, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1852-1857*, volume VI, *op. cit.*, p. 14.
[816] Article 22, règlement du Salon de 1868, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*, p. XXXVI.
[817] DAX Pierre, « Chronique », *L'Artiste,* 1er octobre 1863, p. 156-157.
[818] CHESNEAU Ernest, « École des beaux-arts. Concours des grands prix de peinture », *Le Constitutionnel*, 25 septembre 1863 ; LAUZIÈRES-THÉMINES Achille de, « Beaux-arts. Concours de peinture », *La Patrie*, 25 septembre 1863.
[819] Henri, « École des beaux-arts. Concours pour le Prix de Rome – Peinture », *Le Petit Journal*, 25 septembre 1863 ; LEROY Louis, « Causerie artistique », *Le Charivari*, 27 septembre 1863.
[820] L'exposition des envois de Rome n'occasionne au maximum que sept comptes-rendus et, en moyenne, moins de quatre.

Graphique 15. Évolution de la présence médiatique (en nombre de mentions dans la presse) de J. Machard[821]



Son exemple oblige aussi à nuancer le bénéfice auquel donne droit le titre de « lauréat du Prix de Rome », tant celui-ci s'accompagne d'attentes spécifiques, que ce soit dans les genres pratiqués, les thèmes traités ou même la facture employée, de la part des critiques, du public mais aussi de l'administration. À ses débuts, J. Machard est systématiquement ramené à son statut de lauréat du Prix de Rome[822]. Ce statut peut être bénéfique, comme le montre l'exemption accordée par principe aux lauréats, ou, plus tard, l'organisation voulue par E. Turquet au Salon de 1880, qui accorde une place d'honneur aux artistes hors concours, dont font alors partie les Prix de Rome[823]. Quelques salonniers, en particulier parmi les plus conservateurs, accordent de même une attention privilégiée aux lauréats du Prix de Rome :

> « [L'École de Rome] est le conservatoire des plus sérieuses traditions de l'art. Que de maîtres sont sortis, depuis quarante ans, de la Villa Médicis ! Quelque défectueux qu'ils soient, les ouvrages de ses élèves ont droit à une étude attentive ; l'avenir est en partie là[824]. »

Aussi enthousiaste soit-elle, cette citation fait toutefois poindre la conscience de reproches grandissants à l'égard des pensionnaires romains. Le plus souvent, la réputation accolée au Prix de Rome est négative : les lauréats souffrent du mépris qu'expriment certains critiques à l'égard de la récompense elle-même et surtout de l'exercice qu'elle induit. La « médiocrité[825] » des

[821] Recensement effectué via la base *Retronews*, *op. cit.*
[822] Voir, par exemple, la réception critique de *Narcisse et la Source* au Salon de 1872.
[823] TURQUET Edmond de, « Rapport au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts », *Livret du Salon de 1880*, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. CVII.
[824] SAINT-VICTOR Paul de, *L'Artiste,* juillet 1878, p. 10.
[825] ENAULT Louis, « Le monde artistique », *La Presse*, 21 juillet 1880, p. 2. Plus généralement, voir LECHLEITER France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome, de 1863 à 1914*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 238-244.

envois de Rome devient un poncif dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui conditionne par extension la manière dont est appréhendée la production artistique des lauréats.

Le séjour romain auquel donne droit le Prix de Rome fait en outre prendre du retard aux lauréats dans la construction de leur carrière, puisqu'il exige de leur part un éloignement de la scène artistique parisienne. Cet éloignement est d'abord physique : les pensionnaires doivent vivre à l'Académie de France à Rome, et en collectivité qui plus est[826]. L'éloignement est ensuite conceptuel : les pensionnaires ont l'interdiction de produire des « travaux de spéculation[827] » et sont tenus de ne réaliser que des envois de Rome, strictement réglementés, et qui ne participent que marginalement, nous l'avons vu, à leur réputation. Pour ces jeunes peintres, il s'avère alors nécessaire d'outrepasser les règlements pour exposer malgré tout au Salon, afin de maintenir et de capitaliser sur la réputation acquise avec l'obtention du Prix de Rome. Parmi les peintres ayant été pensionnaires de la Villa Médicis entre 1840 et 1880, ils sont ainsi majoritaires (33 sur 40) à être présents au Salon – en moyenne à 1,8 expositions, pendant leur séjour romain. Les comportements évoluent d'ailleurs de façon stable durant la période considérée : les peintres pensionnaires sont toujours plus présents au Salon malgré leur éloignement, ce qui confirme la nécessité perçue de cette exposition. Alors que, parmi la génération ayant reçu le Prix de Rome dans la décennie 1840, ils sont majoritaires (6 sur 9) à ne pas exposer à Paris durant leur séjour romain, la norme s'est inversée pour les générations suivantes. Parmi les lauréats de la décennie 1870, tous, sans exception, exposent alors qu'ils sont pensionnaires, et leur présence s'est accrue puisqu'ils sont présents en moyenne à 2,3 Salons durant leur séjour – signifiant par là qu'ils ne sont absents qu'à une ou deux expositions.

Qu'exposent les lauréats du Prix de Rome à ces Salons ? Force est de constater que la production académique y est minoritaire, puisque les envois de Rome ne représentent que 26,9 % des œuvres présentées. Surtout, lorsqu'ils exposent des œuvres faites à et pour l'Académie de France à Rome, ils choisissent les plus susceptibles de répondre aux attentes spécifiques des critiques et du public du Salon : sur le tiers des envois de Rome qu'ils exposent au Salon, les envois de troisième année ou non réglementaire sont majoritaires. Le constat pourrait surprendre : à des compositions achevées, attestant de leurs compétences picturales et théoriques, comme le sont les envois de quatrième ou cinquième année, les pensionnaires préfèrent exposer des figures. En réalité, cette stratégie témoigne d'une adaptation de leur

[826] *Règlements pour les pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris, Didot, 1846, p. 37-42.
À ce propos, voir LECHLEITER France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome, de 1863 à 1914*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 31-77 ; FOSSIER François, *Le séjour des grands Prix de Rome à la villa Médicis : une récompense douce-amère*, Paris, L'Harmattan, 2018.
[827] Article 7, *Règlements pour les pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, *op. cit.*, p. 37.

production au Salon, où les tableaux divertissants et/ou sensuels, facilement lisibles et ne nécessitant pas d'érudition, plaisent davantage que les grandes machines ambitieuses et complexes. Les envois de J.-J. Henner lors des Salons qui suivent son retour de Rome forment un exemple parfait de cette stratégie. À l'Exposition de peinture et de sculpture de 1863, il présente un *Jeune baigneur endormi* **[Fig. 3.2]** qui lui avait valu les louanges de l'Académie comme envoi de troisième année[828]. En tant que jury de récompense du Salon, celle-ci renouvelle ses compliments sous la forme d'une médaille de troisième classe. La catégorie de la médaille est significative : aussi appréciée soit-elle, l'œuvre ne vaut pas une médaille de catégorie supérieure car elle est avant tout considérée comme un exercice. Pour cette même raison, elle passe relativement inaperçue auprès des salonniers – seul T. Gautier mentionne l'œuvre dans son compte rendu pour le *Moniteur universel*[829] ; l'œuvre échoue ainsi à séduire le public, critiques compris, du Salon. Sa stratégie s'inverse alors au Salon de 1865 : à côté d'un portrait, il expose *La chaste Suzanne* **[Fig. 3.3]**. L'œuvre est un envoi réglementaire de cinquième année, c'est-à-dire, selon le règlement, un « tableau de sa composition, de plusieurs figures de grandeur naturelle, dont le sujet sera pareillement emprunté à la mythologie ou à l'histoire[830] ». En guise de sujet, le peintre respecte les exigences de l'Académie de France à Rome, en optant pour un épisode biblique et, surtout, pour un motif déjà traité par des grands maîtres, de la Renaissance italienne au classicisme français, qui font référence auprès de l'institution. En revanche, il s'en éloigne puisque sa composition se concentre sur une seule figure féminine, nue, ce que ne manque pas de lui reprocher la commission chargée de juger des envois de Rome[831]. J.-J. Henner préfère ici s'adapter au goût, de plus en plus évident, pour le nu féminin, qui tend à devenir un motif autonome, détaché des prétextes mythologiques ou historiques qui le gouvernent selon la doctrine académique. Cette prise de liberté face aux règlements des envois de Rome est largement bénéfique à J.-J. Henner au Salon : le succès qu'il obtient est complet puisque le jury, désormais élu, lui octroie sa seconde médaille et que la majorité des critiques se montrent dithyrambiques[832], renouvelant pour certains les éloges formulés lors de l'exposition de l'œuvre à l'École des beaux-arts. La réussite de cette stratégie – satisfaire le goût spécifique du Salon plutôt que de respecter les exigences de

[828] *Rapport de la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts*, Bibliothèque de l'Institut, 1862, tome 33, p. 27-28.
[829] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel*, 31 juillet 1863.
[830] *Règlements pour les pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, *op. cit.*, p. 41.*Règlements pour les pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, *op. cit.*, p. 40-41.
[831] Rapport de la commission des professeurs de l'École des beaux-arts sur les envois de 1864, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, AJ/52/205.
[832] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.

l'Académie – se confirme à l'examen de la suite des envois du peintre au Salon : dès 1866, ceux-ci se composent alternativement de portraits et de peintures de figures, le plus souvent des nus féminins, à l'instar de la *Magdeleine* **[Fig. 3.4]** exposée en 1878. Tout au long de sa carrière au Salon, le peintre n'expose ainsi que vingt-quatre peintures d'histoire, soit une part minoritaire (30,0 %) de sa production. À cet égard, J.-J. Henner ne fait pas exception : en réalité, la majorité des lauréats du Prix de Rome et pensionnaires de la Villa Médicis produisent et exposent, à leur retour, des œuvres qui s'éloignent de plus en plus des préceptes académiques. Parmi les quelques 1 733 œuvres qu'ils présentent au Salon au cours de leur carrière, seul un tiers (32,6 %) appartient ainsi réellement et sûrement à la peinture d'histoire : il s'agit pourtant du genre auquel ils ont été spécifiquement formés lors de leur séjour à l'Académie française de Rome. Cette prise de liberté vis-à-vis des règlements de l'Académie témoigne alors de leur caractère inadéquat, et donc progressivement abandonné par les lauréats, pour réussir au Salon.

La manière dont le Prix de Rome et la pension à la Villa Médicis s'insère dans les carrières des lauréats rend ainsi compte du rôle de plus en plus primordial accordé au Salon : si le Prix de Rome dispose toujours d'un certain prestige lié à sa sélectivité à la fois numérique – pour la période documentée de 1840 à 1863[833], elle est de 1,3 % en moyenne – et générique – seule la peinture d'histoire et, plus rarement, le paysage historique[834] sont sanctionnés –, il voit néanmoins sa valeur contestée et son autorité affaiblie tout au long de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, au profit de la reconnaissance pouvant être obtenue au Salon.

b) Au Salon, une hégémonie soutenue

À de multiples égards, la peinture d'histoire et ceux qui la pratiquent restent tenus en grande estime au Salon, et ce jusqu'à la fin du siècle, malgré les annonces régulières et en réalité anciennes de son déclin. Cette estime est d'abord rendue visible, bien avant la distribution des récompenses *per se*, par la place – au sens le plus strict – privilégiée accordée à la peinture d'histoire dans l'exposition.

Aux Salons de la seconde moitié du XIX^e^ siècle se maintient l'existence d'un Salon d'honneur, reliquat des expositions tenues au Louvre avant 1848. Comme son nom l'indique, cet emplacement offre une place privilégiée aux tableaux qui ont l'honneur d'y être exposés :

[833] GRUNCHEC Philippe, *Les concours des prix de Rome, 1797-1863*, volume 1, *op. cit.*, p. 143-266.
[834] Le Prix de Rome de paysage historique est inauguré en 1817 et supprimé en 1861. Il se tient tous les quatre ans. Seuls onze peintres de paysage ont obtenu cette récompense. GUIFFREY Jules, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, *op. cit.* ; LECHLEITER France (éd.), *Les Envois de Rome en peinture et sculpture, 1804-1914 – AGORHA, op. cit.*

situé à l'entrée d'une exposition dense, pour ne pas dire encombrée, l'espace bénéficie d'une visibilité inégalée et de l'attention encore intacte du public et des salonniers. Bien que l'absence de plans précis des expositions empêche toute tentative de reconstitution du Salon d'honneur, les peintures d'histoire semblent y tenir une place prépondérante. Dans sa critique du Salon de 1880 pour la *Gazette des beaux-arts*, prétexte à un bilan rétrospectif des expositions des décennies passées, C.-P. de Chennevières se souvient :

> « Le grand salon d'entrée, qu'on n'a jamais cessé, je ne sais pourquoi, d'appeler le salon d'honneur, était consacré aux grandes toiles historiques, aux tableaux de batailles, aux portraits officiels »[835]

– une affirmation amplement vérifiée par les comptes rendus publiés durant cette période. L'abandon du placement par genre ne vient donc pas menacer la place toujours privilégiée accordée aux peintures d'histoire au Salon, puisque, outre les grands formats employés – qui mécaniquement bénéficient d'une meilleure visibilité –, elles jouissent plus fréquemment de l'exposition avantageuse au Salon d'honneur.

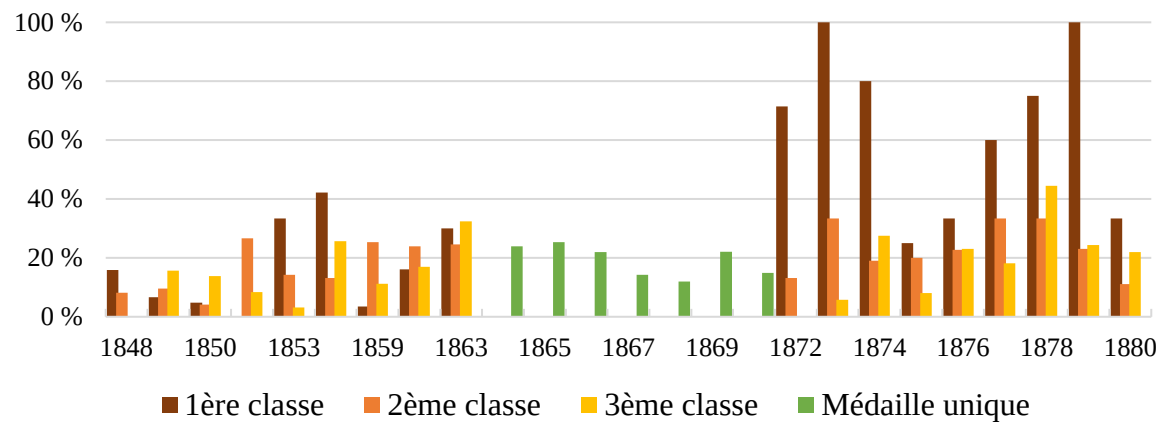
Une prédominance aux palmarès des récompenses

De plus, les peintres d'histoire dominent les palmarès des médailles distribuées, et cet état ne faiblit pas avec le temps. Cette domination se manifeste par la supériorité des récompenses reçues et par la rapidité, pour ne pas dire la précocité, d'obtention de ces récompenses, par rapport aux autres genres.

D'une part donc, les œuvres s'apparentant à la peinture d'histoire sont surreprésentées parmi les peintures médaillées au Salon dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Alors que seuls 4,4 % des tableaux exposés entre 1867 et 1880[836] peuvent être assimilées au « Grand Genre » (compositions historiques, religieuses, allégoriques, mythologiques ou scènes de bataille), ceux-ci représentent 19,0 % des peintures récompensées au Salon entre 1848 et 1880. Outre cette surreprésentation, déjà significative, il convient de s'attarder sur les catégories de médailles reçues :

[835] CHENNEVIÈRES Philippe de, *La Gazette des beaux-arts*, 1^er^ mai 1880, p. 400.
[836] SERIÉ Pierre, *La peinture d'Histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard*, *op. cit.*, p. 547.

Graphique 16. Proportion de médailles reçues par les peintures d'histoire au Salon (1848-1880), par catégorie[837]



Sur la période considérée – à l'exclusion de la période 1864-1870, où la médaille unique est en vigueur –, à chaque Salon, les peintures d'histoire remportent ainsi en moyenne 40,6 % des médailles de première classe, contre seulement 19,9 % et 18,8 % des médailles de seconde et troisième classe respectivement[838]. Loin de montrer un affaiblissement de l'estime portée à la peinture d'histoire par le jury de récompense, l'analyse diachronique révèle au contraire son sursaut : dans la décennie 1870, la peinture d'histoire remporte la grande majorité (64,5 %) des médailles de première classe. Cet accroissement proportionnel doit, il est vrai, en partie aux modalités logistiques qui régissent le Salon : alors que jusqu'en 1861, chaque exposant peut envoyer un nombre illimité d'œuvres, à partir de 1863, les envois sont limités à trois[839] puis deux[840] ouvrages. Ces limitations ont un impact évident sur le nombre effectif de tableaux pouvant être récompensés, mais aussi sur leur répartition par genre. Quand ils ne sont pas limités dans leur envoi, les peintres de genre dits mineurs (paysagistes et peintres de genre en particulier) tendent ainsi à exposer un plus grand nombre d'œuvres que leurs confrères pratiquant la peinture d'histoire, augmentant mathématiquement leur proportion parmi les peintures médaillées. À l'inverse, lorsque les artistes sont tenus à un nombre maximal d'ouvrages, les peintures d'histoire voient, proportionnellement, leur envoi favorisé : cet effet n'est sans doute pas ignoré des artistes eux-mêmes, qui peuvent alors utiliser à leur avantage ces restrictions pour mettre en valeur les ambitieuses compositions historiques, mythologiques ou religieuses qu'ils soumettent à l'approbation du jury et du public. Mais ce sursaut doit aussi

[837] Recensement effectué *via* la base DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.*
[838] Analyse statistique issue de la base *Ibid.*
[839] Article 2 du règlement, livret du Salon de 1863, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1859-1863*, volume VII, *op. cit.*, p. XIX.
[840] Article 2 du règlement, livret du Salon de 1864, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1864-1867*, volume VIII, *op. cit.*, p. XXIV.

certainement à une volonté, partagée autant par les membres du jury de récompense donc, que par l'administration des beaux-arts, de favoriser une production qui a fait la gloire et la renommée de l'école française. On en trouve quelques indices, à la fois, dans les discours des membres de la nouvelle administration des beaux-arts de la Troisième République, à l'instar de C. Blanc, alors directeur, qui assume le soutien spécifique accordé à la peinture d'histoire :

> « La peinture d'histoire devient si rare maintenant, que c'est un devoir pour l'administration de l'encourager tout spécialement. »[841]

Mais aussi dans la politique d'acquisition, perpétuée par les directeurs successifs, qui continue de privilégier le « Grand Genre », malgré une ouverture volontaire au genre du paysage, notamment, par C.-P. de Chennevières[842].

La considération institutionnelle favorable dont bénéficie la peinture d'histoire se voit encore lorsqu'on constate que les peintres d'histoire remportent, à l'issue de leur carrière, de meilleures médailles que leurs confrères. Ils sont ainsi 9,4 % à finir par obtenir une médaille d'honneur (contre 2,7 % pour les peintres d'autres genres) et 17,1 % à obtenir une médaille de première classe (contre 9,6 %). Surtout, ils parviennent à recevoir ces récompenses prestigieuses plus rapidement que les peintres d'autres genres :

Tableau 9. Progression comparée dans l'obtention des médailles au Salon (1848-1880)

	Peintres d'histoire (N=181)	***Autres peintres (N=438)***
Ils reçoivent une médaille lors de leur premier ou deuxième Salon	26 (14,7 %)	35 (8,0 %)
Leur première médaille est une médaille de première classe	10 (5,5 %)	7 (1,6 %)
Leur deuxième médaille est une médaille de première classe[843]	23 (12,7 %)	32 (7,3 %)

C'est par exemple le cas de P. Baudry , médaillé de première classe dès son premier Salon en 1857 pour, entre autres, *La Fortune et le jeune enfant* **[Fig. 3.5]** et le *Supplice d'une vestale* **[Fig. 3.6]**, ou de Pierre FRITEL (1853-1942), dont le *Martyr* **[Fig. 3.7]** lui vaut une médaille de seconde classe lors de sa deuxième participation au Salon, en 1879.

Louis PRIOU (1845-1921) est aussi de ces peintres d'histoire distingué de façon précoce. Élève de Achille GILBERT (1828-1899) à l'école de dessin de Bordeaux et d'A. Cabanel à l'École des beaux-arts de Paris, il débute au Salon de 1869, à l'âge de 24 ans. Alors

[841] BLANC Charles, A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/533, cité dans VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 150.
[842] *Ibid.*, p. 150-151.
[843] Ou de catégorie supérieure. Hors rappel de médaille.

qu'il ne dispose d'aucune réputation préalable – il n'est pas lauréat du Prix de Rome, par exemple, à l'instar de la majorité des peintres d'histoire médaillés jeunes –, le peintre y reçoit, immédiatement, une médaille unique. Son envoi est composé d'une seule composition mythologique, intitulée *Hercule et Pan* **[Fig. 3.8]**. De grand format, l'œuvre respecte toutes les conventions du genre : le sujet est tiré de la mythologie antique ; y figurent deux nus, masculins – le peintre ne cède donc pas à la tentation des nus féminins –, attestant de ses compétences techniques dans la représentation de l'anatomie humaine et du modelé des chairs et des drapés ; le peintre y démontre en outre sa maîtrise de chaque sous-genre, de la nature morte de fleurs au premier plan, en passant par la représentation d'un arrière-plan paysager et de figures animales. Présidé par J.-N. Robert-Fleury, mais composé de seulement quatre autres peintres d'histoire, dont deux uniquement sont académiciens (sur les dix-sept)[844], le jury s'est tout de même montré sensible à cette peinture d'histoire composée dans un respect évident des règles académiques ; l'œuvre est en outre achetée par l'État pour 2 500 francs[845]. Aux expositions suivantes, L. Priou connaît des succès institutionnels équivalents : sa *Coupe et la lyre*[846] **[Fig. 3.9]**, exposée au Salon de 1872, et son *Amour réduit à la raison*[847], exposée au Salon de 1873, sont tous deux acquis par l'État ; en 1874, sa *Famille de satyres* **[Fig. 3.10]**, quant à elle, lui vaut une médaille de première classe. À rebours de cette reconnaissance institutionnelle complète, le peintre peine toutefois à convaincre les critiques d'abord, et le public ensuite. Passé relativement inaperçu auprès des salonniers en 1869, si ce n'est une courte description par T. Gautier[848], son envoi au Salon de 1874 est en revanche davantage commenté[849]. Le contraste entre l'avis du jury, qui considère que l'œuvre vaut la plus haute des distinctions qu'il distribue – à l'exception de la médaille d'honneur – et ceux des critiques, qui en soulignent les faiblesses, est significative d'une dichotomie croissante entre le soutien institutionnel et la sévérité critique à l'égard d'un genre en défaveur. Ce constat n'entre toutefois pas en contradiction avec l'estime, observée plus tôt, dont bénéficie encore la peinture d'histoire, au contraire : c'est justement parce que ce genre est tenu en haute estime que les salonniers font preuve d'une sévérité accrue, pour ne pas dire extrême.

En outre, la comparaison avec le *Satyre jouant avec une bacchante* **[Fig. 3.11]** de Henri GERVEX (1852-1929) – autre peintre d'histoire récompensé vite et bien, puisqu'il y obtient une

[844] Livret du Salon de 1869, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*, p. XCIX-C.
[845] A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/174, dossier n°15.
[846] A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/248, dossier n°25.
[847] A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/248, dossier n°26.
[848] GAUTIER Théophile, *Le Journal officiel de l'Empire français,* 16 juin 1869.
[849] Voir l'anthologie critique dans la notice de l'œuvre.

médaille de seconde classe à seulement 24 ans et pour sa deuxième exposition – montre la préférence de plus en plus marquée à l'égard d'une peinture d'histoire s'éloignant peu à peu des préceptes académiques pour adopter des formules esthétiques plus ostensiblement séduisantes. L'exemple de L. Priou montre aussi que les médailles reçues par les peintres d'histoire, aussi prestigieuses soient-elles, si elles remplissent leur rôle de publicité – au sens très concret où elles portent à l'attention du public l'envoi lauréat – et de distinction – au sens, là aussi concret, qu'elles distinguent l'envoi du reste de la masse des œuvres exposées au Salon –, ne s'accompagnent pas nécessairement de la reconnaissance critique et commerciale attendue ou espérée. Pour autant, le prestige associé à la médaille au Salon ne doit pas être minoré, en grande partie parce que son obtention permet d'accéder au statut de « hors concours »[850]. Or celui-ci permet au lauréat de, non seulement, prendre part aux élections pour le jury – décidant dès lors de sa composition, et par extension des positions qui président ses décisions – mais aussi, en bénéficiant de l'exemption, de réorienter potentiellement sa production pour davantage correspondre au goût, différent, des critiques, du public et du marché. En raison même de la considération privilégiée accordée à la peinture d'histoire par le jury de récompense et par l'administration, une stratégie émerge parmi ses auteurs, que j'examinerai plus tard, mais qui peut être grossièrement résumée ainsi : les peintres exploitent cette préférence institutionnelle pour accéder rapidement à l'exemption et pour ensuite capitaliser, en toute liberté[851], sur la publicité et le crédit procurés par la médaille pour des œuvres postérieures s'éloignant ou hybridant la peinture d'histoire, mais plus proches des préférences commerciales, critiques et publiques.

Un quasi-monopole sur la médaille d'honneur

À cet égard, les peintres et peintures obtenant la médaille d'honneur au Salon font office de preuve supplémentaire et finale de ce constat. Entre 1857[852] et 1903[853], ce sont vingt-

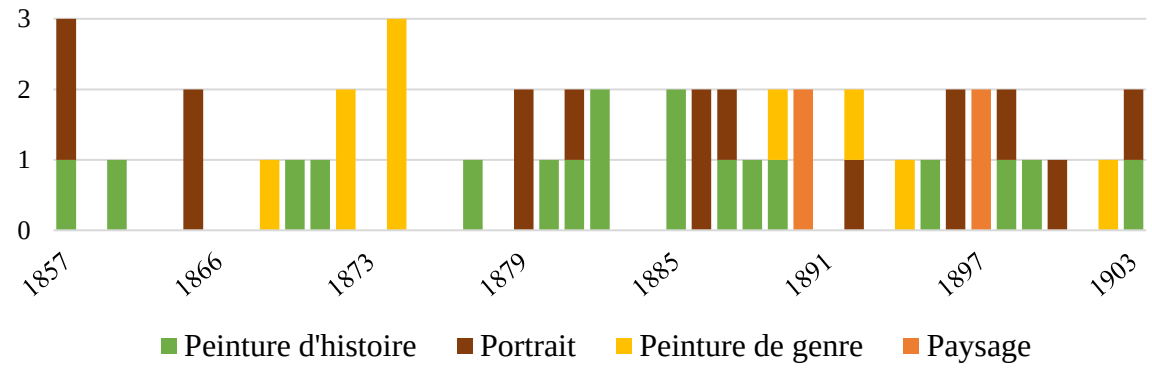
[850] À ce propos, voir *supra.,* CHAPITRE 1, III.
[851] Pour exclure une œuvre du Salon, l'atteinte aux bonnes mœurs peut encore être mobilisée : c'est celle-ci qu'invoque E. de Turquet pour refuser le *Rolla* de H. Gervex au Salon de 1878. À ce propos, voir CLAYSON Hollis, « "Un corset (horreur!)" : représentation de la déviance dans Rolla d'Henri Gervex » dans CANCHY Jean-François de et GOURVENNEC Jean-Christophe (éd.), *Henri Gervex (1852-1929)*, Paris, Paris musées, 1992, p. 114-127 ; DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La prostituée nue, un motif iconique. L'exemple du Rolla (1878) de Gervex » dans *Prostitutions. Des représentations aveuglantes*, Paris, Flammarion et Musée d'Orsay, 2015, p. 195-202.
[852] Du Salon de 1849 à celui de 1853, aucun peintre ne reçoit la médaille d'honneur : lorsqu'elle est distribuée, elle est attribuée à des sculpteurs. Les dix médailles d'honneur distribuées à l'Exposition universelle de 1855, au vu de leur nombre important et du fait qu'elles récompensent davantage une carrière qu'un envoi, n'ont pas été prises en compte.
[853] Jusqu'à cette date, des peintres ayant été médaillés entre 1848 et 1880 obtiennent encore la médaille d'honneur.

neuf peintres qui obtiennent la médaille d'honneur au Salon ; parmi eux, seuls Joseph BAIL (1862-1921), Jules BRETON (1827-1906), Gustave BRION (1824-1877), Émile Auguste Charles DURAN dit Carolus-Duran (1838-1917), François-Louis FRANÇAIS (1814-1897), Henri HARPIGNIES (1819-1916) et Francis TATTEGRAIN (1852-1915) doivent leur réputation et leur carrière à la pratique d'un genre autre que la peinture d'histoire.

Tableau 10. Peintres médaillés d'honneur au Salon, par ordre chronologique (1857-1903)[854]

A. Yvon (1857)	A. Morot (1880)	F. Roybet (1894)
I. Pils (1861)	P. Baudry (1881)	E. Hébert (1895)
A. Cabanel (1865)	P. Puvis de Chavannes (1882)	Benjamin-Constant (1896)
G. Brion (1868)	W. Bouguereau (1885)	H. Harpignies (1897)
L. Bonnat (1869)	J. Lefebvre (1886)	J.-J. Henner (1898)
T. Robert-Fleury (1870)	F. Cormon (1887)	F. Tattegrain (1899)
J. Breton (1872)	É. Detaille (1888)	F. Humbert (1900)
J.-L. Gérôme (1874)	P. Dagnan-Bouveret (1889)	J. Bail (1902)
J.-P. Laurens (1877)	F.-L. Français (1890)	G. Ferrier (1903)
Carolus-Duran (1879)	A. Maignan (1892)	

Graphique 17. Composition des envois du Salon décorés d'une médaille d'honneur (1857-1903)[855]



À ce palmarès, les peintres d'histoire, une fois de plus, prédominent ; qui plus est, dix-sept envois sur les vingt-neuf médaillés d'honneur comportent au moins une composition historique, mythologique ou religieuse.

Pour autant, la composition des envois médaillés d'honneur atteste une plus grande diversité que celle annoncée par ces observations. La plupart des envois sont aussi composés d'un autre genre que la peinture d'histoire ; en réalité, seules 37,5 % des œuvres récompensées

[854] Recensement effectué à partir des livrets de Salon, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons, 1801-1913*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999.
[855] Recensement effectué et œuvres visibles *via* la base de données DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.* Le genre des œuvres a été déterminé grâce aux reproductions et, en leur absence, à leurs titres.

sont des compositions qui, par leur sujet et leur facture, s'apparentent au « Grand Genre ». Surtout, les peintures d'histoire qui reçoivent effectivement la médaille d'honneur sont représentatives des multiples directions prises par le genre. Les peintures de batailles comme la *Prise de la tour de Malakoff* **[Fig. 3.12]** d'A. Yvon et la *Bataille de l'Alma* **[Fig. 3.13]** d'I. Pils, respectivement récompensées en 1857 et 1861, ainsi que la *Glorification de la Loi* **[Fig. 3.14]** de P. Baudry du Salon de 1881 ou les *Jeunes Picards s'exerçant à la lance (Pro Patria ludus)* de Pierre PUVIS DE CHAVANNES (1824-1898) **[Fig. 3.15]**, exposés au Salon suivant, attestent du caractère encore fortement décoratif, ici à destination des bâtiments officiels, de la peinture d'histoire. Ce caractère décoratif se retrouve dans *L'Assomption* **[Fig. 3.16]** de L. Bonnat, médaillée en 1869, et les *Adorations des Mages et des Bergers* **[Fig. 3.17]** qui vaut à William BOUGUEREAU (1825-1905) d'être distingué en 1885, mais appliqué à la commande des institutions religieuses. Les envois de Tony ROBERT-FLEURY (1837-1912) au Salon de 1870, *Le dernier jour de Corinthe* **[Fig. 3.18]** ; de Jean-Paul LAURENS (1838-1921) au Salon de 1877, *L'état-major autrichien devant le corps de Marceau* **[Fig. 3.19]** ou de Fernand CORMON (1845-1924) au Salon des Artistes français de 1887, *Les vainqueurs de Salamine* **[Fig. 3.20]**, sont représentatifs d'une peinture d'histoire éminemment théâtrale. *Le bon Samaritain* **[Fig. 3.21]** d'Aimé MOROT (1850-1913), médaillé en 1880, et *Douleur !* **[Fig. 3.22]** de Gabriel FERRIER (1847-1914), en 1903, rendent compte de l'adoption d'une esthétique réaliste par les peintres d'histoire, tandis que la *Byblis* **[Fig. 3.23]**, présentée par W. Bouguereau à l'exposition de 1884, et *Le Lévite d'Ephraïm et sa femme morte* **[Fig. 3.24]** exposé par J.-J. Henner en 1898, sont des exemples d'une peinture d'histoire réduite à des nus sensuels. Enfin, sont aussi visibles au sein des peintures médaillées d'honneur les nombreuses hybridations que subit le « Grand Genre », avec des œuvres à mi-chemin entre allégorie et portrait – telles que le *Carpeaux* **[Fig. 3.25]** d'Albert MAIGNAN (1845-1908) – ou scène de genre – à l'instar du *Rêve* **[Fig. 3.26]** d'Édouard DETAILLE (1848-1912) –, ou encore entre composition religieuse et peinture de genre – comme la *Madone* **[Fig. 3.27]** de Pascal-Adolphe-Jean DAGNAN-BOUVERET (1852-1929) ou le *Sommeil de l'Enfant-Jésus* d'Ernest HÉBERT (1817-1908). Les lauréats – c'est-à-dire autant les peintres que les peintures – de la médaille d'honneur sont ainsi tout à fait représentatifs du traitement privilégié et du soutien maintenu dont bénéficie, au Salon et jusqu'à la fin du siècle, la peinture d'histoire : la récompense échoie surtout à ceux la pratiquant. Parmi eux, elle distingue toutefois ceux qui sont aussi appréciés du public et des critiques, et ils le sont parce qu'ils sont parvenus à renouveler et moderniser le répertoire iconographique et les formules esthétiques propres au genre, en procédant notamment à des hybridations avec les autres genres.

c) *L'élection à l'Académie des beaux-arts, quelle consécration ?*

La dernière distinction qui compose le *cursus honorum* artistique jusqu'à la fin du siècle est l'élection à l'Académie des beaux-arts : c'est celle qui clôt, le cas échéant, les biographies des exposants au Salon. Jusqu'à la fin du siècle, et bien que la plupart de ses prérogatives lui soient progressivement retirées par l'administration, l'Académie des beaux-arts reste une institution éminemment prestigieuse, en raison de son histoire d'une part, et de sa sélectivité d'autre part. Elle est en effet la gardienne d'une tradition artistique, qu'incarne la généalogie de ses anciens membres : en d'autres termes, elle hérite de la qualité des précédents académiciens et fonctionne par synecdoque, la valeur des parties (les membres) faisant la valeur du tout (l'institution). L'Académie constitue de plus un cercle indéniablement sélectif : la section de « Peinture » ne comprend que quatorze fauteuils, occupés à vie. Pour intégrer l'Académie des beaux-arts, il faut alors entamer une véritable campagne auprès des académiciens encore siégeant : ainsi de W. Bouguereau, par exemple, candidat onze fois avant d'être finalement élu en 1876 au fauteuil n°14[856]. Son exemple atteste alors l'attractivité qu'exerce encore l'institution académique auprès de certains artistes.

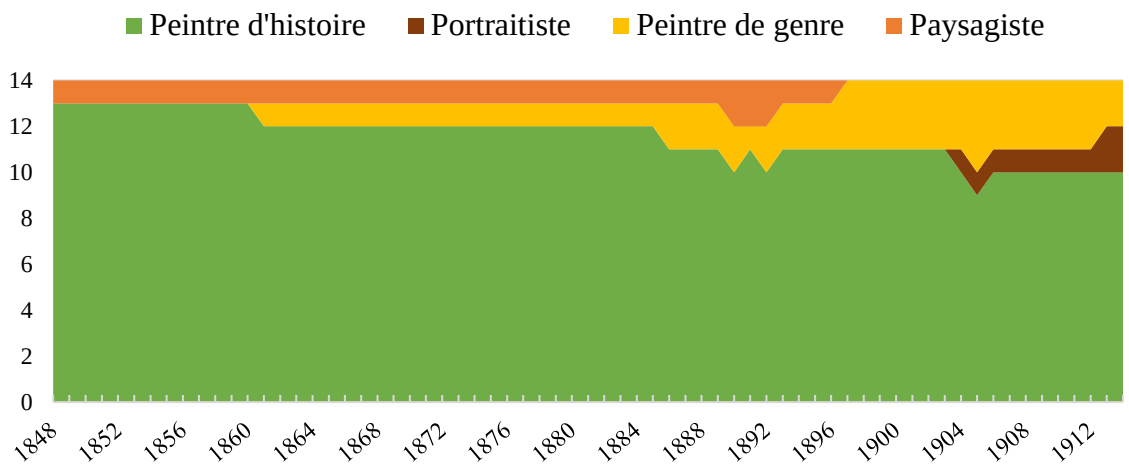
Parmi les peintres élus à la première section de l'Académie des beaux-arts entre 1848 et 1914, les peintres d'histoire prédominent puisqu'ils remportent trente-quatre des quarante-quatre fauteuils libérés durant cette période :

Tableau 11. Peintres élus à la section « Peinture » de l'Académie des beaux-arts (1850-1914)

L. Cogniet (1849)	J.-E. Lenepveu (1869)	Benjamin-Constant (1893)
J.-N. Robert-Fleury (1850)	P. Baudry (1870)	A. Vollon (1897)
J. Alaux (1851)	E. Hébert (1874)	F. Cormon (1898)
H. Flandrin (1853)	W. Bouguereau (1876)	A. Morot (1898)
E. Delacroix (1857)	J.-É. Delaunay (1879)	P. Dagnan-Bouveret (1900)
É. Signol (1860)	L. Bonnat (1881)	F. Humbert (1902)
E. Meissonier (1861)	G. Boulanger (1882)	Carolus-Duran (1904)
A. Cabanel (1863)	J. Breton (1886)	F. Flameng (1905)
N.-A. Hesse (1863)	G. Moreau (1888)	L. Lhermitte (1905)
H. Lehmann (1864)	J.-J. Henner (1889)	G. Ferrier (1906)
C.-L. Müller (1864)	F.-L. Français (1890)	R. Collin (1909)
J.-L. Gérôme (1865)	J.-P. Laurens (1891)	A. Besnard (1912)
L. Cabat (1867)	J. Lefebvre (1891)	M. Baschet (1913)
A. Hesse (1867)	É. Detaille (1892)	H. Gervex (1913)
I. Pils (1868)	L.-O. Merson (1892)	

[856] BARTOLI Damien, *William Bouguereau : his life and works*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 2014, p. 238.

Graphique 18. Composition de la section « Peinture » de l'Académie des beaux-arts (1848-1914), par genre pratiqué par ses membres



Surtout, cette prédominance des peintres d'histoire sur la première section de l'Académie des beaux-arts ne faiblit pas au cours du siècle, ceux-ci restant toujours largement majoritaires parmi les académiciens. Même en 1905, année où, grâce à la nomination récente du portraitiste Carolus-Duran et du peintre de genre Léon LHERMITTE (1844-1925), le plus grand nombre de peintres ne pratiquant pas la peinture d'histoire siège au collège des Quatre-Nations, ceux-ci ne sont pas pour autant majoritaires et le rapport de force entre « Grand genre » et genres dits mineurs ne s'inverse pas. La préférence accordée aux peintres d'histoire par l'institution académique s'observe aussi dans la rapidité avec laquelle sont élus les peintres d'histoire par rapport aux praticiens d'autres genres. En moyenne, les peintres d'histoire sont élus à l'âge de 55 ans, alors que leurs confrères sont âgés en moyenne de 59 ans lors de leur élection. De même, ils sont élus plus tôt dans leur carrière : lorsqu'ils sont élus, les peintres d'histoire siègent au jury du Salon depuis huit ans en moyenne contre dix-sept ans pour leur confrères.

Parmi les peintres d'histoire élus académiciens dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, toutefois, rares sont ceux à avoir un parcours véritablement tributaire de l'Académie elle-même. Ils ne sont ainsi que dix-neuf, parmi les trente-trois membres peintres d'histoire, à être lauréats du Prix de Rome et anciens pensionnaires de la Villa Médicis. Non seulement l'institution dénie à des artistes qu'elle a en partie formé le titre d'académicien, mais elle accorde son crédit à des peintres ayant délibérément pris leurs distances, au vu de leur production, avec la doctrine académique, à l'instar de F. Cormon[857]. Fils du dramaturge Pierre-Étienne PIESTRE (1810-1903), il commence ses études au début de la décennie 1860, à Bruxelles, auprès du peintre d'histoire Jean-François PORTAELS (1818-1895), connu aussi pour ses compositions

[857] PENG Chang Ming, *Fernand Cormon, 1845-1924. Sa vie, son œuvre et son influence*, thèse de doctorat, *op. cit.*

orientalistes. Lorsqu'il revient à Paris, en 1863, il s'inscrit à l'École des beaux-arts et entre dans l'atelier nouvellement institué d'A. Cabanel ; en parallèle toutefois, il étudie avec Eugène FROMENTIN (1820-1876), reconnu – lui aussi – pour ses scènes de genre orientalistes. Dès ses débuts au Salon, la production de F. Cormon témoigne des efforts de concilier l'influence de ses maîtres : la *Mort de Mahomet,* exposée en 1868, respecte ainsi l'exigence académique (qu'incarnent J.-F. Portaels et A. Cabanel) d'un sujet historique, mythologique ou religieux – même si le choix, extérieur à l'histoire chrétienne, détonne[858] – tout en lui permettant d'investir la thématique et les motifs orientalistes. F. Cormon reprend en partie cette formule au Salon de 1870, où il remporte sa première médaille et ses premiers éloges critiques[859] pour les *Noces de Nibelungen* **[Fig. 3.28]**, ainsi qu'à l'exposition de 1875, avec la *Mort de Ravana* **[Fig. 3.29]**. L'œuvre lui vaut ainsi de remporter le Prix du Salon, bourse concurrente du Prix de Rome, devant lui permettre de séjourner en Italie pour parfaire son éducation artistique. Préférant voyager en Tunisie, et face au mécontentement de l'administration des beaux-arts, il finit pourtant par démissionner et perdre la pension : par-là, F. Cormon marque définitivement son refus d'une formation trop traditionnelle, focalisée sur l'étude des maîtres italiens, et sa préférence pour un répertoire formel et thématique plus diversifié. Dès lors, s'il pratique la peinture d'histoire, F. Cormon fait preuve d'une grande originalité dans le choix de ses sujets et leur traitement : il devient notamment le peintre de la préhistoire, statut obtenu à la suite de l'exposition du *Caïn* en 1880 **[Fig. 3.30]** – qui le fait pressentir pour l'obtention de la médaille d'honneur – puis de la commande, passée par le futur musée archéologique de Saint-Germain-en-Laye, de peintures décoratives en 1881.

L'exemple de F. Cormon permet d'amorcer un second constat quant aux profils des peintres élus membres de l'Académie des beaux-arts après 1848, à savoir la prédominance évidente d'artistes ayant d'une part fait carrière au sein du système de reconnaissance propre au Salon en particulier et à l'administration des beaux-arts plus généralement, et d'autre part, occupant déjà au moment de leur élection des positions d'autorité et d'influence auprès de la communauté artistique. Le peintre reçoit en effet sa première médaille en 1870, bientôt suivie d'une médaille de seconde classe au Salon de 1873 et d'une médaille de troisième classe à l'Exposition universelle de 1878. Devenu donc, dès 1881, peintre de décors, sa réputation de peintre se consolide dans les années qui suivent : il obtient en 1887 la médaille d'honneur au Salon et, en 1889, il est chargé de réaliser un panneau ayant pour sujet l'histoire de l'écriture,

[858] Avant 1868, la religion musulmane n'a été le sujet, à notre connaissance, que d'un seul tableau : le *Paradis de Mahomet* exposé par Henri-Frédéric SCHOPIN (1804-1880) au Salon de 1852.
[859] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.

pour décorer la salle des Lettres de l'Hôtel de Ville de Paris. Parallèlement, F. Cormon commence aussi une carrière d'enseignant : il ouvre en 1882 un atelier, bientôt suivi d'une école privée, où nombreux sont les jeunes peintres à devenir ses élèves. C'est certainement la combinaison de ces réputations qui explique son élection, dès 1884, comme membre du jury au Salon et, plus tard, en 1891, au comité de la Société des Artistes français. Son influence est à la fois confirmée et accrue par sa nomination, en 1897, en tant que professeur pour les cours du soir à l'École des beaux-arts de Paris : c'est dans ce contexte qu'intervient son élection, en 1898, comme membre de l'Académie des beaux-arts, au fauteuil précédemment occupé par Jules-Eugène LENEPVEU (1819-1898). Cette situation n'est pas inhabituelle : dans la seconde moitié du siècle, l'Académie nomme majoritairement des artistes disposant d'une réputation construite au Salon, lieu et événement dirigé par l'administration des beaux-arts et où l'Académie, en tant qu'institution, dispose de prérogatives réduites, augmentées de rôles et positions influentes auprès de la communauté artistique contemporaine. Tous sont ainsi médaillés du Salon et ont, plus précisément, en moyenne obtenu trois médailles ; plus encore, ils sont vingt-trois à avoir été couronnés par une médaille d'honneur, reçue le plus souvent en amont de leur élection comme académiciens. Lorsqu'ils deviennent académiciens, les peintres élus sont, qui plus est, en grande majorité déjà décorés de la Légion d'honneur, le plus souvent au grade d'officier (37 sur 44). L'élection à l'Académie des beaux-arts confirme et couronne donc des carrières déjà multi-consacrées par le jury et l'administration des beaux-arts.

Surtout, et c'est là une différence fondamentale avec la période antérieure à 1848, les peintres élus membres de l'Académie des beaux-arts disposent en réalité déjà, au moment de leur élection, de prérogatives réelles sur le système artistique. La majorité d'entre eux siègent comme membres du jury de la section « Peinture » (38 sur 44) en moyenne depuis treize ans lors de leur nomination. Deux d'entre eux – Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904) et G. Ferrier – occupent en outre déjà un poste de chef d'atelier à l'École des beaux-arts de Paris. À ce titre, l'Académie, pour peu qu'elle n'ait jamais été une institution prescriptrice, se contente désormais de simplement enregistrer les positions déjà occupées et les réputations déjà développées, au Salon en particulier, par les artistes : on assiste donc bel et bien, dans la période considérée, à un renversement total et radical du rapport de force entre celle-ci et l'administration des beaux-arts.

II. Autorité et postérité : des carrières officielles

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'administration des beaux-arts s'impose donc comme l'acteur le plus puissant du système artistique dans la construction des carrières artistiques. Sous la tutelle du ministère de l'Intérieur d'abord (1848-1852), puis sous celle de la Maison de l'Empereur (1852-1870) et enfin du ministère de l'Instruction Publique, des Beaux-Arts et des Cultes dès 1870, gouvernée successivement par des figures comme C. Blanc, É. de Nieuwerkerke et C.-P. de Chennevières, l'administration des beaux-arts reprend en effet, au cours du siècle, la main sur toutes les institutions qui structurent les carrières artistiques, de l'École des beaux-arts aux expositions, en passant par les musées. Si elle prend en considération, de plus en plus souvent, les jugements exprimés par les critiques d'art, le marché et/ou le public, qui établissent la réputation des artistes, l'administration est toutefois la seule à donner de l'autorité aux artistes – en les recrutant en son sein, dans des positions reconnaissant leur expertise et accroissant leur influence – et à garantir la postérité de leur œuvre – en commandant ou en achetant des tableaux, leur assurant ainsi une protection durable en tant que patrimoine. Or, une fois de plus, ce sont les peintres d'histoire et leur production qui sont le plus susceptibles de bénéficier de cette protection et de ce soutien officiel, et des prérogatives qui en découlent : pourquoi ? sur quels critères cette préférence s'appuie-t-elle ?

a) Enseigner : un rôle artistique

Parmi les positions pouvant être occupées par les artistes, celle de professeur à l'École des beaux-arts reste investie d'un prestige particulier, qui doit autant à l'histoire de l'établissement qu'à l'influence réelle sur la communauté artistique qui la sous-tend, les enseignants transmettant aux futurs artistes leur conception de l'art et leurs savoir-faire. Héritière de l'école académique fondée sous l'Ancien Régime, l'École des beaux-arts passe à la Révolution sous autorité étatique mais reste sous la tutelle officieuse de l'Académie des beaux-arts. L'organisation des enseignements est alors tout entière destinée à préparer les élèves aux différents concours d'émulation qui jalonnent le parcours scolaire, et en particulier à celui du Prix de Rome, organisé, jugé et attribué par l'Académie des beaux-arts. Le corps professoral est recruté selon une logique corporatiste qui, bien qu'elle ne soit pas établie officiellement dans les textes, résulte dans les faits en la nomination exclusive d'artistes académiciens. Alors que l'élection comme membre de l'Académie des beaux-arts s'assimile à un titre honorifique, la nomination comme professeur à l'École des beaux-arts en constitue ainsi le pendant concret, qui s'accompagne d'une autorité effective et d'un revenu stable, pour une charge de travail en

réalité minime – environ un mois de travail par an. En 1863, l'administration des beaux-arts prend toutefois complètement la main sur l'enseignement artistique à l'École des beaux-arts de Paris[860]. Le décret, paru au *Moniteur universel* le 15 novembre 1863[861], retire définitivement à l'Académie ses prérogatives officieuses sur l'École : désormais, seule l'administration des beaux-arts est responsable des programmes pédagogiques et du recrutement de nouveaux professeurs, véritablement en charge d'enseignements. Si A. Cabanel reste en place, ses collègues chefs d'atelier sont désormais J.-L. Gérôme et I. Pils : ni l'un ni l'autre ne sont alors académiciens, et le premier, bien qu'ancien élève de l'École des beaux-arts, n'est même pas lauréat du Prix de Rome et pratique surtout la peinture de genre historique.

La réforme de 1863, et l'affranchissement qu'elle instaure vis-à-vis de la tutelle académique, est justifiée par une conception nouvelle du métier artistique, où l'originalité prévaut désormais[862], et de la fonction de l'art, dont l'utilité, notamment industrielle, est encouragée[863]. La réforme introduit alors une restructuration de l'organisation des enseignements et, plus encore, de leurs ambitions : d'une École se réduisant jusqu'en 1863 à provoquer l'émulation entre élèves dans le but de les mener au concours du Prix de Rome, elle devient un véritable lieu de formation à la profession artistique, avec des enseignements pratiques – l'ouverture nouvelle d'ateliers en interne – et théoriques – des cours d'anatomie, d'histoire de l'art ou même de physique. Cette reconfiguration de l'École des beaux-arts a un impact sur les critères qui président au recrutement des chefs d'atelier : les chefs d'atelier se doivent d'être de véritables enseignants. Ils doivent faire montre, si ce n'est de qualités pédagogiques *stricto sensu,* du moins de réelles capacités à comprendre les enjeux de la profession, au-delà d'un simple positionnement esthétique, et à transmettre les ressources nécessaires pour faire carrière en tant qu'artiste. Pour le dire plus concrètement : ils doivent être en mesure de former de futurs artistes professionnels, dont la production pourra être achetée, appréciée et récompensée. Dès lors, les peintres recrutés comme enseignants à l'École des beaux-arts ne le sont plus comme gardiens et passeurs d'une tradition esthétique – ce que suggérait, avant 1863, leur nécessaire position d'académicien – mais comme artistes ayant réussi, le théâtre de cette réussite étant alors le Salon.

[860] À ce propos, voir BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique, op. cit.* La plupart des données qui suivent en sont issues.
[861] *Le Moniteur universel*, 15 novembre 1863, p. 1.
[862] BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique, op. cit.*, p. 281-316.
[863] *Ibid.*, p. 251-280.

Une telle considération nouvelle du métier artistique d'une part, et des compétences nécessaires à enseigner celui-ci d'autre part, aurait alors pu faire espérer un recrutement de profils représentatifs de la variété des pratiques et des situations qui caractérisent désormais la profession artistique. Au vu des profils effectivement recrutés après 1863 comme chefs d'atelier, ce renouvellement attendu n'est pas tout à fait vérifié :

Tableau 12. Peintres enseignants à l'École des beaux-arts de Paris (1848-1910)

Avant la réforme de 1863[864]	Après la réforme de 1863[865], les chefs d'atelier	
M.-J. Blondel (1832-1853)	A. Cabanel (1864-1889)	G. Moreau (1892-1898)
F.-J. Heim (1832-1864)	J.-L. Gérôme (1864-1904)	A. Morot (1898-1899)
P. Delaroche (1833-1857)	I. Pils (1864-1875)	F. Cormon (1899-1914)
H. Vernet (1835-1863)	H. Lehmann (1875-1881)	F. Humbert (1900-1914)
M.-M. Drolling (1837-1851)	E. Hébert (1882-1885)	G. Ferrier (1904-1914)
J.-N. Robert-Fleury (1853-1864)	G. Boulanger (1885-1888)	L.-O. Merson (1905-1911)
L. Cogniet (1854-1864)	L. Bonnat (1888-1905)	R. Collin (1911-1914)
H. Flandrin (1857-1864)	J.-É. Delaunay (1889-1892)	F. Flameng (1914)
É. Signol (1860-1864)		
A. Cabanel (1863)		

Certes, à la suite de la réforme, les critères de recrutement des professeurs s'éloignent bel et bien d'une logique corporatiste vis-à-vis de l'Académie des beaux-arts, témoignant alors de la perte effective de l'institution sur l'École. Ainsi, alors que les précédents professeurs sont très largement lauréats du Prix de Rome (8 sur 10), donnant à cette récompense un caractère quasi-indispensable, les chefs d'atelier recrutés après 1863 ne le sont que pour la moitié d'entre eux. Surtout, le statut d'académicien, jusqu'à alors manifestement nécessaire à une nomination comme professeur de l'École des beaux-arts, ne l'est plus : l'élection à l'Académie des beaux-arts intervient parfois après le recrutement, à l'instar de Ferdinand HUMBERT (1842-1934) et G. Ferrier, élus académiciens deux ans après être devenus chefs d'atelier, ou d'A. Morot qui n'intègre l'Académie que douze ans après sa nomination à l'École, renversant donc l'ascendant entre les deux institutions. En revanche, force est de constater une certaine inertie dans la domination sans rival, parmi les profils nommés, des peintres d'histoire : avant comme après 1863, la pratique de la peinture d'histoire s'avère une condition quasi-nécessaire pour enseigner à l'École des beaux-arts.

[864] CHAPPEY Frédéric, « Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1873) », *Romantisme*, 1996, volume 26, n°93, p. 95-101 ; BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, *op. cit.*, p. 343-345.
[865] VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 430.

Quelles compétences pour un maître ? L'exemple de Gustave Boulanger

L'exemple de Gustave BOULANGER (1824-1888), nommé chef d'atelier en 1885, permet de comprendre pourquoi ce sont les artistes reconnus comme peintres d'histoire qui sont surtout nommés professeurs à l'École des beaux-arts. Formé dans l'atelier populaire de P. Delaroche, élève à l'École des beaux-arts, il suit le parcours attendu de la part d'un jeune peintre ambitieux et candidate à partir de 1848 au concours du Prix de Rome, concours qu'il remporte en 1849 avec *Ulysse et Euryclée* **[Fig. 3.31]**. Parallèlement, le peintre a déjà fait ses débuts au Salon en 1848, avec *Indiens jouant avec des panthères,* soit une composition orientaliste qui se distingue tout à fait de la peinture d'histoire auquel prétend G. Boulanger, mais annonciatrice de sa production future. Lors de sa pension à la Villa Médicis, il interrompt temporairement sa carrière parisienne, à l'exception d'un portrait et de *Démocrite enfant* **[Fig. 3.32]**, envoi de Rome visible à l'Exposition de peinture et de sculpture de 1852. De retour à Paris, G. Boulanger poursuit la carrière de peintre d'histoire pour laquelle il a été formé et encouragé : il expose des compositions historiques, mythologiques ou allégoriques, qui rencontrent un certain succès, au moins institutionnel. Au Salon de 1857, son *Jules-César arrivé au Rubicon* **[Fig. 3.33]** lui vaut une médaille de seconde classe ; à l'exposition suivante, son envoi composé entre autres de *Lesbie* **[Fig. 3.34]** et de *Lucrèce* est distingué d'un rappel de médaille, tandis qu'en 1863, le peintre se voit de nouveau octroyé un rappel de médaille de seconde classe pour *Jules César marchant en tête de la X^e^ légion.* Ce palmarès impose toutefois deux constats : le premier, c'est qu'en dépit d'une obtention régulière de récompenses, G. Boulanger échoue à dépasser la seconde classe et à atteindre la plus haute catégorie de médaille, pourtant attendue au vu de son profil, du genre de peintures qu'il expose, et de la composition alors académique du jury qui devrait y être sensible. Le second, c'est qu'aux côtés de ces peintures d'histoire, il présente des œuvres s'apparentant davantage à des scènes de genre orientalistes, qui suscitent davantage l'intérêt des critiques. Au Salon de 1857, alors que son *Jules-César arrivé au Rubicon* est considéré comme une « figure académique[866] », les salonniers préfèrent la « scène curieuse et spirituellement rendue[867] » des *Choassa (éclaireurs arabes)* **[Fig. 3.35]**, un jugement largement partagé et que traduit ici P. de Saint-Victor :

> « Quel rapport de talent y a-t-il entre le *César passant le Rubicon* et les *Éclaireurs arabes* de M. Gustave Boulanger ? L'un est de la rhétorique, l'autre de la nature prise sur le fait, aussi finement sentie que nettement

[866] LA BEDOLLIÈRE Émile de, *Le Siècle,* 29 juillet 1857.
[867] DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Le Journal des débats,* 11 août 1857.

> rendue. […] Le *César* est d'un élève, les *Éclaireurs* sont presque d'un maître. »[868]

De même, au Salon suivant, ses *Rahia (pâtres arabes)* mobilisent bien plus l'attention médiatique – au moins douze mentions dans la presse contemporaine – que ses compositions mythologiques intitulées *Lesbie* et *Lucrèce,* qui déjà, en se réduisant à deux figures féminines dénudées, gênaient leur assimilation à la peinture d'histoire. Fort de ces succès critiques et obtenant l'exemption en 1863, G. Boulanger se spécialise dans une peinture orientaliste, parfois historique, souvent de genre, et expose de plus en plus rarement des compositions s'apparentant à la peinture d'histoire telle que définie par l'Académie des beaux-arts.

S'adaptant alors au goût du public et des salonniers pour des compositions distrayantes, le peintre fait une carrière exemplaire, cumulant les signes de reconnaissance : sa réputation atteint un rayonnement officiel lors de sa nomination comme chevalier de la Légion d'honneur en 1872, et un rayonnement international en 1878 avec l'obtention d'une médaille de seconde classe lors de l'Exposition universelle. G. Boulanger paraît de plus disposer d'une véritable influence auprès de ses pairs, puisqu'il est élu régulièrement à partir de 1872 membre du jury du Salon, par en moyenne 48,8 % des votants – autrement dit, près d'un votant sur deux lui accorde sa confiance pour être en mesure de juger la production contemporaine. Nommé à l'École des beaux-arts en 1885, le peintre s'y révèle un enseignant aussi admiré qu'efficace : au total, ce sont plus de 600 peintres qui se réclament de son apprentissage lors de leur exposition au Salon[869], dont certains font une carrière prestigieuse, à l'instar de Marcel BASCHET (1862-1941), futur académicien, ou Maurice BOMPARD (1857-1936) , régulièrement médaillé au Salon et aux Expositions universelles dès 1880, mais aussi de peintres devenus célèbres pour leur modernité, tels Fernand KHNOPFF (1858-1921) et Félix VALLOTTON (1865-1925).

L'exemple de G. Boulanger révèle surtout les qualités désormais attendues d'un enseignant à l'École des beaux-arts : en tant que lauréat du Prix de Rome, il maîtrise les préceptes académiques et peut les transmettre à qui souhaiterait suivre cette voie ; en tant que peintre ayant pratiqué la peinture d'histoire, il dispose des compétences multiples nécessaires à cette production et donc, *a priori,* à celle des genres mineurs qui n'en seraient que des composantes ; enfin, en tant que peintre orientaliste distingué au Salon, il a prouvé sa capacité à produire une peinture estimée par la critique, récompensée par le jury et appréciée du public. D'une part donc, le quasi-monopole des peintres d'histoire sur le personnel enseignant de

[868] SAINT-VICTOR Paul de, *La Presse,* 10 juillet 1857.
[869] Recrutement effectué *via* la base *Salons 1673-1914, op. cit.*

l'École des beaux-arts après 1863 témoigne de la prégnance de la doctrine académique, qui postule la supériorité de la peinture d'histoire en ce qu'elle nécessite la maîtrise de tous les autres genres, qui en sont de simples composantes. D'autre part, les profils recrutés montrent que, au sein de cette préférence accordée au peintre de genre, la réussite au Salon constitue un critère qui détrône celui du respect des préceptes et du parcours académique.

b) L'artiste comme décideur

Traditionnellement, l'administration des beaux-arts s'entoure et/ou se compose d'artistes dans l'accomplissement de ses missions. En son sein, on trouve ainsi F.-B. de Mercey, qui a exposé au Salon comme paysagiste entre 1831 et 1857, et obtient même une médaille ; É. de Nieuwerkerke, présent comme sculpteur entre 1842 et 1861 ; C. Séchan, inspecteur des musées de province et peintre-décorateur, ou encore Louis MARTINET (1814-1895), vérificateur du Salon dès 1852, aussi peintre, élève d'A.-J. Gros, exposant régulièrement entre 1833 et 1839. L'étude prosopographique des directeurs des beaux-arts, menée par Marie-Claude Genet-Delacroix, montre de même la prédominance de personnalités ayant « cultivé en amateur ou en professionnel […] les arts et les lettres »[870], au moins au début de la Troisième République. L'administration des beaux-arts délègue en outre certaines prérogatives – qu'elles aient été à sa charge historiquement, qu'elles soient inédites et/ou qu'elles aient été reprises à d'autres institutions – à des artistes de carrière, les créditant dès lors d'une certaine expertise.

Académique ou élu : la prépondérance durable des peintres d'histoire au jury

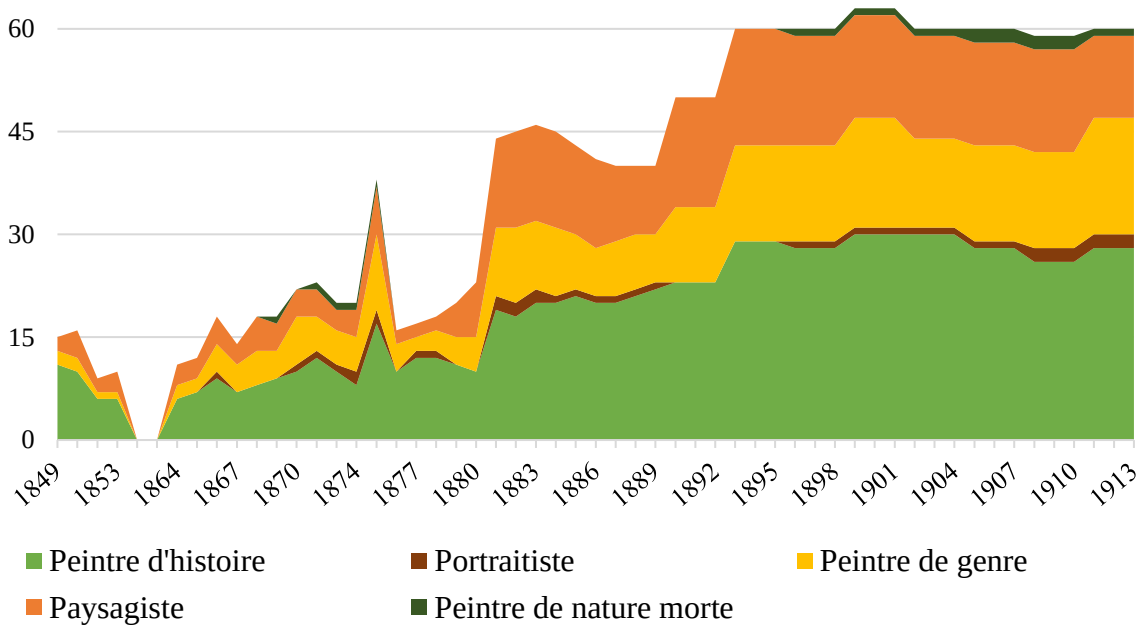
La première prérogative déléguée à des artistes professionnels est celle de juger les œuvres dignes ou non d'être exposées au Salon[871]. Joué de droit par les membres de l'Académie des beaux-arts dans la première moitié du XIX^e^ siècle, le rôle de juré est soumis à l'élection à la suite du Salon libre de 1848, qui remet brutalement en cause la légitimité de l'institution académique. À l'exception d'un court interlude où est réinstauré un jury académique, l'élection devient le mode normal de désignation des membres du jury durant toute la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Il n'est ainsi pas remis en cause à la fin du Salon officiel : les jurys par élection sont reconduits dans les expositions de la Société des Artistes français, qui élargit même le droit de vote à l'ensemble des exposants – accroissant alors de façon significative le nombre effectif de

[870] GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, *op. cit.*, p. 48.
[871] À propos, voir *supra*, CHAPITRE 1, II.

votants par section. Cette expertise, jusqu'ici liée de droit au statut d'académicien, est donc désormais soumise à la reconnaissance démocratique, soutenue par l'administration. Cette transformation renouvelle-t-elle, comme on serait en droit de l'attendre, le profil des jurés élus ?

En étudiant les résultats des élections pour le jury, entre 1848 et 1853 d'abord, puis entre 1864 et 1913[872], force est en réalité de constater une forte inertie, visible à deux égards. D'abord, ce sont presque toujours les mêmes peintres qui sont élus par leurs confrères : au cours des trente-sept élections qui se tiennent durant sept périodes, 163 peintres sont nommés membres du jury et la très large majorité (96) l'est plus de cinq fois. Ensuite, si le mode de désignation par élection permet effectivement aux peintres de genres dits « mineurs » de siéger, enfin, aux jurys d'admission et de récompense, les peintres d'histoire y restent largement prédominants :

Graphique 19. Profil des peintres élus membres du jury au Salon (1864-1914), selon le genre pratiqué[873]



Cette hégémonie durable des peintres d'histoire sur le jury est d'autant plus manifeste si l'on considère le nombre de voix obtenues : au nombre de 74, ils représentent 45,4 % des nommés et remportent, de plus, 49,9 % des suffrages exprimés. Surtout, les peintres des genres dits « mineurs » qui votent au jury ne sont représentés que par quelques figures exceptionnelles – à l'instar de Charles BUSSON (1822-1908) ou de J. Breton –, toutefois trop rares pour être

[872] Cette analyse considère les peintres *nommés* dans leur globalité, sans différencier ceux qui ont effectivement accepté le rôle ou non.
[873] Recensement effectué *via* la base DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.*

représentatives de la domination, au moins numérique, de ces profils et de ces pratiques parmi les peintres exposants au Salon.

Plus qu'à leur pratique *per se*, la prépondérance de peintres d'histoire au jury doit certainement au fait que ce sont eux qui cumulent les signes de reconnaissance : les artistes voteraient avant tout pour des peintres dont la qualité a déjà été reconnue par d'autres instances. C'est ce que révèle d'abord la proportion importante, chez les peintres nommés au jury, d'artistes occupant au moment de leur élection une position d'autorité et d'influence. Parmi les dix peintres remportant le plus de voix, sept sont enseignants, soit à l'École des beaux-arts de Paris, soit dans des ateliers privés ; parmi les dix artistes les plus souvent élus, cinq sont professeurs, les cinq autres sont désignés comme « maîtres » par plus d'une vingtaine d'exposants. Mais ce que révèle surtout l'étude des résultats des suffrages à l'élection du jury, c'est la domination nette des peintres médaillés au Salon sur les jurys élus : parmi les 163 peintres désignés par l'élection entre 1864 et 1914, à l'exception de P. Delaroche qui cesse tôt d'exposer au Salon et académicien déjà lorsqu'il élu au jury, tous sont détenteurs d'une médaille au moment de leur désignation. Plus encore, ils appartiennent tous au groupe des artistes « hors concours »[874], c'est-à-dire qu'ils détiennent une récompense suffisamment élevée les exemptant de jury et les excluant *de facto* de prétendre à de nouvelles médailles. Ainsi, la nouvelle règle de 1891[875], en imposant de choisir parmi les exemptés, ne fait qu'institutionnaliser une situation préexistante. Ils disposent surtout de médailles, si ce n'est nombreuses – la majorité détient deux (39,9 %) ou trois (31,9 %) médailles –, du moins prestigieuses : les médaillés d'honneur sont ainsi surreprésentés (20,9 %), ainsi que les médaillés de première classe (17,8 %). Pour désigner les peintres membres des jurys d'admission et de récompense par l'élection des pairs, ce qui prévaut donc, c'est bel et bien la qualité de la carrière artistique telle qu'elle se construit et telle qu'elle est sanctionnée au Salon. À l'inverse, la certification attribuée par l'Académie des beaux-arts *via* le Prix de Rome n'apparaît plus nécessaire, puisque seulement 18,4 % de l'ensemble des membres du jury de la section peinture depuis 1864 ont été lauréats du Prix de Rome, et que leur nombre décline même avec le temps.

Parmi les peintres élus au jury entre 1849 et 1913, L. Bonnat est à la fois l'artiste obtenant le plus de votes et celui le plus fréquemment élu : tout au long de sa carrière, il est nommé vingt-six fois par ses confrères pour participer au jury de la section peinture et remporte,

[874] Pour la période postérieure à 1864.
[875] Article 3 des dispositions particulières aux différentes sections, règlement du Salon de 1891, livret du Salon correspondant, reproduit dans LOBSTEIN Dominique et SANCHEZ Pierre (éd.), *Les catalogues des Salons. 1890-1892*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2009, volume XVI, p. CCIII.

en tout, plus de 20 000 suffrages. Son profil et sa carrière constituent alors un exemple représentatif des critères qui président à l'élection comme juré par ses pairs, mais aussi de la manière dont cette prérogative transforme en une autorité effective une influence préexistante et une expertise reconnue par d'autres instances. Fils d'un libraire installé à Madrid, le peintre commence ses études artistiques auprès de Federico DE MADRAZO (1815-1894), principalement connu pour ses portraits de la haute société espagnole et ayant parfois exposé au Salon parisien[876]. À son arrivée à Paris, en 1854, il s'inscrit dans l'atelier, alors réputé et populaire, de L. Cogniet : jeune peintre ambitieux, il candidate plusieurs fois au Prix de Rome, en vain – mais part tout de même à Rome pour étudier, et y fréquente les artistes français y séjournant alors. Sa carrière au Salon se distingue par sa longévité – il expose quasi annuellement depuis 1857 –, sa productivité – plus de 80 œuvres présentées – et par la rapidité et l'éclat de ses succès. L. Bonnat remporte une médaille de seconde classe dès son troisième Salon, en 1861 pour un envoi composé d'une peinture religieuse, *Adam et Eve trouvant Abel mort* **[Fig. 3.36]**, d'une figure et d'un portrait. Elle est rapidement suivie d'un rappel en 1863, pour un envoi composite similaire : son *Martyre de saint André* **[Fig. 3.37]** est présenté aux côtés de deux figures. À l'exposition de 1869, à l'âge de 36 ans et en à peine dix Salons, il est couronné d'une médaille d'honneur pour des peintures monumentales : *L'Assomption* **[Fig. 3.16]**, destinée à l'église Saint-André de Bayonne, et les plafonds pour la salle des Assises du Palais de Justice de Paris. Sa première nomination au jury suit de peu : il est élu, au Salon de 1872, par 127 de ses confrères, soit… 92 % des votants ! Ce résultat, étonnamment élevé pour un peintre aussi jeune – en âge et en expérience –, s'il s'explique en partie par le réseau d'amitiés qu'il a établi à Rome et par le soutien assuré de É. de Nieuwerkerke, doit aussi à la qualité de sa réputation développée au Salon. Ses confrères le reconnaissent ainsi comme l'un des artistes les plus doués, comme l'attestent les récompenses obtenues, et, par extension, les plus dignes de leur confiance. L. Bonnat s'impose en outre comme un protecteur efficace de ses amis et confrères, qui intervient fréquemment auprès de l'administration des beaux-arts pour les aider. Cette confiance est régulièrement renouvelée, puisque L. Bonnat est systématiquement désigné à chaque Salon ; plus encore, il est, au cours de sa carrière, sans cesse assigné à des postes décisifs. En 1888, il est ainsi nommé chef d'atelier à l'École des beaux-arts de Paris et, en 1905, il est promu directeur de cette même école ; parallèlement, il préside depuis 1900 le Conseil Supérieur des Musées. L'influence considérable dont il dispose, à la fois à travers ses *très*

[876] À l'Exposition universelle de 1855, son envoi composé de 15 œuvres est entièrement constitué de portraits, à l'exception des *Saintes femmes au tombeau* (n°593).

nombreux élèves – environ une centaine selon les recensements[877] – et ses positions de pouvoir explique donc sa domination sans conteste sur le jury du Salon, L. Bonnat étant en moyenne élu par 76,5 % des votants, désigné plusieurs fois président du jury et nommé, en 1892, président de la Société des Artistes français. L'exemple de L. Bonnat montre ainsi bien les compétences manifestement recherchées par les votants au moment de l'élection des membres du jury : plus que la représentativité, les votants privilégient apparemment la réussite avérée au Salon, d'autant plus facilement et rapidement atteinte, comme je l'ai montré précédemment, que les artistes pratiquent la peinture d'histoire. L'importance, dans l'élection, de l'influence dont dispose le candidat non seulement auprès de ses pairs, mais aussi auprès de l'administration des beaux-arts, entraîne dans un second temps la prédominance de profils dont l'expertise a déjà été sanctionnée par d'autres institutions – par exemple en étant nommé professeur à l'École des beaux-arts –, ce qui provoque un cumul fréquent de positions d'autorité parmi les membres élus du jury au Salon.

Les peintres d'histoire, conseils privilégiés de l'administration des beaux-arts

À la fin du siècle, l'administration des beaux-arts accorde par ailleurs un rôle consultatif aux artistes professionnels, dont elle reconnaît et emploie la qualité d'experts dans le cadre des nombreuses commissions qui la constituent. Le plus influent de ces comités est sans nul doute le Conseil supérieur des beaux-arts, institué le 22 mai 1875[878] et largement étudié par Marie-Claude Genet-Delacroix[879]. Le comité a un rôle, au sein du système des beaux-arts, certes consultatif avant tout, mais éminemment large : il donne son avis sur la plupart des missions de l'administration des beaux-arts, qu'il s'agit des expositions, de l'enseignement, des manufactures ou des achats de l'État. Le décret précise en outre les modalités de composition du Conseil :

> « ART. 1er. — Un conseil supérieur des beaux-arts est institué près le ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts.
> Il se compose ainsi qu'il suit :
> Le ministre, président ;
> Le secrétaire général du ministère et le directeur des beaux-arts, vice-présidents ;

[877] Le RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis en dénombre 84, notice « Léon Bonnat », base de données *RKDartists*, https://rkd.nl/explore/artists/10393 [consulté le 30/10/2019]. Au Salon de 1880, 154 exposants se disent élèves de L. Bonnat, base de données *Salons 1673-1914*, INHA et musée d'Orsay [consulté le 30/10/2019].
[878] *Le Journal officiel*, 23 mai 1875. À ce propos, voir GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Le Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, *op. cit.*
[879] *Ibid.*

> Le préfet de la Seine ;
> Douze artistes pris dans l'Institut ou au dehors, savoir : 6 peintres, 2 sculpteurs, 2 architectes, 1 graveur, 1 musicien ;
> Deux membres de l'Académie des inscriptions et belles-lettres ;
> Un membre de l'Académie des sciences ;
> Le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts ;
> Le directeur de l'École nationale des beaux-arts ;
> Le directeur du Conservatoire national de musique ;
> Le directeur des musées ;
> Le directeur des bâtiments civils ;
> Un membre de la commission de perfectionnement de la manufacture de Sèvres ;
> Huit personnes distinguées par la connaissance qu'elles ont des arts.
> Le chef de bureau des beaux-arts, assisté d'un sous-chef, remplit les fonctions de secrétaire près le conseil supérieur des beaux-arts. »[880]

Dès l'origine, la composition reconnaît donc aux praticiens eux-mêmes un rôle d'expert. La liste précise des personnalités nommées, publiée au *Journal officiel* quelques jours plus tard[881], atteste de leur présence effective : L. Bonnat, A. Cabanel, C. Comte, Jules DUPRÉ (1811-1889), Henri LEHMANN (1814-1882) et Charles-Louis MÜLLER (1815-1892) sont désignés membres en tant que peintres ; en revanche ni Henri DELABORDE (1811-1899), en tant que secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, ni J.-E. Lenepveu en tant que directeur de l'École nationale des beaux-arts, ne sont effectivement nommés. Les profils nommés rendent surtout compte, de la part de l'administration des beaux-arts, d'une conception de l'art et du métier d'artiste qui accorde davantage d'expertise aux peintres d'histoire, ceux-ci étant majoritaires (quatre sur six) alors que les peintres de genre et les paysagistes, majoritaires parmi les artistes professionnels, ne sont représentés que par C. Comte et J. Dupré. En revanche, la composition du Conseil impose surtout un véritable camouflet à l'Académie des beaux-arts, qui joue pourtant traditionnellement ce rôle de conseil auprès de l'administration des beaux-arts : les académiciens composent seulement la moitié du corps des peintres nommés ; surtout, leur carrière s'est avant tout construite au Salon et *via* des commandes et acquisitions officielles, leur élection à l'Académie ne sanctionnant qu'une réputation construite en dehors d'elle.

Observé d'abord dans le cadre des carrières scientifiques, puis transposé dans le milieu artistique par Pierre-Michel Menger, l'« effet Mathieu »[882] se constate effectivement aussi chez les peintres de Salon de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, et il affecte particulièrement les artistes

[880] *Le Journal officiel*, 23 mai 1875.
[881] *Le Journal officiel*, 2 juin 1875.
[882] MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Points, 2014, p. 483-493.

pratiquant la peinture d'histoire. Ceux-ci possèdent indubitablement un avantage cumulatif, qui leur permet, au cours de leur carrière, de concentrer les honneurs accessibles aux artistes professionnels ; surtout, en cumulant distinctions et positions d'autorité, les peintres d'histoire entretiennent presque sans faiblir leur hégémonie sur le système artistique après 1848. À cet égard, si la doctrine académique qui postule la supériorité de la peinture d'histoire sur les autres genres a bel et bien perdu de son autorité, les praticiens du « Grand Genre » restent tout de même auréolés d'un plus grand prestige et d'un plus grand crédit, autant reconnus par l'administration des beaux-arts que par leurs pairs. En tant que décisionnaires – soit qu'ils soient élus au jury, soit qu'ils soient membres de conseils – les artistes endossent une autre forme d'autorité que celles d'enseignant mais, comme celle-ci, elle trouve sa source d'une part dans la reconnaissance obtenue en tant que peintre exposant au Salon et d'autre part dans une conception encore traditionnelle de l'art, qui postule des compétences plus élevées et complètes aux peintres d'histoire qu'aux praticiens d'autres genres.

c) Églises, palais et musées : des destinations naturelles

Outre qu'ils sont favorisés dans l'accès aux distinctions et aux positions les plus prestigieuses de la profession artistiques, les peintres d'histoires jouissent aussi plus facilement du soutien, de la protection et de l'effort de préservation de l'État, qui acquiert et conserve de façon privilégiée la peinture d'histoire. Malgré la transformation profonde de la hiérarchie des genres avec la montée en légitimité, des genres dits « mineurs », cette préférence accordée à la peinture d'histoire n'est guère mise à mal durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

Le grand décor, prérogative du peintre d'histoire

Sous le Second Empire d'abord, ce sont les peintures religieuses qui ont la préférence de la politique d'acquisition de l'administration des beaux-arts : durant la période dite « autoritaire », elles représentent la large majorité des commandes et achats effectués par l'État[883]. Cette production artistique a vocation à décorer et orner les églises rénovées ou nouvellement construites sous le régime impérial ; aussi, la sécularisation en cours, si elle affaiblit bel et bien la puissance – notamment économique – de l'Église, ne met en réalité pas un terme à la commande et à la production d'œuvres à sujets théologiques. Les bâtiments

[883] ANGRAND Pierre, « L'État mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, 1968, p. 303-345.

religieux continuent alors d'être, pour les artistes, un débouché conséquent : produire de la peinture religieuse constitue *de facto* une stratégie avantageuse pour voir son œuvre être achetée par l'État et intégrée au patrimoine national. La peinture religieuse bénéficie ainsi d'un encouragement spécifique, qui explique que des peintres continuent à s'y consacrer, notamment ponctuellement et/ou en début de carrière, alors même que ces œuvres sont le plus souvent accueillies avec sévérité, voire hostilité, par les critiques d'art et que les amateurs y sont généralement indifférents.

Sous la Troisième République, la commande officielle de décors religieux s'amoindrit – elle ne représente plus qu'un quart des achats et commandes officiels[884], et ce, avant même la loi de 1905 qui lui en retire définitivement la charge – et l'État entreprend en revanche une ambitieuse politique de grands décors à destination des bâtiments officiels et administratifs. Les édifices publics constituent alors une autre destination convoitée par les peintres, qui attestent la valeur prêtée à l'artiste par l'État et l'exemplarité – au moins perçue – de son œuvre. Or, ce sont bien évidemment les peintres d'histoire qui bénéficient en priorité de cet encouragement officiel, parce qu'ils disposent des compétences à la fois techniques et théoriques pour produire d'imposantes et d'ambitieuses compositions. L'État privilégie plus précisément des peintres expérimentés et reconnus, comme le révèlent les profils des peintres recrutés sur plusieurs chantiers significatifs des débuts de la Troisième République :

Tableau 13. Profil des peintres décorateurs de quelques grands chantiers

Édifice	*Nombre de peintres chargés du décor*	*Peintres lauréats du Prix de Rome*	*Peintres médaillés au Salon*
Hôtel de Ville de Paris (1874-1882) [885]	50	10	44
Panthéon (1874-1885) [886]	14	8	13
Sorbonne (1885-1901)[887]	62	13	51
Mairies parisiennes[888]	32	8	25

[884] AMIOT-SAULNIER Emmanuelle, *La peinture religieuse en France (1873-1879)*, *op. cit.*, p. 22-23.
[885] *Livre du centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de ville, 1882-1982*, BUFFÉVENT Béatrix de et CASSELLE Pierre (éd.), cat. exp. (Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1982-1983), Paris, Ville de Paris, 1982 ; CASSELLE Pierre, *L'Hôtel de Ville de Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1998.
[886] *Le Panthéon, symbole des révolutions. De l'église de la Nation au temple des grands hommes*, cat. exp. (Paris, Hôtel de Sully, 31 mai-30 juillet 1989 ; Montréal, Centre canadien d'architecture, 19 septembre-15 novembre 1989), Montréal, Centre canadien d'architecture, 1989 ; MACÉ DE LÉPINAY François, *Peintures et sculptures du Panthéon*, Paris, éditions du Patrimoine, 1997.
[887] BRESC-BAUTIER Geneviève *et al.*, *La Sorbonne : un musée, ses chefs-d'œuvre*, Paris, Chancellerie des Universités de Paris, 2007 ; HOTTIN Christian, *Quand la Sorbonne était peinte*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001 ; HOTTIN Christian, *Les Sorbonne. Figures de l'architecture universitaire à Paris*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015 ; RIVE Philippe (éd.), *La Sorbonne et sa reconstruction*, Lyon, La Manufacture, 1987.
[888] *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, BUROLLET Thérèse, FOLLIOT Frank et IMBERT Daniel (éd.), cat. exp. (Paris, Petit Palais, 8 novembre 1986-18 janvier 1987), Paris, Petit Palais, 1986.

Il est alors intéressant d'examiner ce qui constitue apparemment, pour l'État commanditaire, une certification attestant la qualité d'un peintre et justifiant la confiance accordée : déjà visible dans d'autres situations, on y constate la perte d'autorité de l'Académie des beaux-arts – les peintres lauréats du Prix de Rome sont minoritaires, alors même que leur formation et leur réseau les rendent particulièrement compétents – et la primauté croissante accordée à la réputation acquise au Salon – les peintres médaillés représentant, à l'inverse, le contingent toujours majoritaires des peintres-décorateurs recrutés. Au-delà des raisons structurelles propres au système artistique et à sa reconfiguration dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, cet état s'explique aussi par les exigences spécifiques et nouvelles de la jeune Troisième République[889], qui rendent en partie obsolète le répertoire iconographique traditionnellement dévolu à la décoration des édifices publics. Outre qu'elle offre des opportunités nouvelles aux peintres de genre (j'y reviendrai), cette iconographie républicaine impose aux peintres-décorateurs d'adopter un nouveau répertoire de motifs. Les chantiers de grands décors sont alors dominés par les profils de peintres d'histoire les plus aptes à s'affranchir des modèles académiques, rendus inadéquats, et à adapter leur production à des thématiques contemporaines ; en somme, par ceux qui sont parvenus à renouveler, en l'hybridant notamment, leur œuvre de peintres d'histoire.

Le musée, nouvelle destination de l'art

Enfin, au cours du XIX^e^ siècle, les musées en développement[890] s'imposent comme de nouvelles destinations convoitées par les artistes contemporains. À l'instar du Salon, les institutions muséales rendent publique la production contemporaine ; elles possèdent néanmoins une dimension de consécration bien supérieure au Salon et aux récompenses qui y sont décernées, puisqu'elles accordent d'une part une protection pérenne aux œuvres conservées[891], et qu'elles réifient d'autre part une sélection pour la postérité.

Les modalités d'entrée au patrimoine sont alors multiples. Les collections muséales peuvent parfois être enrichies par des commandes auprès d'artistes contemporains : c'est par exemple le cas d'*Un des derniers actes de dévouement de l'abbé Bouloy, curé d'Oussoy*

[889] VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 173-305.
[890] *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, GEORGEL Chantal (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994 ; POULOT Dominique, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014.
[891] BRISSAUD Olivia, « L'élaboration du principe d'inaliénabilité pour les collections muséales et les biens du domaine public mobilier sous la Révolution française », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 2013, n°26, p. 141-156.

(Loiret), pendant le choléra de 1854 **[Fig. 3.38]** de Michel DUMAS (1812-1885), commandé en 1859 pour le musée de Montargis[892] ou de la *Bataille de l'Alma (20 septembre 1854)* **[Fig. 3.13]** d'I. Pils, commandé pour le nouveau musée historique de Versailles[893]. Le plus souvent toutefois, l'administration des beaux-arts acquiert des œuvres contemporaines à l'occasion des Salons, et les attribuent ensuite aux différents musées qui émaillent son territoire et dont elle a la charge. Gestionnaire de la plupart des musées sur le territoire national, l'État assume leur organisation logistique et administrative et le développement de leurs collections à différents échelons administratifs. Au niveau national, l'administration des beaux-arts dispose alors d'un budget en vue d'acquérir des œuvres d'art, anciennes ou contemporaines, pouvant prendre aussi la forme de commandes pour ces dernières. Mais des pouvoirs plus locaux, comme les communes ou les préfectures, peuvent eux aussi participer à l'accroissement de leur patrimoine et donc, par extension, au développement de leurs musées. Enfin, sous le Second Empire, la famille impériale dispose d'une Liste civile[894] : si ces achats augmentent bien souvent la collection personnelle de l'Empereur, ce dernier renoue parfois avec une tradition mécénique et cède ses œuvres aux collections nationales.

La multiplicité des moyens n'est toutefois pas synonyme d'abondance : Arnaud Bertinet estime en effet qu'au Second Empire, ce sont seulement 90 œuvres en moyenne qui sont acquises à l'issue des Salons pour être ensuite déposées en musée – une quinzaine au musée du Luxembourg[895], les autres dans les musées de province[896] –, à mettre en rapport avec les quelques 2 000 œuvres exposées chaque année. Elle ne s'accompagne pas non plus d'un désir de représentativité, comme l'ont montré respectivement Pierre Angrand[897] et Pierre Vaisse[898] pour le Second Empire autoritaire et les débuts de la Troisième République : en développant les collections des musées, l'administration des beaux-arts ne cherche pas tant à donner à voir la diversité des voix esthétiques qui caractérisent la création contemporaine que de valoriser une production qui reste tributaire d'une conception plutôt traditionnelle de l'art. Dès lors, c'est la peinture d'histoire qui continue de représenter la plus grosse part des acquisitions effectuées, à la fois en nombre d'objets et en sommes dépensées. Au Salon de 1857 par exemple, ce sont ainsi cinquante-quatre peintures d'histoire qui sont acquises sur un total de 97, et celles-ci

[892] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/77, dossier n°22.
[893] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/103, dossier n°17.
[894] GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, *op. cit.*, p. 180-222.
[895] BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts, 1849-1872*, *op. cit.*, p. 150.
[896] *Ibid.*, p. 395.
[897] ANGRAND Pierre, « L'État mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, *op. cit.*
[898] VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 130-167.

mobilisent 164 900 francs, soit 64,9 % du budget de cette année. Plus d'une décennie plus tard, au Salon de 1872, les peintures d'histoire continuent de prévaloir, même si se constate un affaiblissement de cette hégémonie au profit de la peinture de genre et de paysage : elles représentent toutefois 35,1 % des peintures achetées cette année-là, pour une somme totale de 168 200 francs, soit 43,1 % du budget. Cette politique d'acquisition, qui privilégie donc, quantitativement et qualitativement, la peinture d'histoire aux autres genres, a alors pour corollaire logique de constituer des collections muséales où le « Grand Genre », logiquement, prédomine.

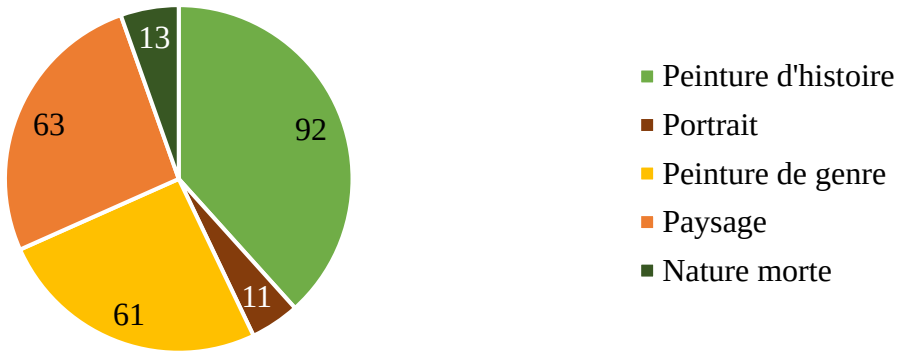
Cette domination de la peinture d'histoire se retrouve ainsi dans la collection du musée du Luxembourg[899], qui occupe une place singulière au sein du paysage muséal français. Depuis 1818, il est le « Musée des artistes vivants », antichambre proclamée du Louvre, où sont accueillis et exposés les chefs-d'œuvre contemporains – du moins considérés comme tels. Pour un artiste, intégrer les collections de ce musée constitue donc un marqueur fort de reconnaissance, qui permet de bénéficier des avantages afférents à l'intégration dans les collections nationales – un revenu certes ponctuel, mais possiblement conséquent ; une visibilité assurée et une publicité auprès d'un public large ; une conservation garantie –, mais de jouir aussi du prestige spécifique associé au musée du Luxembourg. Celui-ci s'explique par son ambition même – exposer le meilleur de la production artistique contemporaine –, que concrétisent la sélectivité et le provisoire de ses collections : les œuvres entrées au musée du Luxembourg n'ont en effet pas pour vocation d'y rester. Le règlement établit qu'au lendemain de la mort de l'artiste, ses œuvres doivent rejoindre, normalement, le musée du Louvre. Dans les faits, cette règle est rarement respectée : le transfert des œuvres hors du musée du Luxembourg se fait souvent avec retard – parfois de plusieurs années – et, si le Louvre doit en être la destination théorique, nombreuses sont en réalité les œuvres à être ensuite déposées dans d'autres musées, notamment en province[900]. Malgré ces écarts vis-à-vis du règlement, le musée reste soumis à des changements de collection fréquents, qui rendent son étude en tant qu'ensemble complexe, pour ne pas dire insaisissable. L'exposition organisée par Geneviève Lacambre[901] en 1974, offre heureusement matière à une analyse morphologique, mais aussi

[899] *Le musée du Luxembourg en 1874*, LACAMBRE Geneviève (éd.), cat. exp. (Paris, Grand Palais, 31 mai-18 novembre 1974), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1974 ; ALARY Luc, « L'art vivant avant l'art moderne. Le musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'« art vivant » en France », *Revue d'histoire moderne et contemporain*, 1995, volume 42, n°1, p. 219-239 ; BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts, 1849-1872*, *op. cit.*, p. 138-152.
[900] DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIXe siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 2017, n°11.
[901] *Le musée du Luxembourg en 1874*, 1974, *op. cit.*

économique et typologique, de la collection reconstituée telle qu'elle apparaît à un moment donné : l'année 1874.

De façon cohérente avec la composition des achats effectués par l'État à cette période[902], la peinture d'histoire forme le plus gros contingent de la collection en 1874, avec 92 tableaux exposées sur les 240 qui composent la section « Peinture » du musée :

Graphique 20. Répartition par genre des peintures exposées au musée du Luxembourg en 1874[903]



Le musée du Luxembourg dresse à cet égard un panorama parcellaire et partial de la production contemporaine, même s'il représente toutes les tendances qui caractérisent désormais la peinture d'histoire. La précision néo-classique de Félix BARRIAS (1822-1907) dans *Les Exilés de Tibère* **[Fig. 3.39]** et de Luigi MUSSINI (1813-1888) dans *L'Éducation à Sparte* **[Fig. 3.40]** côtoie l'exubérance romantique de J.-N. Robert-Fleury dans le *Pillage d'une maison dans la giudecca de Venise au Moyen Age* **[Fig. 3.41]** et la luminosité néo-grecque de Louis SCHÜTZENBERGER (1825-1903) dans *Les Terpyschores* **[Fig. 3.42]** ; des compositions réduites à des nus (féminins) sensuels, telles l'*Enlèvement d'Amymoné* **[Fig. 3.43]** de Félix GIACOMOTTI (1828-1909) ou *Érigone* **[Fig. 3.44]** de Léon RIESENER (188-1878), côtoient des toiles érudites et foisonnantes, telles *l'Orphée* **[Fig. 3.45]** de Gustave MOREAU (1826-1898) ou *Divina Tragedia* **[Fig. 3.46]** de Paul CHENAVARD (1807-1895) ; les sujets antiques, comme *Les Romains de la Décadence* **[Fig. 3.47]** de Thomas COUTURE (1815-1879) ou *Les Martyrs au catacombe* **[Fig. 3.48]** de J.-E. Lenepveu, côtoient des représentations de l'histoire médiévale – *L'Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade* **[Fig. 3.49]** d'Henri REGNAULT (1843-1871) – et récente – *L'Appel des dernières victimes de la Terreur* **[Fig. 3.50]** de C.-L. Müller –, voire très récente – *L'Empereur à Solférino* **[Fig. 3.51]** d'E. Meissonier. La préférence accordée à la peinture d'histoire est en outre visible, de nouveau, par les sommes mobilisées :

[902] ANGRAND Pierre, « L'État mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, *op. cit.* ; VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 150-153.
[903] Analyse effectué à partir du catalogue *Le musée du Luxembourg en 1874*, 1974, *op. cit.*

en moyenne, les peintures d'histoire ont été acquises pour près de 7 000 francs (contre environ 4 500 francs pour les scènes de genre et autour de 3 000 francs pour les autres genres) et battent même des records de prix, la *Glorification de saint Louis* **[Fig. 3.52]** d'A. Cabanel ayant été achetée 80 000 francs, ce qui en fait la peinture la plus chère présente au musée du Luxembourg en 1874.

L'hégémonie de la peinture d'histoire est encore confirmée par la prédominance des peintres d'histoire au catalogue : sur 184 peintres représentés dans la collection du musée, soixante-treize sont peintres d'histoire (contre quarante-neuf paysagistes et quarante-six peintres de genre). Les peintres d'histoire bénéficient en outre plus souvent que leurs confrères d'une exposition vaste de leur œuvre : sur les dix peintres dont au moins trois œuvres sont présentées au musée du Luxembourg en 1874, six sont peintres d'histoire. Jules-Élie DELAUNAY (1828-1891) est ainsi justement représenté avec quatre compositions – *La Communion des apôtres* **[Fig. 3.53]**, la *Peste à Rome* **[Fig. 3.54]**, la *Mort de Nessus* **[Fig. 3.55]** et *Diane* **[Fig. 3.56]** – tandis que Jean GIGOUX (1806-1894) l'est avec trois peintures – la *Mort de Cléopâtre* **[Fig. 3.57]**, le *Bon Samaritain* **[Fig. 3.58]** et un portrait. Surtout, certains peintres, pourtant unanimement reconnus comme peintres de genre, figurent dans les collections du Luxembourg avec des compositions historiques ou religieuses. C'est le cas d'E. Meissonier, dont seules les représentations du pouvoir impérial ont été jugées dignes d'entrer au musée du Luxembourg, alors même que ses scènes de genre historique connaissent depuis des années un succès public, critique et commercial retentissant, et qu'Académie comme administration des beaux-arts l'ont toutes deux consacré – il est médaillé d'honneur en 1855, élu académicien en 1861 et commandeur de la Légion d'honneur depuis 1867. De même, G. Brion, médaillé au Salon depuis 1853 pour des scènes de genre alsaciennes, et premier peintre à recevoir la médaille d'honneur pour ce genre en 1868, est visible au musée du Luxembourg avec une *Fin du déluge* **[Fig. 3.59]** assez peu représentative de sa production. *Idem*, encore, pour Théodule RIBOT (1823-1891) : au Salon, le peintre s'est fait connaître avant tout comme peintre de genre. Il reçoit ainsi sa première médaille et se fait remarquer en 1864 pour un envoi composé de scènes de genre ; tout au long de sa carrière, il expose de la peinture de genre surtout, qui représente la large majorité de ses envois au Salon (20 œuvres sur les 28 exposées entre 1861 et 1874). Pourtant, au musée du Luxembourg, sa production est représentée par deux peintures religieuses, *Saint-Sébastien martyr* **[Fig. 3.60]** et le *Bon samaritain* **[Fig. 3.61]**. Ces exemples sont ainsi représentatifs de la préférence têtue accordée à la peinture d'histoire dans le développement des collections du musée du Luxembourg, et ce en dépit de son importance réelle à la fois dans l'œuvre individuel des artistes, et au sein de la production contemporaine.

Sans nul doute, la peinture d'histoire accède plus facilement que les autres genres aux lieux qui apportent protection et consécration aux œuvres. Les édifices publics que sont les églises, les bâtiments officiels et les musées s'imposent comme les destinations naturelles – si ce n'est exclusives – de cette production : les peintures d'histoire sont plus souvent acquises par les pouvoir publics (17,9 % des peintures médaillées au Salon entre 1848 et 1880) que les autres compositions (6,6 % en moyenne). Au cours du siècle toutefois, ces destinations naturelles tendent à se raréfier : malgré une hausse continue des budgets alloués à la production artistique (c'est-à-dire aux achats et aux commandes) jusque 1914[904], ceux-ci restent particulièrement faibles – à peine plus d'un million de francs en moyenne entre 1870 et 1915, soit de quoi acquérir quelques centaines d'œuvres d'art[905] – et ne permettent pas de soutenir la masse croissante de producteurs et de productions artistiques. Cette situation impose donc aux peintres d'histoire, en particulier, de trouver d'autres débouchés : ils vont alors chercher à diversifier leur production, par le genre ou le sujet, tout en employant pour ce faire les compétences techniques et théoriques développées comme peintres d'histoire.

III. Une nécessaire diversification de l'œuvre

Paradoxalement, alors que la pratique de la peinture d'histoire bénéficie d'encouragements spécifiques, elle ne permet pas seule d'accéder aux échelons les plus prestigieux de la carrière artistique. L'analyse comparée des carrières et des productions des peintres d'histoire médaillés révèle une différence notable dans l'accès à la reconnaissance entre ceux qui produisent une peinture d'histoire très respectueuse des préceptes académiques, dans leur sujet ou leur composition, et ceux qui font montre d'une plus grande adaptabilité au goût du grand public, des amateurs, et à celui, articulé mais disparate, des salonniers.

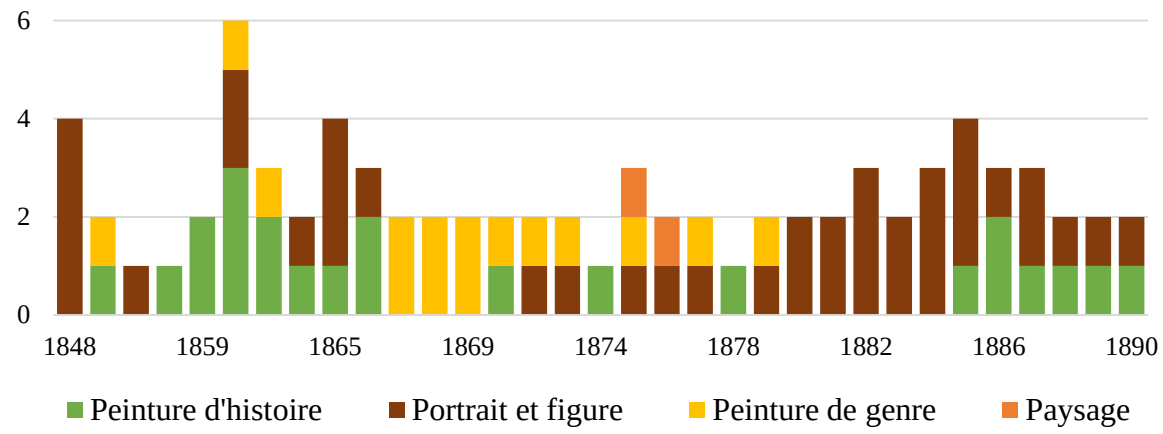
a) L'échec d'une spécialisation trop stricte

Parmi les peintres médaillés au Salon, la peinture d'histoire n'est, le plus souvent, qu'une pratique ponctuelle. Chez les lauréats du Prix de Rome, qui forment pourtant une population particulièrement soutenue dans leur carrière de peintres d'histoire, la peinture

[904] GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, p. 256-268.
[905] Entre 1872 et 1880, le prix moyen payé par l'État pour une peinture au Salon est de 3 000 francs.

d'histoire ne représente ainsi en moyenne que 37,3 % de leurs envois au Salon. C'est le cas d'Émile LÉVY (1826-1890), qui, entre ses débuts au Salon en 1848 et sa dernière exposition en 1890, ne présente que vingt-trois peintures d'histoire, parmi lesquels *Ruth et Noémi* [Fig. 3.62] et la *Mort d'Orphée* [Fig. 3.63], respectivement médaillées et exposées aux Salons de 1859 et 1866 :

Graphique 21. Composition, par genre, des envois d'É. Lévy au Salon (1848-1880)[906]



Le reste de ses envois est alors composé de trente-neuf portraits et figures, quinze scènes de genre et même deux paysages, qui attestent la nécessité de diversifier sa production afin de capitaliser sur la reconnaissance obtenue en tant que peintre d'histoire.

L'exemple des peintres religieux

Les peintres religieux incarnent à l'extrême la difficulté d'une spécialisation stricte dans la peinture d'histoire, qui résulte d'une discordance croissante entre l'encouragement dont ils bénéficient de la part des institutions, et l'enthousiasme que leur accordent les critiques d'art et les amateurs. Parmi les peintres médaillés au Salon, seuls treize peuvent être considérés comme des peintres religieux, dans la mesure où ils ont été récompensés pour un envoi de peinture religieuse et qu'au moins la moitié des œuvres qu'ils exposent au Salon sont des compositions religieuses – une rareté déjà significative du peu de succès d'une telle spécialisation. Au Salon, ils sont néanmoins relativement bien médaillés, puisque cinq d'entre eux parviennent à être récompensés d'une médaille de première classe, à l'instar d'Étienne GAUTIER (1842-1903) pour sa *Sainte Cécile* [Fig. 3.64], exposée au Salon de 1878. En outre, la plupart parviennent à vivre de leur production : c'est du moins ce que révèle l'étude de Bruno

[906] Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*

Foucart et les monographies entreprises sous sa direction[907], et ce dont témoigne par exemple la carrière de Savinien PETIT (1815-1878). Médaillé au Salon de 1857 pour *De l'institution de l'adoration du Saint-Sacrement* **[Fig. 3.65]**, ses compositions religieuses sont fréquemment acquises par l'État[908], pour des sommes allant jusque 3 000 francs, et il reçoit des commandes régulières pour des églises, telle la cathédrale Saint-André à Bordeaux, à partir de 1858[909].

Au-delà des médailles et commandes, les peintres religieux peinent toutefois à gravir les échelons de la carrière artistique, c'est-à-dire à obtenir des distinctions supplémentaires. Aucun d'entre eux n'est nommé chevalier de la Légion d'honneur, alors qu'il s'agit d'une distinction fréquente chez les artistes professionnels : 55,9 % des peintres obtiennent ce statut au cours de leur carrière. Mais surtout, les peintres religieux sont le plus souvent ignorés des salonniers, et ce même à l'occasion d'expositions où ils sont récompensés par le jury, la médaille échouant à cet égard à faire office de publicité. Ainsi, au Salon de 1863, alors que Pierre-Charles MARQUIS (1798-1874) reçoit un rappel de médaille de troisième classe pour *Le Martyre de saint Denis et de ses compagnons, saint Rustique et saint Eleuthère,* il n'est que rapidement mentionné dans *Le Temps*[910] ; de même, *Sainte Barbe, patronne des ouvriers mineurs,* exposée alors par August VON HEYDEN (1827-1897) et recevant une médaille de troisième classe, est commentée, tièdement d'ailleurs, par le seul P. Mantz dans *La Gazette des beaux-arts*[911]. Malgré le réel soutien institutionnel dont elle jouit, la peinture religieuse fait particulièrement les frais de la sévérité accrue des critiques vis-à-vis de la peinture d'histoire : en raison des importantes conventions à la fois plastiques et idéologiques qui la commandent,

---

[907] MENOIRE Peggy, *L' œuvre de Jean-Louis Bezard (1799-1881)*, mémoire de maîtrise, Toulouse, Université Toulouse 2, 2004 ; VASSEUR Jean-Marc et BABELON Jean-Pierre, *Paul Balze, décors retrouvés de la chapelle Sainte-Marie de Chaalis dans l'église de Fontaine-Chaalis*, Beauvais, Groupe d'étude des monuments et œuvres d'art de l'Oise et du Beauvaisis, 2008 ; STEVENIN Anne-Blanche, *Luc-Olivier Merson (1846-1920) : de la peinture d'histoire à la peinture décorative*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2009 ; RIGER Emilie, *Les rapports entre cartonnier et peintre-verrier au XIXe siècle : les vitraux de Luc Olivier Merson (1848 - 1920)*, mémoire de diplôme, Paris, École du Louvre, 2003 ; *Luc Olivier Merson Nantes 1846 - Paris 1920*, Paris, Galerie Hahn, 1997 ; THORAVAL François, *Catalogue sommaire des dessins de Luc Olivier Merson dans les musées français*, Mémoire de DEA, Paris, Université Paris IV, 1990 ; *L'étrange Monsieur Merson*, RIBEMONT Francis (éd.), cat. exp. (musée des Beaux-Arts, Rennes, 10 décembre 2008-8 mars 2009), Lyon, Lieux Dits, 2008 ; MACÉ DE LÉPINAY François, « Un nazaréen français : Savinien Petit, 1815-1878 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2002, p. 229-259 ; *Savinien Petit, 1815-1878 : le sentiment de la ligne*, CHAVANNE Blandine, MACÉ DE LÉPINAY François et HARENT Sophie (éd.), cat. exp. (Nancy, musée des beaux-arts, 16 juin-20 septembre 2004), Versailles, Art Lys, 2004.

[908] Recensement *via* la base *ARCADE*, *op. cit.*

[909] A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/19/7652, dossier n°22 ; F/19/7653, dossier n°11 ; F/21/4799/A, dossier n°12.

[910] « Le *Martyre de saint Denis*, de M. Marquis, n'a pas les qualités du précédent ; mais, sans viser à la grande peinture, il se maintient dans des proportions modestes, dans des tons modérés, et garde le niveau du sentiment religieux des artistes contemporains », SAULT Charles de, *Le Temps,* 8 juillet 1863.

[911] « Dans le tableau de M. Von Heyden, peintre allemand qui ne nous était pas connu (*Saint Barbe, patronne des mineurs*), la figure de l'ouvrier blessé, auquel la sainte vient porter secours, est relevée de rehauts de lumière qui rappellent tout à fait le maître d'Anvers », MANTZ Paul, *La Gazette des beaux-arts,* 1er juin 1863, p. 489.

elle cumule les griefs plus généralement reprochés au « Grand Genre », à savoir la reprise stérile de modèles iconographiques anciens, l'absence d'originalité et de sentiments modernes et le caractère « académique », c'est-à-dire scolaire, des compositions.

Parmi les peintres religieux, Luc-Olivier MERSON (1846-1920) constitue une exception notable, dont l'exemple éclaire les raisons de l'échec d'une spécialisation trop stricte. Il est le seul à être reconnu à la fois par les critiques d'art – qui commentent largement et élogieusement ses envois composés de peinture religieuse au Salon –, par ses pairs – il est élu membre du jury dès 1888 – mais aussi par l'Académie des beaux-arts – il y est élu en 1892 – et au plus haut par l'État – en 1890, il est promu officier de la Légion d'honneur puis, en 1920, commandeur. Ce contre-exemple trouve certainement son explication par la naissance de L.-O. Merson dans un milieu culturellement intégré et privilégié : son père, Charle-Olivier MERSON (1822-1902), est lui-même peintre, critique d'art, surtout, dans *L'Opinion nationale* et, enfin, proche de quelques membres de l'administration des beaux-arts[912]. Il s'explique aussi par l'originalité notable des propositions de L.-O. Merson : l'érudition, à la fois iconographique et rhétorique, du peintre lui permet ainsi de contrer un reproche en permanence opposé à la peinture religieuse, à savoir le manque d'originalité. Le peintre choisit ainsi de représenter des épisodes inédits ou méconnus de l'histoire religieuse ou biblique : dans *Vision ; légende du XIV^e^ siècle* **[Fig. 3.66]**, il invente par exemple, en l'absence de précision quant au Livre et/ou la vie de saints dont l'évènement serait issu, une version générique de la révélation mystique. L.-O. Merson tend aussi à hybrider la peinture religieuse, en adoptant des formules esthétiques proches de la scène de genre – ainsi du régionalisme pittoresque visible dans *Loup d'Agubbio* **[Fig. 3.67]** ou de la thématique paysanne dans *Saint-Isidore, laboureur* **[Fig. 3.68]** – ou du paysage orientaliste – le *Repos en Égypte* **[Fig. 3.69]** n'étant pas sans rappeler le schéma compositionnel adopté par Narcisse BERCHÈRE (1819-1891) dans le *Crépuscule* **[Fig. 3.70]** du Salon de 1864.

Cette stratégie d'hybridation est celle employée communément par ceux qui pratiquent la peinture religieuse de façon ponctuelle : les sujets religieux deviennent ainsi des prétextes à la représentation de figures nues – c'est le cas dans de nombreuses œuvres de J.-J. Henner par exemple, mais aussi dans l'*Eve* d'E. Faure **[Fig. 3.71]** – ou sont traités comme des scènes de genre, à l'instar du *Jacob chez Laban* **[Fig. 3.72]** exposé par Henri LEROLLE (1848-1929) au Salon de 1879, ou au diptyque de Jean-Charles CAZIN (1841-1901), *Ismaël* **[Fig. 3.73]** et *Tobie*

[912] Son nom apparaît à plusieurs reprises dans CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, *op. cit.*

[Fig. 3.74], présenté à l'exposition suivante. Ces solutions hybrides suscitent alors davantage l'enthousiasme critique et populaire, parce qu'elles sont justement adaptées au goût du public contemporain et satisfont l'exigence d'une narration aisée et lisible tout comme le désir pour le spectaculaire et la sentimentalité, que des peintures religieuses ancrées dans des iconographies et des compositions traditionnelles.

La peinture d'histoire comme théâtre : Jean-Paul Laurens

Une hybridation similaire caractérise l'œuvre de J.-P. Laurens, qui s'impose progressivement comme le plus célèbre peintre d'histoire, multipliant les succès publics, critiques, économiques[913] et institutionnels[914] et cumulant positions et distinctions honorifiques[915]. Né dans une famille de paysans du Midi, formé d'abord à l'École des beaux-arts de Toulouse puis à celle de Paris, le peintre est élève de L. Cogniet et de l'illustrateur Alexandre BIDA (1813-1895). Échouant à quatre reprises, en 1861 et 1864, au concours du prix de Rome, en partie refusé au Salon de 1863, l'artiste a d'abord de réelles difficultés à se faire reconnaître comme peintre d'histoire. S'essayant premièrement, sans attirer l'attention, aux portraits puis, dès 1867 et avec un peu plus de succès[916], à la peinture religieuse, ce n'est véritablement qu'au Salon de 1872 qu'il s'impose comme un des peintres d'histoire contemporains les plus originaux et prometteurs. Il y présente deux compositions historiques ambitieuses, la *Mort du duc d'Enghien* **[Fig. 3.75]** et le *Pape Formose et Étienne VII* **[Fig. 3.76]** : J.-P. Laurens se distingue ainsi d'abord par le choix des sujets, puisés respectivement dans l'histoire révolutionnaire et ecclésiastique. Mais, surtout, le peintre y déploie un dispositif formel efficace pour attiser l'imagination et le sentiment des spectateurs – bref, pour amplifier le potentiel narratif de ses tableaux. Dans la *Mort du duc d'Enghien* en particulier, qui suscite l'enthousiasme unanime des salonniers[917], la composition est sobre et se

[913] JONES Kimberly Ann, *Ressurrecting history. Jean-Paul Laurens and the politics of history painting during the french Third Republic (1871-1914)*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1996, p. 161-162 ; *Jean-Paul Laurens, 1838-1921 : peintre d'histoire*, DAGUERRE DE HUREAUX Alain, DES CARS Laurence et JONES Kimberly Ann (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 6 octobre 1997-4 janvier 1998 ; Toulouse, musée des Augustins, 2 février-4 mai 1998), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, p. 37.
[914] Il remporte la médaille d'honneur au Salon de 1877. En 1874, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur et est promu officier en 1878. Parallèlement, il reçoit de nombreuses commandes pour des grands décors, comme celui du Panthéon, du théâtre de l'Odéon, de la nouvelle Sorbonne ou de l'Hôtel de Ville de Toulouse.
[915] Il est régulièrement désigné membre du jury dès 1875 ; il est nommé, à partir 1877, directeur de l'Académie de Toulouse, professeur à l'École des beaux-arts de Paris ainsi qu'à l'Académie Jullian, puis est élu, en 1891, membre de l'Académie des beaux-arts.
[916] Il est médaillé au Salon de 1869, pour un envoi composé de deux peintures d'histoire : *Hérodiade et sa fille* et *Jésus guérissant un démoniaque.*
[917] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.

concentre presque exclusivement sur l'effet lumineux. Davantage qu'une retranscription visuelle de l'évènement représenté, J.-P. Laurens propose une véritable mise en scène, d'ailleurs perçue et saluée par les critiques. Tous font ainsi le lien entre le caractère théâtral du tableau, accentué par l'isolement de la figure et l'effet lumineux radical, proche des éclairages de scènes, et félicitent son efficacité pour provoquer l'émotion, voire l'émoi, du spectateur. Le public, érudit ou non, ne doit ainsi plus nécessairement connaître l'évènement représenté – J.-P. Laurens se dispense d'ailleurs d'ajouter, au livret, un commentaire explicatif – pour s'en émouvoir. Cet abandon de la nécessité « éducative » traditionnellement inhérente à la peinture d'histoire n'est d'ailleurs pas sans heurter L. Enault par exemple :

> « Mais, si nous sommes très satisfait de la matérialité, pour ainsi parler, du tableau de M. Jean-Paul Laurens, nous serons plus difficile au point de vue de l'expression, morale et du caractère physionomique qu'il a donné au duc d'Enghien. Sans nous arrêter à la fidélité du costume ingrat mais historique porté par le condamné, nous allons plus loin : nous voulons pénétrer au fond des choses, et nous disons qu'au moment où il allait rendre à Dieu son âme héroïque et chevaleresque, il y eut un autre éclair dans les yeux de ce Bourbon, une autre majesté sur son front. Le peindre ainsi, c'est presque le tuer deux fois ! »[918]

Cette accessibilité et cette expressivité assurent, à l'inverse, un succès notable à l'œuvre auprès du public, que complète un important succès institutionnel : l'œuvre, en plus de valoir au peintre une médaille de première classe, est acquise par l'État pour 3 000 francs[919]. Surtout, J.-P. Laurens fait désormais partie des noms connus, si ce n'est attendus, de l'Exposition et s'efforce dès lors de réitérer le succès complet obtenu cette année-là, en employant la même recette. Au cours de sa carrière au Salon, il s'affirme ainsi en peintre d'histoire novateur, dont les compositions souvent dépouillées mettent en scène des épisodes historiques méconnus mais à charge émotive importante, qui rencontrent la faveur du public et des critiques.

En s'éloignant des préceptes académiques et en s'émancipant des références convenues, J.-P. Laurens parvient à proposer une nouvelle manière de peindre l'histoire qui se révèle fertile. Nombreux sont ainsi les peintres à adopter des solutions similaires, avec parfois grand succès : en 1878, Julien LE BLANT (1851-1936) expose la *Mort du général d'Elbée* **[Fig. 3.77]**, qui reprend une composition dépouillée telle que mise au goût du jour par J.-P. Laurens et permet aux spectateurs de ressentir pleinement le caractère dramatique de l'évènement. L'œuvre est récompensée par une médaille de troisième classe, remarquée par

[918] ENAULT Louis, *Le Constitutionnel*, 14 juin 1872.
[919] A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/231, dossier n°6.

quelques critiques influents[920] et est acquise par l'État pour la somme notable de 2 000 francs[921]. Au Salon de 1879, c'est Casimir DESTREM (1844-1912) qui obtient une médaille de troisième classe pour son *Jean Calas* **[Fig. 3.78]**, à la composition et à l'effet comparable, et reçoit les éloges notamment de C. Clément[922]. L'austérité apparente des compositions historiques de J.-P. Laurens et de ses suiveurs se distingue toutefois d'autres peintures d'histoire plus ouvertement distrayantes, telles que celles de T. Robert-Fleury dépeignant les passions contemporaines dans *Varsovie le 8 avril 1861* **[Fig. 3.79]** ou prenant le prétexte du *Dernier jour de Corinthe* **[Fig. 3.18]** pour multiplier les nus féminins. De façon générale et croissante, les peintres d'histoire recourent ainsi à une hybridation, esthétique et/ou thématique, afin de rendre leurs compositions non seulement narratives, mais aussi distrayantes et sentimentales : qu'il s'agisse des épisodes historiques traités comme des scènes de genre, d'une concentration sur l'actualité récente et donc connue du public, ou d'une focalisation croissante des figures individuelles, réelles ou fantasmées, la réputation de peintre d'histoire s'émancipe de plus en plus des préceptes académiques.

b) Le nu sans histoire, autonomie d'un motif et d'une carrière

Après examen des compositions s'apparentant *a priori* à la peinture d'histoire exposées par les peintres médaillés au Salon, il apparaît que la majorité d'entre elles ne peuvent pas être considérées véritablement comme peinture d'histoire, du moins tel que défini par l'Académie des beaux-arts, à savoir – pour reprendre le règlement qui régit les envois de Rome, et qui établit à ce titre un standard – : « un tableau […] de plusieurs figures de grandeur naturelle, dont le sujet sera pareillement emprunté à la mythologie ou à l'histoire »[923]. Nombreuses sont celles qui, en réalité, se réduisent à la représentation d'une seule figure. La maîtrise de l'anatomie humaine et de la représentation des expressions est, il est vrai, au centre de la formation d'un peintre d'histoire et donne ainsi lieu à de nombreux exercices et concours d'émulation à l'École des beaux-arts, tandis que le terme « académie » désigne précisément un exercice de dessin et/ou de peinture montrant une « figure entière […] d'après un modèle nu,

[920] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[921] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/231, dossier n°42.
[922] « Tout cela est très net, très vif, d'un effet saisissant, et la figure de Calas en particulier est très heureusement trouvée et d'une pantomime parfaite. L'exécution sérieuse est un peu sombre et triste ; mais cette tonalité sévère ne déplaît pas dans un sujet de ce genre », CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats*, 8 juin 1879.
[923] *Règlements pour les pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, *op. cit.*, p. 40-41.

et qui ne doit pas entrer dans la composition d'un tableau »[924]. Or, aussi importante soit-elle pour la pratique de la peinture d'histoire, la figure humaine lui est surtout théoriquement subordonnée et sa représentation doit être mise au service de compositions complexes et narratives. La seconde moitié du XIX[e] siècle se caractérise toutefois par une prise d'autonomie croissante du motif du nu, en particulier féminin, qui tend à se passer, si ce n'est de prétexte, au moins de contexte et révèle la disparition progressive du rapport de dépendance entre sujet et figures nues. Cette prise d'autonomie du motif, surtout, donne naissance à une véritable spécialité de carrière, certains peintres d'histoire réduisant peu à peu leur production de compositions historiques ou mythologiques à des figures nues isolées.

Cette spécialisation comme peintre de nus trouve sa raison principale dans l'efficacité incontestable d'une telle stratégie de carrière, tant le nu féminin décoratif et sensuel rencontre du succès. La décennie 1860 marque de fait l'apogée de ces peintures de nues décontextualisées, qui suscitent l'enthousiasme populaire aussi bien qu'institutionnel et critique. Précédant le « Salon des Vénus »[925] de 1863, en large partie en raison de la présentation synchrone de deux *Naissance de Vénus* par A. Cabanel **[Fig. 3.80]** et Amaury-Duval (1808-1885) **[Fig. 3.81]** et de *La perle et la vague* **[Fig. 3.82]** de P. Baudry, le Salon de 1861 apparaît comme la première exposition témoignant de ce développement de la peinture de nu. À son issue, ce sont en effet six tableaux représentant une figure nue qui sont médaillés, parmi lesquels trois ne justifient d'aucun prétexte évident pour ce type de représentation. Si le titre évoque un mythe antique, *La toilette de Phryné* **[Fig. 3.83]** de Jean-Baptiste PONCET (1827-1901) se réduit à une femme nue, seule, vue de dos, accompagnée de quelques objets antiquisants, tels que l'amphore à pied en guise de vase, le miroir en bronze ou la colonnade surmontée d'une sculpture figurant un Éros, mais sans aucun contexte qui justifierait la présence du nu. Les deux compositions décoratives de P. Baudry, intitulées *Amphitrite* **[Fig. 3.84]** et *Cybèle* **[Fig. 3.85]**, tirent leur sujet de la mythologie grecque : Amphitrite est une néréide, épouse de Poséidon, tandis que Cybèle est la déesse de la nature sauvage. Sans les titres qui donnent leur raison d'être au motif du nu, le public serait toutefois en peine d'identifier les figures mythologiques ici représentées tant les références à leur iconographie sont discrètes. La sensualité, voire l'érotisme, évident des figures nues de P. Baudry – le peintre multipliant les gestuelles suggestives et équivoques –

[924] LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXè siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1877 1866, tome I, p. 43.
[925] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel*, 13 juin 1863.

convainquent alors tout autant les critiques[926], qui « [admirent] autant et [aiment] mieux *Cybèle* et *Amphitrite* »[927], que le jury, qui octroie au peintre une médaille de première classe.

Dans la *Jeune romaine endormie* **[Fig. 3.86]**, F. Clément ne convoque même plus de prétexte mythologique, allégorique ou historique qui puisse expliquer l'œuvre, le terme « romaine » qui apparaît dans le titre ne constituant pas une référence indubitable et formellement reprise à la Rome antique. La composition est de plus centrée sur une figure unique, une jeune femme nue ; en l'absence d'autres protagonistes, il est impossible de déceler ou lire une quelconque narration. Mais c'est surtout dans le traitement formel du nu lui-même que F. Clément s'affranchit le plus des convenances : il ose en effet peindre une femme réelle, faite de chair et d'os. La dissimulation pudique du bas-ventre laisse planer le doute quant à la présence d'une pilosité et, de la sorte, au réalisme de sa zone pubienne. Si quelques critiques d'art, parmi les plus conservateurs, ignorent ou feignent d'ignorer le caractère réaliste du corps féminin dépeint par F. Clément – P. de Saint-Victor estime que « sa nudité est chaste comme celle des statues »[928] et A.-J. du Pays, dans *l'Illustration*, trouve « cette figure nue et chaste à la manière des grands maîtres »[929] –, la majorité des salonniers ne s'y trompe pas[930]. Dans la réception critique, l'érotisme flagrant et ostensible de la composition est justifié par deux explications distinctes sans être exclusives, qu'invoque notamment Adolphe DE LESCURE (1833-1892) :

> « L'étude de M. Clément est tout simplement l'académie de femme la plus réussie qui soit au Salon. Nous ne lui reprocherons qu'un peu de sécheresse dans les fonds, et que le manque absolu d'idéal et de poésie qui gâte un peu l'effet général de son tableau.
>
> […] Elle est belle sans représenter la beauté. Ce doit être quelque étude d'après une belle paysanne de la campagne de Rome, ou quelqu'une de ces grasses aventurières, modèles de hasard, bonnes fortunes de l'artiste, telles qu'on en rencontre parfois, insoucieuses et superbes, dans les auberges du Trastevere. »[931]

Dans un premier temps, en faisant référence à un exercice plastique éminemment conventionnel, le critique trouve une justification acceptable à la représentation d'un nu sans contexte, ni prétexte. Les notions d'académie ou d'étude sont aussi convoquées par D. de

[926] Voir l'anthologie critique sur la notice des œuvres : *Amphitrite* et *Cybèle*.
[927] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel*, 10 mai 1861.
[928] SAINT-VICTOR Paul de, *La Presse*, 19 mai 1861.
[929] DU PAYS Augustin-Joseph, *L'Illustration,* 8 juin 1861, p. 362.
[930] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[931] LESCURE Adolphe de, *La Gazette de France*, 14 juillet 1861.

Monchaux[932] ou Léon LAGRANGE (1828-1868)[933]. Il est vrai que F. Clément, bien qu'il peigne une femme réelle, fait des concessions aux convenances : le corps respecte ainsi les canons traditionnels dans ses proportions et son modelé. Le caractère dès lors « académique », au sens le plus strict du terme, de l'œuvre, contrebalancerait ainsi l'impudeur ou l'indécence apparente de cette mise en image. Dans un second temps, F. Clément propose une composition qui s'appuie sur une complicité, voire une connivence, que partagent l'artiste, les salonniers et, certainement, le public bourgeois et masculin du Salon et qui rend acceptable le vérisme du modèle. Quand A. de Lescure y voit « une belle paysanne de la campagne de Rome, ou quelqu'une de ces grasses aventurières, modèles de hasard, bonnes fortunes de l'artiste », T. Gautier y reconnaît « une vraie Romaine, une fille de La Louve[934] » et H. de Callias précise qu'il s'agit d' « une femme nue, en ce que la différence de ton de son corps et de sa figure indique la femme ordinairement habillée[935] ». En somme, les commentateurs voient en la *Jeune romaine endormie* une image évocatrice, non seulement de références communes, mais aussi certainement d'expériences partagées. Le passage qu'opère ici F. Clément, du nu – un état essentiel, voire absolu, qui est celui des déesses et autres figures féminines de la mythologie – au dénudé – un changement d'état, s'inscrivant de façon évidente dans le réel – est apprécié car il est mis au service d'une composition ouvertement séduisante qui ne cache pas son envie d'offrir « aux appréciateurs intelligents l'occasion agréable d'analyser une fois de plus les gracieux contours du corps féminin[936] », comme le formule Anatole DE LA FORGE (1821-1892). Audacieuse dans la prise d'autonomie évidente de son motif par rapport aux prétextes régissant la peinture d'histoire, la *Jeune romaine endormie* de F. Clément provoque l'enthousiasme : outre les critiques nombreuses et élogieuses qu'elle reçoit, l'œuvre vaut à son peintre l'octroi, par un jury alors composé d'académiciens, d'une médaille de troisième classe. Au Salon de 1861, outre ces quelques exemples, de nombreuses autres œuvres qui figurent un nu traité de façon quasi autonome sont exposées sans être toutefois médaillées : dans la section « Peinture », on peut ainsi recenser au moins huit nymphes, une bacchante et cinq Vénus. L'exposition ouvre alors une période où se multiplient, en raison de l'engouement qu'elles suscitent à la fois chez les amateurs, les critiques et les pairs, les figures nues présentées à chaque Salon.

Les figures nues constituent donc une peinture séduisante pour le public et les censeurs du Salon, mais aussi pour les artistes. D'une production aisée – comparativement à de grandes

[932] MONCHAUX Didier de, *La Patrie,* 14 juin 1861.
[933] LAGRANGE Léon, *La Gazette des beaux-arts*, 1er juin 1861, p. 259.
[934] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel,* 31 mai 1861.
[935] CALLIAS Hector de, *L'Artiste,* 1er juin 1861, p. 246.
[936] LA FORGE Anatole de, *Le Siècle*, 14 juillet 1861.

compositions historiques – et au débouché commercial assuré, elles permettent aux peintres de réinvestir les compétences techniques et théoriques développées en vue d'une carrière de peintres d'histoire. Parmi les artistes formés de façon académique, par exemple les lauréats du Prix de Rome, les productions s'orientent vers des compositions plaisantes tout en restant convenables, par une utilisation intelligente des prétextes mythologiques et de leur maîtrise de l'anatomie humaine, accordant une place toujours plus grande à la figure nue. Celle-ci devient dès lors une véritable spécialité, considérée désormais comme l'une des composantes admises et admirées du répertoire du peintre d'histoire. À l'instar de F. Clément ou de J.-J. Henner, étudié plus haut, Jules LEFEBVRE (1834-1911) fait partie de ces peintres, formé à l'École des beaux-arts de Paris puis pensionnaire de l'Académie de France à Rome, qui se spécialise dans la représentation de femmes nues. Il débute au Salon en 1855, par des envois composés de portraits ; lauréat du Prix de Rome en 1861, il continue d'exposer à Paris. Il obtient sa première médaille en 1865 pour une *Jeune fille endormie*, son premier nu féminin qui constitue – et c'est significatif – un envoi non-réglementaire de deuxième année. De nouveau médaillé en 1868 pour une *Femme couchée ; étude*, représentant très certainement une figure nue, il reçoit une troisième médaille en 1870 pour une ambitieuse *Vérité* **[Fig. 3.87]**, représentative de sa stratégie artistique. Par son sujet, le peintre respecte *a priori* les préceptes académiques, puisqu'il réalise une allégorie : le nu est ici celui d'une idée – la Vérité – incarnée. J. Lefebvre dépeint alors une figure féminine nue, dont la représentation emprunte autant au nu idéal qu'à un déshabillé réaliste, qui provoque dès lors les reproches des deux côtés du spectre critique[937]. Pour les critiques conservateurs, le nu féminin y est représenté de façon trop réaliste : la tête ne correspond guère aux canons attendus, la chevelure suggère une coiffure alors en vogue et le décroché de la hanche, s'il s'explique plastiquement, est un écho trop évident aux morphologies contemporaines contraintes par les corsets. Le modèle – la femme ayant effectivement posée pour J. Lefebvre – s'y fait, en quelque sorte, trop voir[938] et le peintre n'a pas suffisamment effacé les caractéristiques personnelles de sa figure, contrevenant aux exigences d'idéalisation. Le vérisme du modèle, s'il plaît lorsqu'il s'appuie sur une connivence comme pour la *Jeune Romaine endormie* de F. Clément, est condamné pour la représentation d'une allégorie. Son utilisation dans une composition allégorique justement, et les concessions que cela entraîne, justifie d'autre part les accusations d'une peinture « poli[e] »[939], « artificielle »[940] et

[937] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[938] L'impression sous-tend ainsi la caricature proposée par Bertall, *Le Journal amusant*, 4 juin 1870, p. 3 **[Fig. 3.88]**.
[939] CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats*, 12 mai 1870.
[940] CASTAGNARY Jules-Antoine, *Le Siècle*, 23 mai 1870.

« poncive »[941]. Le commentaire d'H. Delaborde synthétise ainsi la tension à l'œuvre, entre vérisme évident de la figure dénudée et exigence d'un nu idéalisé pour une allégorie :

> « On dirait presque de la figure exposée par M. Lefebvre qu'elle est trop bien peinte. Ces chairs, à force de reproduire les moindres détails de la nature, perdent du côté du style ce qu'elles gagnent en stricte vraisemblance ; il n'y a là enfin, malgré les preuves d'un incontestable talent, qu'une image muette du réel, une effigie savante, mais une effigie. Ajoutons que le caractère moderne de la tête et la disposition des cheveux, qui semblent garder quelque chose du pli accoutumé et des formes de la coiffure actuelle, ne laissent pas de compromettre gravement le sens idéal que comportait une personnification de cet ordre. Si *la Vérité* de M. Lefebvre revêtait la robe jaune et le mantelet de velours que l'artiste a d'ailleurs si habilement peints dans un *portrait* voisin, elle pourrait impunément prendre place parmi les types de la race et de la vie contemporaine. Reléguée comme elle l'est au fond d'un puits, elle n'a guère, malgré le miroir qu'elle élève au-dessus de sa tête, que la signification d'une étude, d'un portrait de femme nue assez dépaysée en pareil lieu, et qu'on ne se représente pas sans quelque déplaisir s'installant, le moment venu, dans le seau de cuivre placé à côté d'elle au bout d'une corde, comme un gage de sa délivrance future. »[942]

La réconciliation tentée par J. Lefebvre n'est pas pour autant un échec, et l'avis, sévère, des principaux commentateurs, ne doit pas dissimuler le succès public mais aussi institutionnel que rencontre l'œuvre : l'opinion, élogieuse, émise par G. Lafenestre dans *Le Moniteur universel*[943] reflète en cela l'avis officiel porté sur l'œuvre. En sus de la médaille reçue, la *Vérité* est achetée pour 12 000 francs par l'État puis exposée, parmi les autres tableaux contemporains considérés comme majeurs, au musée du Luxembourg dès 1871. Dès lors, et malgré la réception critique mitigée qu'il a reçue en 1870, J. Lefebvre poursuit une production de figures nues : à partir de cette date et jusqu'à son dernier Salon, en 1905, il expose, outre trente-deux portraits, exclusivement des figures féminines, la majorité étant nues. Aux Exposition universelles de 1878, de 1889 et de 1900, il fait ainsi le choix de se présenter comme portraitiste – sur les vingt-six œuvres exposées, dix-sept sont des portraits – et comme peintres des nus féminins : aux côtés de *La Vérité,* il montre ainsi la *Femme couchée* du Salon de 1866, *Le Rêve* **[Fig. 3.89]** du Salon de 1875, la *Madeleine* **[Fig. 3.90]** du Salon de 1876, la *Diane surprise* **[Fig. 3.91]** du Salon de 1879 et enfin *Lady Godiva* **[Fig. 3.92]** du Salon des artistes français de 1890. Il s'affirme ainsi comme « peintre de la femme »[944] – l'expression, et la réalité de carrière qu'elle

[941] VÉRON Pierre, *Le Journal amusant,* 14 mai 1870.
[942] DELABORDE Henri, *La Revue des deux mondes,* 1er juin 1870, p. 698-699.
[943] LAFENESTRE Georges, *Le Moniteur universel,* 19 juin 1870.
[944] DOUMIC René, *Le Moniteur universel,* 21 juillet 1889.

décrit, fait d'ailleurs l'objet d'une monographie en 1888, publiée par Alice DE LAINCEL (?-?) sous le pseudonyme « Claude Vento »[945]. L'autrice rassemble, autour de J. Lefebvre, d'autres peintres devenus fameux pour leurs figures féminines, que les femmes posent pour des portraits – L. Bonnat, Carolus-Duran et J. Wencker – ou pour des compositions d'imagination – A. Cabanel, Charles CHAPLIN (1825-1891), J. Machard et Gaston SAINT-PIERRE (1833-1916) . À ce dernier égard, le titre même, nouveau, de « peintre de la femme » tend ainsi à légitimement supplanter celui de « peintre d'histoire » pour ces artistes. L'examen de leur production, telle qu'elle est exposée au Salon du moins, laisse effectivement voir une seule et unique constante, thématique ou esthétique : la femme devient, au dépend des préceptes académiques, plus qu'un motif, le véritable sujet de leur œuvre. Une telle stratégie, au vu des carrières auxquelles elle correspond, s'avère efficace et n'entame en rien la reconnaissance reçue par ces peintres : J. Lefebvre fait ainsi partie des peintres les plus distingués de son temps, cumulant titres de la Légion d'honneur, élections à l'Académie des beaux-arts et au jury des Salons, officiel d'abord, des Artistes français ensuite, et nomination à l'École des beaux-arts. Le prestige et l'autorité qu'il possède ne paraissent ainsi guère entamés par l'orientation progressive de sa production, ses compositions s'éloignant de la peinture d'histoire et se réduisant au fur et à mesure à des figures nues. Au contraire : la réussite artistique de J. Lefebvre est celle de l'adaptation de la peinture d'histoire au goût du public pour le séduisant et le divertissant.

Comme en atteste la revue *Le Nu au Salon*[946], publiée dès 1888 par Armand SILVESTRE (1837-1901), on pourrait multiplier à l'envi les exemples de peintres et de peintures de nus, principalement féminins, présentés chaque année à l'Exposition. Ceux de P. Baudry, F. Clément et J. Lefebvre s'avèrent d'autant plus probants que les trois artistes ont bénéficié, en tant que lauréats du Prix de Rome, d'une éducation académique : ils sont donc particulièrement encouragés et soutenus dans la poursuite d'une carrière de peintres d'histoire. Leur choix de réinvestir les compétences techniques et théoriques, développées en tant que peintres d'histoire, dans la production de peintures de nu est ainsi symptomatique d'une réorientation commune parmi les peintres au Salon. Celle-ci témoigne d'une nécessaire adaptation au goût d'un public davantage intéressé par la sensualité et l'érotisme latent du motif que par la grandeur morale et la portée éducative des épisodes historiques, mythologiques ou religieux qui sont les sujets attendus de la peinture d'histoire.

[945] LAINCEL Alice de, *Les peintres de la femme*, Paris, E. Dentu, 1888.
[946] *Le Nu au Salon*, SILVESTRE Armand (dir.), Paris, E. Bernard, 1888-1900.

c) Le portrait, l'histoire incarnée ?

Dans les envois au Salon des artistes récompensés comme peintres d'histoire, le genre le plus représenté est en réalité, et largement, le portrait. Cette situation n'a rien d'inédit et de spécifique à la seconde moitié du XIX^e^ siècle, le portrait constituant depuis longtemps une pratique permettant de réinvestir les compétences techniques en représentation de figures humaines pour générer un revenu sûr, car résultant presque exclusivement de commandes. Cette rentabilité extrême du portrait, en comparaison avec la peinture d'histoire, potentiellement produite à perte, entraîne alors l'abandon de plus en plus fréquent de cette dernière.

C'est le cas chez les lauréats du Prix de Rome[947], qui constituent pourtant un groupe encouragé et soutenu en tant que peintres d'histoire : au cours de leur carrière au Salon, la peinture d'histoire ne représente que 31,6 % de leur production combinée, alors que le portrait en représente 49,0 %. Surtout, la répartition de ces genres dans le temps indique des stratégies successivement mises en place. Lorsqu'ils débutent au Salon, ces futurs peintres d'histoire exposent des portraits : rares sont les débutants à exposer des compositions historiques, mythologiques ou religieuses nécessitant des ressources rarement accessibles aux débutants. À partir de leur sixième année de présence au Salon, celles-ci se font majoritaires dans leurs envois, ce qui témoigne alors de leur ambition à devenir peintre d'histoire. Cette période correspond, en moyenne, à la période d'obtention de leur première médaille, ce qui signifie que ces peintres, en accord avec la formation reçue et l'ambition exprimée *via* le Prix de Rome, sont distingués et récompensés en tant que peintres d'histoire. Jusqu'à la dix-septième année de présence au Salon, ils semblent poursuivre dans cette voie : pourtant, à partir de là, le portrait devient, durablement et largement, le genre prédominant leur envoi. La pratique du portrait leur permet ainsi de capitaliser, au sein strict, sur la réputation obtenue comme peintre d'histoire. À cet égard, leur exemple est représentatif de la place générale accordée au portrait dans les carrières artistiques : la production de portrait est avant tout une pratique commerciale, « alimentaire », qui ne joue que marginalement un rôle dans l'accès à la reconnaissance, comme je l'ai montré précédemment.

Les rares portraits qui bénéficient d'une reconnaissance en propre sont ceux qui exploitent une portée historique, en représentant des personnalités publiques, voire officielles. La dimension historique de ce type de portraits est parfaitement admise depuis le XVII^e^ siècle

[947] L'analyse porte sur les quarante lauréats du Prix de Rome entre 1840 et 1880, qui sont la base de l'analyse prosopographique menée au CHAPITRE 3, I. a).

au moins, avec la pratique des portraits historiés[948] ; elle est réaffirmée dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, avec la production d'œuvres se positionnant, à la fois esthétiquement et conceptuellement, entre portrait et peinture d'histoire. Au Salon de 1852, le critique C. Tillot estime ainsi :

> « Il ne faut pas se le dissimuler, dans un temps comme le nôtre, où l'intelligence et la pensée tendent de plus en plus à remplacer la force brutale, ce n'est plus la peinture des faits accomplis qui devient la peinture d'Histoire, c'est le portrait. »[949]

Cette année-là, le peintre H. Rodakowski exploite cette dimension historique du portrait en exposant celui du général Henryk DEMBINSKI (1791-1864) **[Fig. 3.93]**, ancien général de l'armée polonaise promu par Napoléon lui-même, émigré en France depuis 1850. Le prestige du modèle explique la considération accordée au portrait par l'administration des beaux-arts, qui l'expose au Salon d'honneur, et la curiosité du public et des critiques à son égard. Mais il permet surtout au portraitiste, élève des peintres autrichiens Josef DANHAUSER (1805-1845) et Friedrich VON AMERLING (1803-1887) et, à Paris, de L. Cogniet, de se démarquer des auteurs des quelques 300 autres *Portraits*[950] exposés au Salon de 1852. En représentant un héros déchu de la Pologne indépendante, il met en valeur et en image sa nationalité polonaise, en faisant un élément distinctif et reconnaissable de son œuvre. La biographie héroïque de H. Dembinski lui offre de plus la matière pour déployer une composition à dimension narrative, ce qu'interdit *a priori* le genre du portrait. Dans une toile de grandes dimensions (139x178 cm), H. Rodakowski multiplie les détails faisant écho au rôle historique joué par H. Dembinski : la tente, la carte topographique et le camp militaire en arrière-plan sont des références explicites à son statut de commandant d'armée. Mais le peintre n'oublie pas d'effectuer aussi un portrait psychologique de l'individu représenté : l'isolement formel de la figure, le geste de la tête reposée sur le poing et le soin méticuleux apporté à la représentation du visage et, surtout, du regard – H. Rodakowski ne dissimulant guère les effets de l'âge – provoquent ainsi un sentiment de mélancolie, référence tacite à l'exil subi par le modèle et par la vie solitaire qu'il mène depuis à Paris. Plus formellement, l'artiste démontre sa maîtrise, voire sa virtuosité technique, dans la représentation de nombreuses textures – de la fourrure du manteau aux galons d'or des manches, en passant par le bois du tonneau et l'acier du sabre –, du modelé de la chair, mais aussi dans la construction d'une composition harmonieuse, où les contrastes de lumière et les

[948] SCHNEIDER Marlen, *« Belle comme Vénus » : le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme ; Centre allemand d'histoire de l'art, 2020.
[949] TILLOT Charles, *Le Siècle,* 25 mai 1852.
[950] Dans la section « Peinture » du Salon de 1852, 287 œuvres sont exposées avec un titre contenant le mot « Portrait ».

différents tons chromatiques s'équilibrent. La complexité, à la fois rhétorique et plastique, de l'œuvre témoigne ainsi de l'effort évident mis dans la composition, bien au-delà d'une simple représentation mimétique : elle vaut alors à l'artiste des éloges nombreux de la part des salonniers, qui admirent tout autant les qualités de coloriste et de dessinateur du peintre que le caractère narratif du portrait[951], ainsi qu'une médaille de première classe. Cette récompense est d'autant plus surprenante qu'elle est attribuée à un artiste jusqu'ici inconnu, qu'elle court-circuite la progression hiérarchisée attendue dans l'obtention des médailles et qu'elle sanctionne, qui plus est, un portrait. Le choix d'H. Rodakowski d'exposer le portrait d'une personnalité publique, propice au développement d'une composition quasi-narrative, s'avère alors manifestement une stratégie efficace pour obtenir une reconnaissance unanime, de la part des critiques comme du jury.

Cette ambition historique du portrait est aussi exploitée par des peintres d'histoire déjà réputés en tant que tels : c'est le cas d'A. Cabanel au Salon de 1865 par exemple. L'artiste, lauréat du Prix de Rome en 1845, est alors reconnu comme peintre d'histoire par l'administration des beaux-arts, qui lui a acheté et commandé dès 1850 des compositions religieuses – la *Prédication de Saint Jean*[952] **[Fig. 3.94]** et la *Glorification de Saint Louis*[953] **[Fig. 3.52]** ; par le jury, élu comme académique, qui l'a récompensé au Salon de 1852, d'une médaille de deuxième classe, pour la *Mort de Moïse* **[Fig. 3.95]** et *Velléda* **[Fig. 3.96]**, et à l'Exposition universelle de 1855, d'une médaille de première classe, pour des peintures d'histoire ; par les critiques d'art, qui louent ses compositions religieuses, historiques et mythologiques depuis 1845[954] ; par l'État, qui le nomme chevalier de la Légion d'honneur en 1855 et le recrute comme chef d'atelier à l'École des beaux-arts en 1863 ; par l'Académie des beaux-arts enfin, dont il a été élu membre la même année. Qui plus est, il reste un producteur régulier de peintures d'histoire, celles-ci représentant plus de la moitié des œuvres qu'il expose avant 1865. Pourtant, c'est pour son œuvre de portraitiste qu'il reçoit la plus haute médaille que décerne le jury au Salon, puisque son envoi au Salon de 1865 est constitué, en tout et pour tout, de deux portraits. Cette récompense, à première vue surprenante au vu et de la réputation du peintre et de sa production, est, sans nul doute, plus particulièrement accordée au *Portrait de l'Empereur* **[Fig. 3.97]**, qui résulte d'une commande passée par l'empereur Napoléon III au

[951] DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Le Journal des débats,* 6 mai 1852 ; DU PAYS Augustin-Joseph, *L'Illustration,* 22 mai 1852, p. 347 ; CLÉMENT DE RIS Louis, *L'Artiste,* 1er juin 1852, p. 152 ; GAUTIER Théophile, *La Presse,* 2 juin 1852 ; GRÜN A., *Le Moniteur universel,* 6 juin 1852.
[952] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/68, dossier n°1.
[953] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/68, dossier n°2.
[954] Recensement effectué *via* la base *Retronews*, *op. cit.*

printemps 1864, pour laquelle l'artiste a été payé 20 000 francs et pour laquelle le commanditaire aurait exprimé toute sa satisfaction[955]. La genèse de l'œuvre et le prestige du modèle ont ainsi pu jouer en la faveur d'A. Cabanel lors du jugement, alors qu'il était mis en concurrence avec l'œuvre désormais estimé du paysagiste Camille COROT (1796-1875). Ils expliquent de même le placement de l'œuvre, monumentale, dans le Salon d'honneur, au vu de son importance politique. Pourtant, la réception critique[956] que suscite l'œuvre montre la perdurance d'une considération moindre accordée au genre mineur du portrait, et ce en dépit du pedigree du modèle et de l'auteur. Souvent comparé au *Portrait de Napoléon III* **[Fig. 3.98]** exposé par H. Flandrin deux ans auparavant, c'est notamment la dimension historique dudit portrait qui interroge les salonniers, que cristallise notamment le choix du costume contemporain. Il est ainsi reproché à A. Cabanel d'avoir peint Napoléon III en bourgeois et non comme empereur ; de même, le peintre ne fait aucune référence visuelle à ses faits d'armes, qu'ils soient politiques ou militaires, si ce n'est pour le cordon rouge de la Légion d'honneur qui barre sa poitrine. Si tous les commentateurs reconnaissent la ressemblance au modèle – un critère déterminant dans l'appréciation d'un portrait – et la qualité d'exécution et de composition du tableau, ils sont nombreux à considérer qu'A. Cabanel a réalisé un portrait anodin, anecdotique, et a échoué à élever cette représentation au rang d'une peinture d'histoire. Même T. Gautier, dans le très officiel *Moniteur*, reconnaît ainsi :

> « C'est l'homme encore plus que le souverain que M. Cabanel a voulu peindre. […] Hippolyte Flandrin a cherché le Napoléon de l'histoire et de l'avenir, M. Cabanel le Napoléon de la famille et du présent, tel qu'aiment à le voir ceux qui ont l'honneur de l'approcher. »[957]

Son obtention de la médaille d'honneur apparaît alors à beaucoup comme illégitime, même si elle ne surprend pas : P. Mantz, résigné, y voit le triomphe d'un art conventionnel[958] tandis qu'E. About estime que le jury s'est en quelque sorte récompensé lui-même[959] – A. Cabanel y siège depuis 1865 et, en sa qualité d'académicien et de professeur de l'École des beaux-arts, fait partie de ses membres les plus influents. À l'inverse, le portrait de Juan PRIM (1814-1870) **[Fig. 3.99]** exposé au Salon de 1869 par H. Regnault et médaillé par le jury convainc davantage les salonniers : il faut dire que la dimension historique y est beaucoup plus affirmée, le peintre faisant un portrait daté – le titre complet est *Juan Prim ; 8 octobre 1868* – et donc, aussi, la

[955] *Alexandre Cabanel, 1823-1889 : la tradition du beau*, 2010, *op. cit.*, p. 188.
[956] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[957] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel*, 13 juin 1865.
[958] MANTZ Paul, *La Gazette des beaux-arts*, 1er juin 1865, p. 489-490.
[959] « Pour prouver qu'ils [les membres du jury] n'ont pas peur de décerner une médaille [d'honneur], ils se la donnent à eux-mêmes », ABOUT Edmond, *Le Petit Journal*, 13 mai 1865.

représentation d'un évènement. Il multiplie en outre les éléments faisant référence à son action historique, son uniforme et ses insignes indiquant son rôle et son expérience militaire, la foule et les drapeaux agités témoignant du soulèvement populaire auquel il participe. Enfin, la composition elle-même – à savoir un portrait équestre, en légère contre-plongée – exprime, selon des conventions anciennes, l'autorité et le pouvoir dont est investi J. Prim. H. Regnault exploite ainsi toutes les compétences dont il dispose en tant que peintre d'histoire, qui plus est formé selon la tradition académique – il est pensionnaire de la Villa Médicis entre 1867 et 1870, même s'il y fait preuve d'une liberté certaine vis-à-vis du règlement – pour réaliser un portrait à l'importance historique indéniable, reconnu autant par le jury que par les critiques.

Pour les artistes d'abord reconnus comme peintres d'histoire, le portrait de personnalités publiques, voire officielles, constitue donc une exploitation admise, mais aussi valorisée, de leurs compétences développées comme peintres d'histoire. Loin d'être perçue comme une dégradation de leur production, la pratique du portrait « historique » participe aussi de leur réputation : à l'instar d'une acquisition officielle, la commande de personnalités publiques, en particulier politiques, peut signifier la confiance de l'État et de son personnel, tandis que le jury et les critiques peuvent distinguer le caractère potentiellement narratif de l'œuvre. Cette estime à l'égard des portraits de figures publiques permet, par extension, aux portraitistes véritablement spécialisés d'accéder à une certaine reconnaissance, en dépit de la déconsidération dont est encore, de façon générale, victime le genre. C'est le cas pour N. Jacquemart [960] à qui, en tant que femme, la carrière de peintre d'histoire est factuellement interdite. En devenant portraitiste, elle met à profit le large et influent réseau social qu'elle s'est constituée, à Paris d'abord en tant que protégée de Paméla DE VATRY (1802-1881), fille du banquier Pierre-Laurent HAINGUERLOT (1774-1841) et épouse du député Alphée BOURDON DE VATRY (1793-1871), dont les réceptions au domaine de Chaalis sont prisées de l'élite politique et économique, et à Rome ensuite en fréquentant les pensionnaires de la Villa Médicis, Geneviève BRÉTON (1849-1918)[961], A. Bida, E. Fromentin ou encore Albert DURUY (1844-1887), fils du ministre Victor DURUY (1811-1894). À son retour de Rome, elle expose ainsi au Salon de 1868 les portraits *de Mlle G[eneviève] B[réton]* **[Fig. 3.100]** et *de M. Benoît Champy, président du tribunal civil de la Seine* ; l'année suivante, elle présente le *Portrait de S. E. M. Duruy, ministre de l'Instruction publique* **[Fig. 3.101]** et le *Portrait de Mme G…* ainsi que deux

[960] Les informations biographiques qui suivent sont issues de BAUTIER Anne-Marie, « Nélie Jacquemart-André : artiste, collectionneuse, mécène ou la passion de l'œuvre d'art », *Gazette des beaux-arts*, 1995, volume 125, n°1513, p. 79-114 ; VERLAINE Julie, « Nélie Jacquemart (1841-1912). Peintre et collectionneuse » dans *Femmes, collectionneuses d'art et mécènes*, Paris, Hazan, 2014, p. 52-63.
[961] BRÉTON Geneviève, *Journal (1867-1871)*, Paris, Ramsay, 1985.

portraits à la mine de plomb. Les deux envois lui valent une médaille unique et l'enthousiasme critique : à chaque fois, les portraits les plus remarqués et les plus loués par les salonniers – et certainement du jury comme du public – sont ceux de personnalités publiques, le prestige et la notoriété des modèles jouant alors incontestablement sur la réception des envois de N. Jacquemart. Faire le portrait de personnalités publiques se révèle donc une stratégie efficace à deux égards : d'une part, cela attire immanquablement l'attention des spectateurs en jouant sur la curiosité qui entoure les personnages célèbres[962] ; d'autre part, cela rend explicite la qualité mimétique de la représentation, la ressemblance constituant le critère premier d'appréciation d'un portrait – et il est dès lors plus simple d'estimer celle-ci quand le modèle et son physique sont connus des spectateurs. La reconnaissance totale obtenue par la jeune portraitiste trouve encore confirmation en 1872, alors qu'elle expose au Salon le premier *Portrait de M. Thiers* **[Fig. 3.102]** en tant que président de la Troisième République. Au-delà de la reconnaissance, N. Jacquemart atteint même un niveau de notoriété tel que ses portraits de personnalités politiques deviennent l'un des attendus du Salon, comme s'en amuse Stop dans *Le Charivari*[963]. Cette carrière de portraitiste « officielle » permet à N. Jacquemart de se constituer un important capital économique : le contrat de son mariage avec É. André, signé le 28 juin 1881 sous le régime de la séparation des biens, montre en effet qu'elle dispose alors, seule, de 111 925 francs ainsi que d'un patrimoine mobilier, en devises étrangères notamment[964] – une fortune donc rassemblée, vu ses origines modestes, en peignant et vendant des portraits. La publicité octroyée par l'obtention de ces récompenses et par l'engouement critique lui permet de se constituer une clientèle aussi prestigieuse qu'aisée :

> « Au dernier salon, le portrait de M. Benoist Champy avait été payé 1,200 francs à Mlle Jacquemart. Celui de M. Duruy a été payé 3,000. Aujourd'hui, Mlle Jacquemart ne fait pas un portrait à moins de 8,000 francs. Elle a déjà trente commandes. »[965]

Entre ses débuts et sa dernière présence au Salon en 1881, en l'espace de dix-huit ans seulement, N. Jacquemart est donc parvenue à gravir les échelons sociaux et économiques en devenant l'une des artistes les plus en vue de sa génération[966]. Son exemple montre bien comment, pour

[962] LILTI Antoine, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.
[963] Stop, *Le Charivari*, 31 mai 1873 **[Fig. 3.103]**.
[964] Contrat de mariage en date du 28 juin 1881 (étude de M^e^ Segond reprise par M^es^ Letulle, Letulle-Joly et Deloison).
[965] Un Domino, « Ce qui se passe », *Le Gaulois*, 23 mai 1869.
[966] Aussi prometteuse soit-elle, la carrière de N. Jacquemart s'arrête pourtant là. Son statut de femme l'empêche d'accéder à une reconnaissance supérieure, et ce de deux façons. D'une part, alors que l'entrée en couple n'interrompt guère la carrière artistique des artistes hommes, son mariage en 1881 avec E. André met un terme à la sienne. N. Jacquemart n'expose plus au Salon, bien que son époux lui ait aménagé un atelier au sein de l'hôtel particulier du couple situé sur le nouveau boulevard Haussmann, et se consacre dès lors exclusivement à la

les portraitistes spécialisés, l'hybridation qui caractérise les portraits de personnalités publiques permet manifestement de dépasser les limites endogènes – les modalités spécifiques de production du portrait, la nécessité mimétique principalement, l'absence de narrativité ou de symbolisme, la pauvreté compositionnelle – et exogènes – la considération moindre qui leur est accordée par le public et les censeurs du Salon – propres au genre, qui conditionnent par extension leur accès à la reconnaissance.

Pour autant, le portrait n'accède pas au même prestige que la peinture d'histoire, quand bien même il représenterait des figures publiques, donnant à l'œuvre une éventuelle dimension historique, et quand bien même il serait peint par des artistes reconnus comme peintres d'histoire. La spécialisation progressive comme portraitiste de nombreux peintres d'histoire récompensés et loués comme tels – à l'instar de L. Bonnat, qualifié rétrospectivement de « portraitiste officiel » de la Troisième République[967], puisqu'il représente pas moins de sept présidents de la République, mais aussi de nombreux autres portraits de membres de gouvernements, de militaires ou d'hommes politiques majeurs du régime – témoigne davantage d'une adaptation vers le bas de leur production que d'une montée en légitimité du genre du portrait. Que le portrait constitue une portion tolérée, voire valorisée, de l'œuvre d'un peintre d'histoire, n'a rien d'inédit – on peut songer à cet égard, au début du siècle, à François GÉRARD (1770-1837), peintre d'histoire reconnu avant de devenir le portraitiste de la cour, sous l'Empire puis sous la Restauration. En revanche, la large prédominance, d'un point de vue individuel, d'une telle production et, d'un point de vue collectif, d'une telle réorientation de carrière, atteste de la restructuration du système artistique, qui, dans la construction des carrières et réputations artistiques, donne un poids de plus en plus important aux instances du marché et du public.

constitution et au développement d'une importante collection d'œuvres d'art. Ce faisant, N. Jacquemart adopte un comportement défavorable au maintien de son œuvre de peintre, et de portraitiste en particulier, qui *contrarie de facto* le développement de sa reconnaissance et de sa postérité. À l'Institut de France, elle ne lègue ainsi que sa collection d'art ancien, et aucun tableau de sa main (à l'exception du *portrait d'E. André*), manquant alors l'opportunité de faire entrer son œuvre au patrimoine – une opportunité bien plus largement saisie par les peintres hommes à leur mort, et ce même lorsqu'ils ont fait une carrière bien moins estimée que celle de N. Jacquemart. Aujourd'hui encore, la portraitiste est principalement étudiée et valorisée comme collectionneuse, et non comme artiste. D'autre part, les signes de reconnaissance autres et supérieurs à la médaille lui sont refusés : à carrière et réputation égales, un peintre de sexe masculin aurait sans nul doute été nommé chevalier de la Légion d'honneur par exemple ; ce n'est pas son cas. Elle ne sera pas non plus élue au sein des instances de consécration, comme l'Académie des beaux-arts ou le jury, et n'assumera un rôle d'enseignante que dans un lycée parisien. Dans son cas, l'accès contraint à la consécration doit donc davantage à son sexe, aux limitations professionnelles qui en découlent et à la dépréciation intégrée de son propre œuvre, qu'à sa pratique de portraitiste.

[967] À ce propos, voir SAIGNE Guy, *Léon Bonnat : le portraitiste de la IIIe République. Catalogue raisonné des portraits*, *op. cit.*

Conclusion : le nouveau prestige des peintres d'histoire

Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, une inertie semble caractériser l'accès à la reconnaissance artistique puisque l'élite des peintres – ceux qui sont les plus récompensés, les plus honorés, les plus influents par leur position institutionnelle, les plus achetés par l'État et, par extension, les plus aptes à accéder à la postérité – reste constituée de peintres d'histoire. Cette inertie n'est toutefois qu'apparente : on constate en réalité un renversement radical des normes, au profit des succès établis au Salon.

Traditionnellement protégée, soutenue et garantie par l'Académie des beaux-arts, la carrière de peintres d'histoire s'émancipe en effet de l'institution académique après 1848. La perte de l'autorité académique est visible à deux égards : d'une part, les réputations des peintres d'histoire se construisent désormais en majorité en dehors d'elle et les distinctions académiques sont désormais assujetties à la reconnaissance obtenue au Salon principalement, et auprès d'instances comme le jury et l'État, mais aussi les critiques d'art et les amateurs ; d'autre part, la doctrine esthétique de l'Académie se révèle de plus en plus obsolète pour justement séduire ces instances, et il en résulte, de la part des peintres d'histoire, une diversification et une hybridation de leur production.

Le prestige qui échoie manifestement toujours aux peintres d'histoire ne dépend alors plus de l'institution académique ; en revanche, il est construit par l'administration des beaux-arts. D'un point de vue prosopographique, les échelons qui attestent désormais de la réussite d'un peintre d'histoire sont donc, très majoritairement, ceux qu'émet l'administration des beaux-arts. C'est elle, en effet, qui va accorder aux artistes pratiquant la peinture d'histoire et reconnus pour une telle production les privilèges les plus convoités de la profession artistique, allant de ceux qui permettent à l'artiste de vivre de sa production – achats et commandes officiels, postes rémunérés mais aussi médailles, qui font office de « label » auprès de la clientèle privée – à ceux qui établissent son autorité – comme professeur ou expert – et sa postérité – en conservant leurs œuvres. Or, dans ses jugements, l'administration ne souscrit pas tant à l'avis émis par l'Académie des beaux-arts – dont le rôle de conseil à l'État constituait traditionnellement une prérogative – qu'au discours critique ou qu'à la faveur populaire : à cet égard, même la carrière des peintres d'histoire médaillés au Salon est révélatrice d'une reconfiguration des instances de reconnaissance.

CHAPITRE 4.

Peintres de genre :

le triomphe d'une production populaire

> *On a dit : telle société, tel art ; cet axiome est vrai. Les petits appartements font les petits tableaux ; aussi la peinture de genre, celle qui se met dans les cadres étroits qui se suspendent facilement aux panneaux des chambres resserrées que nous habitons, se prépare-t-elle à remplacer sous peu la peinture d'histoire.*[968]

> *Sans aucun doute, les membres du jury ont voulu, dans cette circonstance, consacrer, par la première des récompenses, une direction de l'art dans laquelle notre école réalise chaque jour des merveilles de bon goût, d'observation, de finesse et d'esprit. […] Je dois vous recommander de ne pas perdre de vue que la peinture de genre ne saurait occuper le premier rang parmi les manifestations du sentiment artistique : le tableau de genre le plus brillant et le mieux réussi restera toujours une page anecdotique et, pour ainsi dire, une œuvre d'intimité.*[969]

Selon certains commentateurs contemporains, la peinture de genre serait une production commerciale par essence à destination d'un public profane et d'une clientèle bourgeoise. Pratique opportuniste, elle et ses auteurs ne pourraient alors pas prétendre aux distinctions et aux honneurs qui incomberaient davantage à une peinture aux ambitions et aux qualités plus élevées – la peinture d'histoire en l'occurrence. L'histoire de l'art a semble-t-il souscrit à cette vision réductrice, en ignorant pendant longtemps ce pan conséquent de la création artistique de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Première étude approfondie sur la peinture de genre, faisant émerger un corpus d'œuvres et d'artistes largement méconnu à l'exception de monographies ponctuelles, et permettant de saisir comment est produite, appréciée et reçue la peinture de genre après 1850, la synthèse de Michael Vottero[970] adhère néanmoins encore à cette conception d'une production, avant tout et surtout, commerciale.

---

[968] DU CAMP Maxime, *Salon de 1857*, Paris, Librairie nouvelle, p. 51.
[969] Discours de J.-B. P. Vaillant à la cérémonie de distribution des récompenses du Salon de 1868, livret du Salon de 1869, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*, p. VIII.
[970] VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, *op. cit.*

Pourtant, les peintres de genre accèdent à d'autres types de reconnaissance, et en premier lieu à une reconnaissance institutionnelle incontestable : entre 1848 et 1880, ce sont ainsi 255 peintres de genre qui obtiennent au moins une médaille au Salon. Cette pratique est donc, de loin, majoritaire parmi les 619 artistes récompensés de la section « Peinture ». L'analyse de leur carrière et de leur réputation tend ainsi à montrer comment les peintres de genre conquièrent, au fur et à mesure du siècle, une consécration et une légitimité inédites auprès de l'ensemble des acteurs du système artistique. Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, la peinture de genre paraît de fait développer un panel de qualités, esthétiques et symboliques, qui permet à ses auteurs de rivaliser, progressivement, avec les peintres d'histoire sur le terrain de la reconnaissance artistique.

I. L'étendue thématique et rhétorique de la peinture de genre

Entre 1848 et 1880, ce sont 1 012 peintures de genre qui reçoivent une médaille au Salon, soit 39,3 % de la totalité des peintures médaillées au cours de cette période, ce qui en fait le genre majoritaire au palmarès des récompenses. Déjà visible par le nombre de scènes de genre exposées chaque année (environ la moitié des œuvres de la section « Peinture »[971]) et de peintres s'essayant à la peinture de genre (au moins 2 077 entre les Salons de 1852 et 1878[972] selon Michaël Vottero), la vogue pour la peinture de genre qui perdure dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle est donc entérinée par le jury. Celui-ci accorde en effet des médailles à un panel d'œuvres représentatives de la peinture de genre contemporaine dans toute sa diversité.

Cette diversité est d'abord thématique : l'exploration de ce corpus, consultable dans sa globalité **en ligne**, montre en effet que les peintures de genre médaillées mettent en scène un éventail conséquent de motifs et de sujets. Cette diversité est aussi rhétorique, c'est-à-dire que les peintres de genre recourent à de multiples procédés stylistiques pour s'adresser et séduire le spectateur. Surtout, ces ressorts rhétoriques et thématiques sont autant de manières de répondre à une soif croissante de proximité, d'authenticité et de nouveauté, prenant à cet égard l'avantage sur la peinture d'histoire.

[971] Voir *supra*, introduction de la **première partie**.
[972] VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, *op. cit.*, p. 47.

a) Émouvoir : un goût pour le sentiment

Dès le XVIII[e] siècle, les peintres perçoivent et exploitent le goût, partagé aussi bien par les spectateurs profanes qu'initiés, pour des représentations à forte charge émotionnelle[973]. Jusqu'à la seconde moitié du XIX[e] siècle, cet engouement ne faiblit pas et les peintures de genre médaillées au Salon laissent transparaître un goût similaire pour le sentiment, qui confine d'ailleurs parfois au sentimentalisme. Les peintres centrent ainsi leur composition, autant d'un point de vue formel que narratif, sur une émotion. Ces représentations sont alors d'autant plus susceptibles de toucher les spectateurs que ces émotions sont, à l'inverse des peintures d'histoire, ressenties et éprouvées par des personnages ordinaires, dans des situations communes.

Le registre dramatique

C'est d'une part sur le registre dramatique que les peintres mettent en scène le sentiment. Dans *L'Éclair* **[Fig. 4.1]** et *L'Incendie* **[Fig. 4.2]**, respectivement décorés d'une médaille de seconde classe au Salon de 1848 et d'une médaille de première classe au Salon de 1850, Alexandre ANTIGNA (1817-1878) représente une famille victime de catastrophes d'autant plus poignantes qu'elles semblent arbitraires. Le recours au clair-obscur, les tonalités chaudes, les jeux de regards et la multiplication de détails funestes : tout concourt à susciter l'effroi et à impressionner le spectateur. Sur des sujets différents, le *Bivouac en 1812* **[Fig. 4.3]** de Théodore DEVILLY (1818-1886), exposé et médaillé en 1857 et *Le retour du mari* **[Fig. 4.4]** de Victor GIRAUD (1840-1871), exposé et médaillé en 1868, jouent sur cette même fibre. La toile exposée par Jean BENNER (1836-1909) au Salon de 1872, et médaillée de deuxième classe, constitue un excellent exemple de l'usage du registre dramatique par les peintres de genre. À ses débuts au Salon, en 1859, J. Benner expose des compositions florales. À partir de 1867, il se spécialise dans la thématique italienne, qu'il traite parfois sur un mode dramatique comme dans *Roméo et Juliette* de 1869 ou comme dans *Après une tempête à Capri* **[Fig. 4.5]**. Sur une toile au format imposant, le peintre représente plusieurs figures féminines éplorées : tout en insistant sur le caractère pittoresque de leur tenue italienne, le peintre déploie toute un répertoire d'expressions

[973] *Éloge du sentiment et de la sensibilité : peintures françaises du XVIIIe siècle des collections de Bretagne*, KAZEROUNI Guillaume et COLLANGE-PERUGI Adeline (éd.), cat. exp. (Nantes, musée des beaux-arts, 15 février-12 mai 2019; Rennes, musée des beaux-arts, 16 février-12 mai 2019), Gand, Snoeck, 2019 ; *L'Invention du sentiment : aux sources du Romantisme*, DASSAS Frédéric, FONT-RÉAULX Dominique de et JOBERT Barthélémy (éd.), cat. exp. (Paris, musée de la Musique, 2 avril-30 juin 2002), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.

et de gestuelles afférentes au deuil. D'un point de vue plastique, ces attitudes forment une composition équilibrée et harmonieuse. Elles sont aussi une véritable mise en scène et en image de la douleur et servent à exprimer de façon extrême cette émotion. Le caractère essentiellement dramatique d'*Après une tempête à Capri* est d'ailleurs confirmé par l'absence de ressort narratif ou iconographique supplémentaire : l'œuvre n'exprime et ne dépeint rien de plus que le désespoir humain à l'issue d'un drame. Alors que l'œuvre pourrait être rattachée à la lignée iconographique des « Femmes aux tombeaux » par exemple, J. Benner en refuse les implications symboliques et ne prend ici, pour unique sujet, que l'émotion, qu'il montre sous diverses attitudes. Son œuvre est ainsi représentative du recours par les peintres au registre dramatique, qui assure de provoquer efficacement une réaction émotionnelle forte et, par extension, de se faire remarquer, autant par le public que par le jury et les critiques[974]. Dans *Après la tempête* **[Fig. 4.6]**, qu'il expose au Salon de 1877, Alfred GUILLOU (1844-1926) use du même ressort dramatique : l'œuvre lui vaut de recevoir pour la première fois une médaille, de troisième classe, d'être acheté par l'État pour 2 500 francs et d'intégrer la collection du musée des beaux-arts de Cambrai.

Les peintres de genre cherchent d'autre part à susciter un sentiment moins extrême : la pitié. À la différence de celles jouant sur le registre dramatique, ces œuvres se caractérisent alors par une plus grande sobriété dans la composition et dans la représentation des émotions. Ainsi de *La Famille malheureuse* **[Fig. 4.7]** d'Octave TASSAERT (1800-1874), qui reçoit une médaille de première classe au Salon de 1849, et de *La Malaria* **[Fig. 4.8]** d'E. Hébert, référence explicite aux épidémies de paludisme qui sévissent alors régulièrement en Italie, récompensée l'année suivante aussi d'une médaille de première classe. Ce recours à la pitié est parfois employé dans des compositions anecdotiques qui n'en sont pas moins appréciées. Dès ses débuts au Salon en 1846, le peintre d'origine belge Joseph STEVENS (1816-1892) devient ainsi le spécialiste de tableaux animaliers au sujet très spécifique : le chien. En 1852, sa toile *Un métier de chien ; souvenir des rues de Bruxelles* **[Fig. 4.9]** connaît un succès complet. L'œuvre reçoit d'abord un bon accueil auprès des critiques d'art[975], dont le commentaire de L. Clément de Ris dans *L'Artiste* est représentatif :

> « On ne peut approuver les dimensions exagérées d'un sujet aussi peu intéressant ; mais il y a dans les chiens une franchise de touche, une harmonie, que M. Gallait[976] ne possèdera jamais. Le mur sur lequel

[974] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[975] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[976] Il s'agit des *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn par le Grand-Serment de Bruxelles* de Louis GALLAIT (1810-1887).

> s'enlève la petite charrette est remarquablement peint, on sent l'air circuler autour de ces pauvres animaux, leurs corps ont de l'épaisseur, leurs flancs palpitent, leurs lignes tressaillent ; ils ne sont pas immobiles et figés comme les figures du tableau de M. Gallait. Je retrouve aussi là cette représentation, ce sentiment de la vie dont tout artiste doit faire sa principale recherche. »[977]

Cette citation est d'autant plus intéressante qu'elle compare explicitement cette scène de genre, anecdotique par son sujet, à une peinture d'histoire, *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn par le Grand-Serment de Bruxelles* **[Fig. 4.10]**, exposée par Louis GALLAIT (1810-1887). Dans son appréciation de ces deux œuvres, le salonnier privilégie explicitement la justesse de représentation des sensations, nécessaire à la transmission de l'émotion, ce qui favorise alors la scène de genre de J. Stevens. Le jury partage manifestement cette opinion positive puisqu'il octroie au peintre, en guise de première récompense et au bout de sa quatrième exposition, une médaille de deuxième classe ; mais aussi par l'administration des beaux-arts, qui achète l'œuvre et l'attribue au musée des beaux-arts de Rouen[978]. Le peintre réitère ce succès au Salon de 1857, avec – entre autres – *Le Chien et la mouche* **[Fig. 4.11]** et *L'intérieur du saltimbanque* **[Fig. 4.12]** qui valent à leur auteur un rappel de médaille et des éloges équivalents. Une formule esthétique similaire est employée par Eugène FEYEN (1815-1908) dans les *Musiciens de la rue* **[Fig. 4.13]**, médaillés au Salon de 1866. Le recours à la pitié peut aussi s'associer à une prétention pittoresque : ainsi du *Dernier jour d'un condamné* **[Fig. 4.14]** exposé par Mihály MUNKÁCSY (1844-1900) en 1870, qui se veut la représentation d'une coutume hongroise. Les salonniers félicitent autant le peintre pour l'émotion qu'il parvient à transmettre que pour l'exactitude supposée de la représentation : c'est même le caractère véridique de la scène qui rend, pour de nombreux commentateurs, celle-ci d'autant plus émouvante[979]. Toutefois, les peintres préfèrent le plus souvent représenter une expérience humaine plus largement partagée et, dès lors, davantage susceptible d'occasionner l'empathie nécessaire à la pitié. À ce titre, le thème du deuil est largement mobilisé : c'est le cas par exemple dans la *Veuve du martyr* **[Fig. 4.15]**, présentée au Salon de 1872 par Georges BECKER (1845-1909) ; dans *l'Enterrement d'un marin à Villerville (Calvados)* **[Fig. 4.16]**, exposé en 1878 par Ulysse BUTIN (1837-1883) ; ou encore dans *La veuve ; île de Sein (Finistère)* **[Fig. 4.17]** d'Émile RENOUF (1845-1894). Ces multiples exemples montrent ainsi comment les

[977] CLÉMENT DE RIS Louis, *L'Artiste,* 15 avril 1852, p. 84.
[978] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4909/B, dossier n°10.
[979] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.

scènes de genre employant le registre dramatique, particulièrement efficace auprès du public, suscitent aussi l'enthousiasme du jury.

Le registre comique

C'est aussi sur un registre quasi-comique que les peintres exploitent le goût pour le sentiment du public : bien que rares, les œuvres pleines d'esprit sont manifestement prisées. C'est cet esprit, propre au XIX^e^ siècle, qui est notamment perceptible dans le tableau de Jean-Louis HAMON (1821-1874) du Salon de 1853, *Idylle ; ma sœur n'y est pas* **[Fig. 4.18]**, et qui vaut à la composition le succès complet qu'elle reçoit (critique, institutionnel et populaire), comme l'évoque L. Peisse :

> « Constatons d'abord le succès universel de la charmante composition poétique qu'il appelle une *Idylle*. […] Ce qui nous frappe et intéresse particulièrement dans cette petite comédie, ainsi que dans les compositions précédentes de M. Hamon, c'est le caractère humoristique et tout à fait original de la pensée première et de l'invention des détails. »[980]

Dans *Le lundi* **[Fig. 4.19]**, présenté en 1859, J. Breton, voulant probablement s'inscrire dans la lignée des peintres flamands et de leur scène de cabaret – par exemple celles de Adriaen BROUWER (1605/6-1638) –, joue quant à lui sur le grotesque et le ridicule de certaines attitudes, qui contrastent avec la digne solennité de ses représentations paysannes habituelles. Il reprend le motif comique bien connu du marivaudage, l'inversion des rôles d'autorité et de soumission traditionnellement attendus entre femme et époux. Dans *l'Amour platonique* **[Fig. 4.20]**, médaillé au Salon de 1870, Eduardo ZAMACOIS (1841-1871) met en scène un amour inaccessible entre un jeune domestique et une statue féminine qui vire au risible en jouant notamment sur les préjugés racistes du XIX^e^ siècle : la supposée inculture de l'homme Noir, son attirance candide et irraisonnable pour le sexe féminin, et l'expression exagérée de ses émotions et sentiments.

Le décalage, par principe proposé par la peinture de genre historique, entre des actions ordinaires, voire triviales, et leurs auteurs célèbres et estimés, prête aussi parfois à sourire : dans le *Rex Tibicen* **[Fig. 4.21]** qu'il expose en 1874, et qui lui vaut d'ailleurs la médaille d'honneur, J.-L. Gérôme met ainsi en scène le roi de Prusse Frédéric II (1712-1786) jouant de la flûte. Le sujet n'est pas nouveau, et il a d'ailleurs déjà été mis en scène par Adolph VON MENZEL (1815-1905) quelques décennies plus tôt dans une large toile intitulée *Concerto pour flûte avec*

[980] PEISSE Louis, *Le Constitutionnel*, 22 juillet 1853.

Frédéric le Grand à Sanssouci **[Fig. 4.22]**. Les différences qui séparent les deux tableaux sont significatives : alors que A. von Menzel peint une toile valorisant un monarque éclairé, dans une situation de sérieux, de maîtrise et de réussite (dont témoignent les visages satisfaits des personnages), J.-L. Gérôme préfère montrer le souverain s'entraînant, c'est-à-dire dans une situation de vulnérabilité et d'échec potentiel. L'accumulation de détails dans le décor, s'ils peuvent être vus comme un moyen de rendre visible l'étendue de la curiosité et des connaissances du roi, se distingue néanmoins de l'iconographie habituelle de l'érudition scientifique mise en place sous les Lumières : ici, le désordre ajoute au caractère amusant de la scène, en rapetissant le roi et en en soulignant le caractère clownesque. La tournée en dérision de Frédéric II que propose J.-L. Gérôme n'est dès lors peut-être pas tout à fait innocente, notamment à l'égard d'un roi de Prusse, quelques années après la défaite française. Sans aller jusqu'à la moquerie, il est néanmoins fort probable que le peintre compte sur une complicité tacite avec le public pour l'amuser. Le ressort comique est encore à l'œuvre dans *Un mariage à la mairie. L'époux se fait attendre !* **[Fig. 4.23]**, exposé en 1875 par Simon DURAND (1838-1896) : représentation humoristique d'un drame ordinaire, la toile séduit autant le jury – qui lui octroie une médaille de troisième classe – que les critiques[981] et le public, puisque le marchand Goupil édite, dès juin, des reproductions photographiques de la toile[982]. Parce qu'elles nécessitent le partage de références communes avec ces différents publics pour que le comique soit perçu et compris, les scènes de genre amusantes sont toutefois plus rares que celles jouant sur des émotions plus évidentes, comme l'attendrissement.

Le registre lyrique

L'attendrissement est un autre des sentiments les plus fréquemment représentés dans les peintures de genre médaillées au Salon, sous la forme d'abord de mises en scène de l'attachement familial. Ainsi des pendants *L'heureuse mère* et *La mère malheureuse* de Tony JOHANNOT (1803-1852), médaillés de première classe au Salon de 1848 ; d'*Une jeune mère* d'Ernest HILLEMACHER (1818-1887), de *L'Albane regardant jouer ses enfants* **[Fig. 4.24]** de Hippolyte LAZERGES (1817-1887) et du *Retour de nourrice* d'Antoine PLASSAN (1817-1903), tous trois exposés et récompensés au Salon de 1857. En 1859, c'est *Une jeune mère* **[Fig. 4.25]** d'Alfred DE CURZON (1820-1895) qui vaut au peintre un rappel de médaille de deuxième classe ; en 1861, la *Gamelle de grand-papa* de Théophile-Emmanuel DUVERGER (1821-1898) lui

[981] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[982] Publicité parue dans *Le Charivari*, 5 juin 1875, p. 4.

permet d'obtenir un rappel de médaille de troisième classe et, en 1864, le *Nouveau-né, intérieur bas breton* **[Fig. 4.26]** permet à Eugène LEROUX (1833-1905) de recevoir sa première récompense. Cette thématique est aussi présente dans l'œuvre de Louis STEINHEIL (1814-1885), avec notamment *Une jeune mère* **[Fig. 4.27]** du Salon de 1848 ; dans celle de Joseph CARAUD (1821-1905) – par exemple dans *Le premier né* **[Fig. 4.28]** du Salon de 1863 – qui est médaillé trois fois ; ou encore dans celle de C. Chaplin, dont *Le château de cartes* **[Fig. 4.29]** du Salon de 1865 est un exemple.

C'est aussi l'attendrissement qui prévaut dans les mises en scènes, extrêmement nombreuses, du sentiment amoureux et de ses manifestations. Le peintre Auguste TOULMOUCHE (1829-1890) en a fait une de ses spécialités, avec un succès incontestable, à la fois commercial et institutionnel, sur lequel je reviendrai. On retrouve ce motif sous des tonalités parfois mélodramatiques, comme dans *La bonne nouvelle* **[Fig. 4.30]** exposée par Désiré-François LAUGÉE (1823-1896) en 1861 et qui représente le soulagement d'une jeune amoureuse à l'annonce de la survie de son bien-aimé. Le plus souvent toutefois, les peintres privilégient des représentations, évidentes bien que toujours très convenables, d'amour heureux et/ou naissant, à l'instar des *Fiancés* **[Fig. 4.31]** de François-Marie FIRMIN dit Firmin-Girard (1838-1921), exposés au Salon de 1874, ou du *Départ du torero pour la course* **[Fig. 4.32]** de Jules-James ROUGERON (1841-1880) présenté en 1880. Les peintres recourent aussi parfois à des compositions où le sentiment amoureux est davantage évoqué ou suggéré. Dans *Confidence* **[Fig. 4.33]** de Jean AUBERT (1824-1906) de 1861, il est sans nul doute l'objet de ladite confidence et donc le sujet implicite de la composition ; dans *La romance à la mode* **[Fig. 4.34]** présentée au Salon de 1868, Jules WORMS (1835-1914) met en abyme la fascination même pour l'amour ; dans *Fiancée alsacienne* **[Fig. 4.35]** d'Adolphe WEISZ (1838-1904) exposé en 1875, le titre permet de comprendre l'objet des réjouissances et de l'excitation des deux jeunes femmes. Les exemples pourraient se multiplier ainsi à l'envi, et ce tout au long de la période étudiée et quelle que soit la thématique générale de la représentation : le sentiment amoureux constitue un sujet aussi consensuel que prisé.

Le registre érotique

Enfin, les peintres de Salon exploitent aussi le penchant pour l'érotisme des amateurs et des spectateurs. La forte présence de figures nues féminines au Salon, qui s'amplifie dès la décennie 1860, est déjà un indice de la faveur populaire et commerciale rencontrée par le motif. Associée, traditionnellement, à la peinture d'histoire, le motif s'émancipe tout au long du siècle

des exigences de prétexte mythologiques et historiques, comme nous l'avons vu précédemment ; dès lors, les peintres de genre s'essaient aussi à ce motif.

Très souvent, la thématique orientaliste leur permet de justifier des représentations ouvertement sensuelles qui donnent corps à des visions fantasmées de l'Orient et de la femme. Ainsi du *Bain* **[Fig. 4.36]** présenté par Henri PICOU (1824-1895) au Salon de 1857, où le peintre multiplie les signes orientalisants, des costumes aux bijoux, en passant par l'éventail en plume de paon et au bassin ; de la *Femme romaine endormie* **[Fig. 4.37]** de F. Clément en 1861, évoquée plus haut ; ou encore de *La Javanaise* **[Fig. 4.38]**, exposée au Salon de 1875 par F. Cormon. Les représentations oscillent alors entre *nude* et *naked* – selon la distinction proposée par Kenneth Clark[983] –, c'est-à-dire entre des représentations de nus largement idéalisées, reprenant le canon esthétique académique (peau blanche, texture laiteuse, sans grain de beauté, ni marque, ni poil) à l'instar de celle proposée par H. Picou, et des représentations de figures nues davantage incarnées, telle *La Javanaise* de F. Cormon, où transparaît assez évidemment un corps réel de femme normalement habillée, à l'humanité et à la « naturalité » plus visibles. Le peintre Benjamin CONSTANT (1845-1902) dit Benjamin-Constant, récompensé en 1875 et 1876, se spécialise, quant à lui, dans les intérieurs de harem, qui participent à double titre d'une excitation sensuelle auprès du public masculin des Salons : d'une part, parce que ces harems sont des lieux interdits aux hommes, entretenant une curiosité voyeuriste ; d'autre part, parce qu'ils deviennent un espace virtuel rendant acceptable la multiplication de nus féminins[984]. C'est ce que met en image le peintre dans ses *Femmes de harem, au Maroc* **[Fig. 4.42]**, qui reçoit une médaille de troisième classe au Salon de 1875 ou dans *Le harem ; Maroc* **[Fig. 4.43]** du Salon de 1878.

Au cours du siècle, les peintres s'émancipent encore davantage de la nécessaire distanciation, historique ou géographique, qui rend traditionnellement le nu convenable. Au Salon de 1880, deux jeunes peintres, Jules BALLAVOINE (1844-1901) avec *La séance interrompue* **[Fig. 4.44]** et M. Bompard avec *Le Repos du modèle* **[Fig. 4.45]**, osent ainsi représenter des figures féminines nues, à la sensualité évidente, dans un cadre tout à fait familier. Celles-ci possèdent une charge érotique assez évidente en dépit des efforts pour rendre

[983] CLARK Kenneth, *Le nu*, Paris, Hachette, 1998, volume I ; CLARK Kenneth, *Le nu*, Paris, Hachette Littératures, 2008, volume II.

[984] On notera à cet égard le traitement radicalement différent qu'en propose Henriette BROWNE (1829-1901) au Salon de 1861, dans *Une visite (intérieur de harem, Constantinople, 1861)* **[Fig. 4.39]**, *Une joueuse de flûte (intérieur de harem, Constantinople, 1860)* **[Fig. 4.40]** et *Une femme d'Eleusis* **[Fig. 4.41]**. La peintre a voyagé en 1860 avec son époux diplomate, à Constantinople : si les représentations qu'elle en rapportent ne sont pas dénuées de fantasme orientalisant, elles refusent toutefois l'érotisation artificielle qu'appliquent les peintres de sexe masculin à ce lieu.

les compositions décentes – la jeune fille n'est pas complètement nue chez J. Ballavoine, et apparaît de dos chez M. Bompard. En l'absence de narration sous-jacente ou de prétexte, ces figures féminines déshabillées (*naked* donc) sont l'unique sujet de l'œuvre et les compositions rendent suggestive une relation, fantasmée ou non, entre l'artiste et son modèle. J. Ballavoine et M. Bompard font ici appel à une connivence implicite avec leur public, majoritairement masculin, en suscitant le désir, qui convainc aussi bien le jury – ils reçoivent tous deux une médailles de troisième classe – que les critiques. Déjà observée chez les peintres d'histoire[985], la multiplication des nus féminins sans prétexte véritable témoigne alors du succès, aussi bien institutionnel que critique et public, que rencontrent ces compositions à l'indéniable dimension érotique.

En mettant, par définition, en scène des personnages ordinaires et des situations communes, la peinture de genre prend l'avantage sur la peinture d'histoire parce qu'elle rend possible une proximité avec le spectateur qui rend la charge émotionnelle d'autant plus efficace. Tout au long de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, elle s'impose alors comme le medium optimal, et de plus en plus investi par les artistes de Salon, pour susciter des émotions fortes et impressionner, largement, le public et les censeurs.

b) Dépayser : un désir de pittoresque

Les peintures de genre médaillées entre 1848 et 1880 révèlent la persistance d'un désir de pittoresque qui s'exprimait déjà dans la première moitié du siècle. Sans revenir sur les fondements culturels et sociaux de ce goût et sans prétendre renouveler les typologies iconographiques et thématiques mises en place avec raison, l'étude des peintures de genre pittoresque montrent comment les peintres orientent leur production, mais aussi la manière dont ils la présentent, de façon à satisfaire l'exigence de plus en plus forte d'authenticité.

Le sujet paysan, entre folklore et archétype

Ce désir de pittoresque s'exprime d'abord à travers la faveur rencontrée par le motif générique du paysan[986] et, plus largement, par la thématique rurale. Jean-François MILLET

[985] À ce propos, voir *supra.*, CHAPITRE 3, III.

[986] BRETTELL Richard Robson, BRETTELL Caroline B. et BELLONY-REWALD Alice, *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*, Genève, Skira, 1983 ; GREENWALD Diana, « The Demand for Peasants: A Statistical Analysis of Rural Imagery at the Paris Salons, 1831-1881 » dans KEARNS James et MILL Alister (éd.), *The Paris Fine Art Salon : le*

(1814-1875) et J. Breton incarnent l'un et l'autre la consécration à laquelle peut accéder cette thématique, qui transcende les divisions esthétiques et fait consensus auprès de tous les acteurs du système artistique, bien que sous des modalités très différentes. Le premier s'inscrit dans la lignée réaliste en représentant notamment le labeur paysan, dont sont représentatifs les *Moissonneurs* **[Fig. 4.46]** médaillés en 1853, ainsi que *Des paysans rapportent à leur habitation un veau né dans les champs* **[Fig. 4.47]** et une *Bergère avec son troupeau* **[Fig. 4.48]** récompensés au Salon de 1864. Le second, élève entre autres d'Ingres et de H. Vernet, adopte un style plus conventionnel pour dépeindre les mœurs paysans de façon plus fantasmée : il reçoit ainsi une médaille de seconde classe en 1857 pour *La bénédiction des blés (Artois)* **[Fig. 4.49]**, une de première classe au Salon suivant, bientôt augmentée d'un rappel en 1861 pour un envoi composé de quatre scènes de genre, dont *Les sarcleuses* **[Fig. 4.50]**, *Le Colza* **[Fig. 4.51]** et *Le Soir* **[Fig. 4.52]**, en 1861. Tous deux sont ainsi multi-médaillés au Salon, récompensés aux Expositions universelles et décorés de la Légion d'honneur. Si J. Breton connaît un succès complet de son vivant – ses œuvres sont achetées autant par l'État que par une clientèle bourgeoise, et suscitent durablement et régulièrement l'enthousiasme critique –, J.-F. Millet bénéficie d'une reconnaissance plus lente mais qui va, notamment après son décès, prendre la forme d'une véritable consécration, que résume la nécrologie parue dans *Le Constitutionnel* :

> « Après avoir été un artiste contesté, Millet avait conquis sa place au premier rang. Pendant dix ou quinze ans, ses toiles les plus soignées ou les plus inspirées ne trouvaient à se vendre que dans un cercle restreint d'amis dévoués ou d'amateurs avisés, qui les payaient mal. Puis, la mode se mit de la partie et les moindres ébauches de Millet, même celles qui n'avaient guère d'autre valeur que celle de sa signature, furent couvertes d'or par les marchands. »[987]

Surtout, J. Breton et J.-F. Millet ne sont pas des exceptions, et d'autres peintres-paysans accèdent à la reconnaissance, et ce jusqu'à la fin du siècle : ainsi d'Édouard FRÈRE (1819-1866), dont le *Tonnelier* **[Fig. 4.53]** est médaillé au Salon de 1852 et d'Armand LELEUX (1818-1885), dont le *Sabotier* **[Fig. 4.54]** obtient une récompense en 1857. À la fin du siècle, ce sont L. Lhermitte et Jules BASTIEN-LEPAGE (1848-1884), récompensés lors du Salon de 1874 pour, respectivement, *La Moisson* **[Fig. 4.55]** et *Chanson du printemps* **[Fig. 4.56]**, qui poursuivent

Salon, 1791-1881, Berne, Peter Lang, 2015, p. 341-354 ; JUNEJA Monica, *Peindre le paysan : l'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, Paris, éditions du Makar, 1998 ; MC WILLIAM Neil, « Le paysan au Salon : critique d'art et construction d'une classe sous le Second Empire » dans BOUILLON Jean-Paul (éd.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, Saint-Etienne, CIEREC, 1989, p. 81-94 ; VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, *op. cit.*, p. 229-242 ; *Le Monde paysan au XIXe siècle*, cat. exp. (Pontoise, musée Pissarro, 5 octobre 1985-28 février 1986), Pontoise, musée Pissarro, 1985.

[987] « Nécrologie », *Le Constitutionnel*, 22 janvier 1875.

cette orientation thématique. Les peintures animalières et rurales s'inscrivent elles aussi dans cette représentation d'une ruralité générique, à l'instar du *Labourage nivernais* **[Fig. 4.57]** de R. Bonheur, exposé au Salon de 1849 ; des *Bœufs allant au labour, effet de matin* **[Fig. 4.58]** de Constant TROYON (1810-1865), consacrés d'une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1855 ; du *Départ des champs* présenté par Albert BRENDEL (1827-1895) au Salon de 1859 et qui lui vaut un rappel de médaille ; ou du *Retour du troupeau* **[Fig. 4.59]** d'Émile VAN MARCKE (1827-1890), médaillé au Salon de 1867. Charles-Émile JACQUE (1813-1894) est aussi de ces peintres exposant au Salon spécialisés dans la peinture animalière. Son exemple est représentatif de la carrière des artistes pratiquant ce sous-genre et, plus précisément, de la manière dont le jury entérine les jugements exprimés par d'autres instances. Autodidacte, C.-É. Jacque débute au Salon en 1846 en tant que graveur : ses premiers envois se composent d'eaux-fortes et il se spécialise tôt dans la représentation du bétail et de scène d'élevage. Dans cette thématique et dans cette technique, il accède rapidement à la reconnaissance du jury, qui lui accorde au Salon de 1850-51 une médaille de troisième classe, ; des salonniers, qui commentent régulièrement ses envois et relayent largement l'exposition qu'il organise en 1859[988] ; et des amateurs, ses gravures circulant largement. Fort de ces succès, C.-É. Jacque prend pourtant le risque au Salon de 1861 d'exposer dans la section « Peinture » quatre toiles : *Groupe de moutons sous bois, Poulailler* **[Fig. 4.60]**, *Troupeau de moutons dans un paysage* **[Fig. 4.61]** et *Troupeau de moutons en plaine.* S'il poursuit la même thématique, l'envoi crée une surprise bienvenue. Les critiques sont heureux de retrouver dans le C.-É. Jacque peintre un talent équivalent au C.-É. Jacque graveur[989] ; le jury confirme de même son opinion positive, en lui remettant de nouveau une médaille de troisième classe ; l'administration, quant à elle, lui achète l'une de ses toiles au prix conséquent, considérant le format et la thématique, de 6 000 francs[990]. Dans les années qui suivent, le peintre poursuit sa voie thématique, et continue de bénéficier de cette reconnaissance unanime. Dans la section « Peinture », il reçoit un rappel de médaille de troisième classe au Salon de 1861 pour ses *Troupeaux de moutons* et *Un clos à Barbizon* et, à l'exposition suivante, il est décoré d'une médaille unique pour son *Labourage ; attelage de la Brie* **[Fig. 4.62]**. Parallèlement, l'enthousiasme des critiques à l'égard de ses envois ne faiblit pas[991] et C.-É. Jacque semble rencontrer non seulement son public, mais sa

[988] « Exposition au passage des Panoramas, de l'œuvre de Charles Jacque », *La Patrie,* 4 décembre 1859 ; *Le Siècle,* 5 décembre 1859 ; *Le Constitutionnel,* 14 décembre 1859 ;
[989] LEROY Louis, *Le Charivari,* 18 mai 1861 ; CALLIAS Hector de, *L'Artiste,* 15 juin 1861, p. 271 ; VAUCELLE Auguste de, *L'Artiste,* 15 août 1861, p. 76 ; DU PAYS Augustin-Joseph, *L'Illustration,* 12 octobre 1861, p. 239. GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel,* 1er juillet 1861.
[990] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/149, dossier n°28.
[991] VIOLLET-LE-DUC Adolphe, *Le Journal des débats,* 17 juin 1863 ; Le Siècle, 06.19 ; Le Petit Journal, 06.05

clientèle. En 1863, la presse rapporte ainsi la vente de ses deux *Troupeaux de moutons* au prix de 1 800 francs pour l'un[992] et de 920 francs pour l'autre[993], des prix conséquents pour des peintures animalières. Médaillé trois fois de la section « Peinture » et trois fois de la section « Gravure », C.-É. Jacque ne peut plus prétendre à de nouvelles récompenses à partir de 1865 et n'obtient dès lors pas de médaille de catégories supérieures. Sa carrière démontre toutefois l'absence de réticence dont fait preuve le jury dans l'attribution des médailles au sous-genre de la peinture d'animalière, se rangeant là encore à l'avis des critiques et du public.

Par ailleurs, l'exemple de C.-É. Jacque est aussi symptomatique de l'exigence croissante d'authenticité qui gagne y compris le sujet paysan. Le peintre développe en effet au cours de sa carrière une véritable expertise sur la gallinoculture : lui-même éleveur de poules à Barbizon, il est appelé en 1856 à être membre du jury de l'Exposition agricole universelle[994] et publie en 1858 une monographie sur le sujet[995] dont les rééditions attestent le succès. Cette maîtrise scientifique du sujet de ses représentations explique certainement la reconnaissance unanime qu'il rencontre comme artiste. De fait, au cours du siècle, le désir pittoresque prend une forme davantage méthodique, ce qui favorise une peinture régionaliste, qui se veut plus précise et documentée que la représentation générique de la ruralité. Les peintres vont ainsi multiplier, dans leurs compositions, les indices d'une observation effective des scènes dépeintes, avec des titres précisant le lieu et *via* des costumes, des accessoires et des gestes précisément reproduits. Ce souci d'exactitude est ainsi visible dans les *Glaneuses à Chambaudoin (Loiret)* **[Fig. 4.63]**, exposées par E. Hédouin au Salon de 1857 et qui lui valent un rappel de médaille de deuxième classe. Le peintre adopte un format conséquent pour une peinture de genre (157 x 260 cm), qui lui permet de déployer plusieurs figures comme autant de gestes et de postures empruntés par les glaneuses. L'artiste s'y fait alors le peintre minutieux de détails, que ce soit dans la représentation du paysage, du mouvement des tenues ou de l'agencement des faisceaux de foin. Surtout, les *Glaneuses* succèdent à d'autres figures et activités de la paysannerie locale, telles que les *Faucheurs de sainfoin* **[Fig. 4.64]** du Salon de 1853 ou les *Scieurs de long* de l'Exposition universelle de 1855. À ce titre, elles sont tout à fait caractéristiques de la production du peintre depuis sa première exposition en 1842, qui se fait successivement observateur de la paysannerie des Basses-Pyrénées, puis des alentours de Constantine en Algérie, avant que son intérêt ne se pose sur le village de Chambaudouin, dans

[992] « Chronique et faits divers », *Le Temps*, 31 mars 1863.
[993] « Lettres, Sciences et Beaux-arts », *Le Temps*, 28 décembre 1863.
[994] BORIE Victor, « Le Poulailler », *Le Siècle*, 7 juillet 1858.
[995] JACQUE Charles-Émile, *Le Poulailler, monographie des poules indigènes et exotiques*, Paris, librairie agricole de la Maison rustique, 1858.

le Loiret, à partir de 1853. En effet, l'exigence d'authenticité qui sous-tend le goût pour un pittoresque régional pousse les peintres à véritablement se spécialiser dans la représentation d'une région. Certaines régions sont alors privilégiées, car elles auraient davantage préservé leur traditions, que les peintres vont transformer et réduire en attributs, à travers notamment des pratiques et des costumes régionaux aisément identifiables. La Bretagne est ainsi représentée à travers des scènes de pêche, comme dans les *Pêcheurs de homards (Bretagne)* **[Fig. 4.65]** d'Évariste LUMINAIS (1821-1896) ou le *Retour de la pêche aux huîtres, par les grandes marées, à Cancale (Ille-et-Vilaine)* **[Fig. 4.66]** d'Augustin FEYEN-PERRIN (1826-1888), ou la ferveur religieuse, comme dans la scène de genre historique intitulée *Une messe en mer ; 1794* **[Fig. 4.67]** par Louis DUVEAU (1818-1857), ou le *Pardon Breton* **[Fig. 4.68]** d'Otto WEBER (1832-1888). L'Alsace est l'autre région prisée par le public et par les peintres, tels que Félix HAFFNER (1818-1875), médaillé en 1852 pour *Une fontaine à Obernay (Alsace)* **[Fig. 4.69]** ; Charles MARCHAL (1825-1877) – qui est remarqué au Salon de 1864 avec *La Foire aux servantes, à Bouxwiller (Alsace)* **[Fig. 4.70]** – ; ou G. Brion, premier peintre de genre à recevoir la médaille d'honneur (j'y reviendrai) au Salon de 1868 pour *La lecture de la Bible ; intérieur protestant en Alsace* **[Fig. 4.71]**, représentative de sa production.

Alfred PABST (1828-1898) est de ces peintres « alsaciens », qui revendique et légitime cette spécialisation thématique par le fait qu'il en est originaire. Alors qu'à ses débuts au Salon, en 1865, il n'exploite pas la thématique alsacienne, celle-ci devient véritablement sa spécialité à partir de 1872. Cela s'explique notamment par la consécration qu'a rencontré G. Brion, lui aussi originaire et peintre de l'Alsace, et par la perte récente des territoires de l'Alsace-Lorraine, qui deviennent des sujets aussi douloureux qu'appréciés. A. Pabst tente de mettre à profit, simultanément, cette nostalgie pour l'Alsace comme thématique et cette considération croissante pour les représentations pittoresques, pour s'imposer comme peintre, non seulement de l'Alsace, mais alsacien. À partir de 1872, il insiste sur son origine géographique : au livret, il n'est plus « né à Heiteren (Haut-Rhin) »[996] mais à « Heiteren (Alsace) »[997]. Au Salon de 1874, A. Pabst exploite alors la douleur qui s'exprime en France : il présente *1873 ! Des Alsaciens préparent des couronnes pour aller fêter la rentrée des troupes françaises dans les villes de l'Est* **[Fig. 4.72]** et *Alsace. Présent et avenir !* **[Fig. 4.73]**. Les deux compositions s'apparentent à de simples scènes de genre, représentant pour la première des jeunes filles arrangeant des

[996] Livret du Salon de 1870, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1868-1870*, volume IX, *op. cit.*, p. 281.
[997] Livret du Salon de 1872, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1872-1874*, volume X, *op. cit.*, p. 182.

bouquets, et pour la deuxième une jeune mère s'occupant de son enfant. Hormis leur costume régional, reconnaissable surtout au grand nœud de la coiffe, nulle référence évidente et ostensible au drame qu'évoquent pourtant les titres. Passé relativement inaperçu jusqu'ici, A. Pabst est enfin remarqué par quelques critiques du Salon, qui apprécient le « sentiment patriotique » [998] et le « point de vue pittoresque »[999]. Surtout, ses toiles lui valent, pour la première fois, d'être récompensé par le jury, qui lui accorde une médaille de troisième classe. Bien qu'il ne reçoive pas d'autre récompense au cours de sa carrière, le peintre réussit à développer une réputation de peintre spécialisé sur le sujet alsacien, qu'attestent les nécrologies publiées à l'occasion de sa mort, le 30 septembre 1898 :

> « Nous avons le regret d'apprendre la mort, à l'âge de soixante-dix ans, de M. Camille-Alfred Pabst, le peintre bien connu des scènes alsaciennes, qu'une longue et cruelle maladie tenait éloigné depuis plusieurs années du mouvement artistique. »[1000]

La carrière d'A. Pabst est à cet égard représentative de l'efficacité d'une stratégie de *branding*, qui comprend donc deux pendants : d'abord une hyper-spécialisation de la production, ancrée dans un territoire précis, dont la légitimité est ensuite renforcée par le fait de s'en revendiquer natif.

Le sujet oriental, entre fantasme et observation

Cette exigence d'authenticité transparaît aussi dans le goût pour le pittoresque oriental. La peinture de genre orientaliste[1001] connaît un succès complet dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle : A.-G. Decamps remporte une médaille d'honneur lors de l'Exposition universelle de 1855, où il bénéficie déjà d'un accrochage rétrospectif, et E. Fromentin est le premier peintre orientalise à recevoir, au Salon de 1859, une médaille de première classe. Son exemple est représentatif d'une part d'une peinture de genre orientaliste qui, sans être dénuée de fantasmes[1002], se veut la plus documentaire qui soit, et d'autre part du succès que celle-ci

[998] BOYSSE Ernest, *La Patrie*, 31 mai 1874.
[999] CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats*, 10 juin 1874.
[1000] « Nécrologie », *Le Siècle*, 2 octobre 1898.
[1001] La peinture orientaliste a fait l'objet d'une littérature extensive. Parmi les ouvrages récents, je citerai : LEMEUX-FRAITOT Sidonie, *L'orientalisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015 ; PELTRE Christine, *L'atelier du voyage : les peintres en Orient au XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1995 ; PELTRE Christine, *Les orientalistes*, Paris, Hazan, 2018 ; SÉGINGER Gisèle, *L'Orient de Flaubert en images*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2021 ; *L'orientalisme en Europe : de Delacroix à Matisse*, DEPELCHIN Davy et DIEDEREN Roger (éd.), cat. exp. (Marseille, centre de la Vieille Charité, 27 mai-28 août 2011), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2010 ; *L'Orient des peintres : du rêve à la lumière*, PELTRE Christine, AMIOT Emmanuelle et PENWARDEN Charles (éd.), cat. exp. (Paris, musée Marmottan Monet, 7 mars-21 juillet 2019), Paris, musée Marmottan Monet, 2019.
[1002] SAID Edward Wadie, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 2005.

remporte auprès des critiques, des jurys et du public. Cette prétention quasi-ethnographique se manifeste à travers les titres choisis d'abord, qui explicitent toujours le lieu de la représentation et/ou se montrent extrêmement précis dans les situations et les groupes représentés, assimilant alors les compositions à une observation du réel. Lorsqu'il reçoit sa première médaille, de deuxième classe, au Salon de 1849, son envoi se compose ainsi d'œuvres intitulées *Tentes de la smala de Si-Hamed-bel-Hadj (Sahara)* **[Fig. 4.74]**, *Place de la Brèche, à Constantine, Smala de Si-Hamed-bel-Hadj passant l'Oued-Biraz (Sahara), Barraques du faubourg Bab-a-Zounn (Alger)* et *Une rue de Constantine* **[Fig. 4.75]**. Ensuite, ses compositions ont pour point commun de toutes proposer une vision ordinaire de l'Orient, qui rejette en apparence l'extravagance pouvant y être associée. Le refus de l'évènement est parfaitement visible dans les *Arabes chassant au faucon (Sahara)* **[Fig. 4.76]**, exposés et médaillés au Salon de 1857, où E. Fromentin met au second plan l'activité principale et, pour un public parisien, exotique, et dépeint au premier plan un groupe de cavaliers statiques. Le peintre construit sa toile selon une recherche ostensible de calme et de simplicité : la staticité des chasseurs est accentuée plastiquement par une composition d'une extrême lisibilité, structurée autour de la seule ligne d'horizon que viennent à peine rompre les figures verticales. Dans la *Halte de Marchands devant El-Aghouat (Sahara)* **[Fig. 4.77]**, de la même exposition, l'exotisme est davantage visible : les dromadaires et les palmiers fonctionnent comme signes évidents d'un ailleurs, tandis que la dominante jaune de la gamme chromatique employée donne à l'œuvre une luminosité chaleureuse. Pour autant, dans ses compositions, E. Fromentin ne surenchérit pas à l'étrangeté et à l'inédit des scènes représentées avec une multiplication abusive de détails ou avec le choix d'un sujet sensationnel. Enfin, le caractère véridique des reconstitutions d'E. Fromentin est d'autant plus crédible que le peintre a effectivement voyagé en Algérie – une première fois en 1846, une seconde fois en 1852 – et, surtout, que ces séjours sont connus du public. Il publie en effet, dès le 1er juin 1844 dans *La Revue de Paris*, « Un Été dans le Sahara »[1003], disponible dès le printemps 1857 sous forme de livre[1004]. Le récit de son voyage rencontre un écho positif auprès des contemporains, et est largement promu dans la presse[1005]. L'efficacité d'un tel positionnement comme « peintre voyageur » est alors corroborée par la reconnaissance unanime dont bénéficie E. Fromentin : le jury lui octroie une médaille de

[1003] FROMENTIN Eugène, « Un Été dans le Sahara », *Revue de Paris*, 1er juin-1er décembre 1854.
[1004] FROMENTIN Eugène, *Un été dans le Sahara*, Paris, M. Lévy frères, 1857.
[1005] MARIGNY P., « Un Été dans le Sahara, par M. Eugène Fromentin », *Le Constitutionnel*, 21 février 1857 ; LUCAS Hippolyte, « Revue bibliographique », *Le Siècle*, 12 avril 1857 ; SAND George, « Variétés. Eugène Fromentin – Un été dans le Sahara », *La Presse*, 8 mai 1857 ; THIERRY Edouard, « Revue littéraire », *Le Moniteur universel*, 7 juillet 1857 ; sans compter les innombrables encarts publicitaires, recensés *via* la base *Retronews*, *op. cit.*

première classe au Salon de 1859 ; l'État lui acquiert de multiples toiles et le nomme chevalier de la Légion d'honneur en 1857, puis officier en 1867 ; ses toiles font en outre partie des *must-see* systématiquement commentées par les salonniers[1006].

Au-delà de l'exemple symptomatique d'E. Fromentin, les scènes de genre orientalistes sont présentes en abondance dans les peintures médaillées au Salon. Ainsi d'Henri DE CHACATON (1813-1886) et de son *Halte d'une caravane près d'une fontaine ; souvenir de Syrie* **[Fig. 4.78]** ; d'Adolphe LELEUX (1812-1891) et son *Improvisateur arabe (Algérie)* **[Fig. 4.79]** ; d'A. Bida, qui voyage entre 1844 et 1846 de l'Italie à la Syrie, et qui en ramène entre autres le *Chanteur grec* **[Fig. 4.80]** ; encore d'Alfred DEHODENCQ (1822-1882), récompensé en 1853 pour les *Bohémiens et bohémiennes au retour d'une fête en Andalousie* **[Fig. 4.81]**, sans nul doute inspiré de ses séjours en Espagne. Les peintres passés par Rome, par exemple, produisent fréquemment des scènes de la campagne italienne, à l'instar d'A. de Curzon, pensionnaire de la Villa Médicis, qui expose (entre autres) en 1857 les *Femmes de Picinisco tissant (royaume de Naples)* **[Fig. 4.82]** ou en 1861 *Ecco fiori ! Souvenir des bouquetières (Naples)* **[Fig. 4.83]**, ou encore de Paul-Émile SAUTAI (1842-1901), qui présente en 1870 une *Prison de Subiaco* **[Fig. 4.84]**. Les voyages italiens d'Oswald ACHENBACH (1827-1905) lui inspirent *Le Môle de Naples* **[Fig. 4.85]**, visible au Salon de 1859, et, à l'exposition suivante, une *Fête religieuse et convoi funèbre à Palestrina, près de Rome* **[Fig. 4.86]**. La formule est aussi employée par Fabius BREST (1823-1900) au Salon de 1864 dans *Un caravansérail à Trébisonde (Asie-Mineure)* **[Fig. 4.87]** ou par Gustave GUILLAUMET (1840-1887) dans, notamment, *Les femmes du douar de la Rivière (Algérie, frontière du Maroc)* **[Fig. 4.88]**, exposées en 1872. Le peintre y déploie une minutie descriptive : la représentation constitue en un répertoire de costumes aux tissus chatoyants et contrastés, mais aussi de physionomies et d'attitudes. Malgré cette concession un peu plus manifeste à un désir d'exotisme, le peintre ne souscrit pas pour autant à une vision irréaliste de l'Orient. Si sa toile participe sans nul doute à un fantasme orientaliste, elle reprend toutefois les ingrédients mis en place et éprouvés par E. Fromentin : un titre précisant le lieu représenté, une composition d'une grande lisibilité, la représentation d'une situation courante – des femmes à leur lessive. À cet égard, l'œuvre de G. Guillaumet s'inscrit elle aussi dans un orientalisme apparemment documenté, d'autant que l'artiste a, lui aussi, voyagé en Algérie dès 1862 et fait la publicité de ses séjours en 1879 dans *La Nouvelle Revue*[1007]. Le souci manifeste d'authenticité dont font unanimement preuve G. Guillaumet et

[1006] Recensement *via* la base *Ibid.*
[1007] GUILLAUMET Gustave, « Tableaux algériens », *La Nouvelle revue*, 1879, p. 144-158. Réédité en *Tableaux algériens*, Paris, E. Plon, Nourrit & Cie, 1888.

les peintres susmentionnés est alors révélateur des exigences nouvelles qui conditionnent l'appréciation des scènes de genres orientalistes : la crédibilité et l'exactitude apparaissent désormais comme nécessaires pour plaire autant au jury, qu'aux critiques et qu'au public.

Le sujet historique, entre nostalgie et reconstitution

De même, la popularité que connaît la peinture de genre historique peut être comprise dans ce goût pour le pittoresque, mais où l'altérité recherchée ne serait alors plus géographique mais temporelle. Les peintres mettent en scène les us et coutumes des civilisations passées comme leurs pairs représentent celles de civilisations étrangères, sans pour autant figurer des évènements ni des personnalités particulières. Ce phénomène fait parfois l'objet de reproches de la part de certains salonniers, qui peuvent y voir un dévoiement des ambitions de la peinture d'histoire, à l'instar de Marius CHAUMELIN (1833-1889) lors du Salon de 1869 :

> « Par amour de l'exactitude archéologique, nos jeunes artistes sont tombés dans un excès contraire à celui qui portait les anciens peintres à tout généraliser : ils ne voient partout que le détail ; au lieu de représenter les grands événements qui ont bouleversé le monde, ils s'enquièrent des anecdotes les plus puériles ; ils négligent les caractères expressifs, la moralité politique ou philosophique, pour mettre en relief les particularités curieuses. La peinture d'histoire a été remplacée par la peinture archéologique et anecdotique. »[1008]

De fait, la peinture de genre historique associe le plus souvent la curiosité du public à l'égard de l'autre et de l'étrange avec un sentimentalisme prisé. L'école néo-grecque[1009], qu'incarnent J.-L. Gérôme et ses suiveurs, tels que J.-L. Hamon, l'auteur d'une *Idylle ; ma sœur n'y est pas* **[Fig. 4.18]**, précédemment mentionnée ; Hector LEROUX (1829-1900), qui expose des *Funérailles au columbarium de la maison des Césars, porte Capène à Rome* **[Fig. 4.89]** en 1864 ; Jules-Joseph MEYNIER (1826-1903), médaillé lors du Salon de 1867 pour les *Premiers chrétiens en prière, à l'entrée d'une crypte* **[Fig. 4.90]** ou encore G. Becker, récompensé en 1872 pour *La veuve d'un martyr* **[Fig. 4.15]** ; joue aussi autant sur le ressort de l'émotion – en représentant des scènes de famille ou entre amis – que sur la précision descriptive. Cette même combinaison se retrouve aussi dans les scènes de genre Renaissance – par exemple *Un fou sous Henri III* **[Fig. 4.91]** de Ferdinand ROYBET (1840-1920) ou, sur un sujet similaire, *Bouffon au XVIè* **[Fig. 4.92]** *siècle* d'E. Zamacois – ou Pompadour – par exemple le *Dernier voyage de*

[1008] CHAUMELIN Marius, *La Presse*, 17 juin 1869.
[1009] JAGOT Hélène, *Jean-Léon Gérôme néo-grec. L'antiquité dévoyée*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2010 ; JAGOT Hélène, *La peinture néo-grecque (1847-1874) : réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, thèse de doctorat, Paris, université Paris Nanterre, 2013.

Voltaire à Paris **[Fig. 4.93]** de Maurice LELOIR (1853-1940) ou *Une Académie au XVIIIè siècle* **[Fig. 4.94]** de Jean-Richard GOUBIE (1842-1899). Le succès rencontré par les scènes de genre historique est incarné par E. Meissonier, qui connaît dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle une reconnaissance unanime, puisqu'il est célébré autant par les salonniers que par le jury – il reçoit plusieurs médailles au cours de sa carrière, dont celle d'honneur à l'Exposition universelle de 1855 –, l'Académie des beaux-arts – qui l'élit en 1861 –, l' État – qui lui commande plusieurs œuvres pour des sommes conséquentes – et, surtout, les amateurs, ses œuvres étant parmi les plus chères sur le marché de l'art contemporain.

Dans ce cadre, les *Égyptiens de la XVIII^è^ dynastie* **[Fig. 4.95]** exposés par Laurens ALMA-TADEMA (1836-1912) constituent une exception, à plus d'un titre. D'une part, l'originalité de la composition doit à la période et à la civilisation représentée : l'Égypte ancienne est, alors, un thème peu connu et encore moins mis en image[1010]. D'autre part, le souci archéologique y est poussé à l'extrême : L. Alma-Tadema se serait en effet inspiré des fragments de la tombe de Nebamon et de certains artefacts conservés au *British Museum,* qu'il visite en 1862 à l'occasion de l'Exposition universelle. On y reconnaît les physionomies et les gestuelles représentées dans les *Égyptiens de la XVIII^è^ dynastie,* mais aussi les accessoires – décoratifs et vestimentaires – qui parsèment la composition. L'œuvre est un assemblage extrêmement documenté et exact de détails historiques, qui constituent en réalité l'essentiel de la composition. En dépit de cette précision documentaire, qui pourrait apparenter l'œuvre à de la peinture d'histoire, elle est considérée par les salonniers comme une scène de genre historique, qui la commentent aux côtés de celles d'E. Meissonier ou d'H. Leroux ; H. de Callias estime même que « M. Alma-Tadema est le Gérôme de l'Égypte antique[1011] ». Cette considération conditionne alors la réception de l'œuvre : en tant que peinture de genre, elle essuie quelques plaisanteries et quelques reproches[1012]. Nombreux sont les critiques à ironiser sur l'intérêt de l'œuvre pour les spécialistes et l'Académie des inscriptions, le peintre ayant notamment adopter un titre plus sobre et scientifique qu'à sa précédente exposition, à Bruxelles, où l'œuvre est intitulée *Comment les Égyptiens s'amusaient il y a trois mille ans*. Plus sérieux, certains estiment que le peintre, engoncé dans son souci d'exactitude archéologique et de vraisemblance historique, ne s'est pas soumis aux exigences esthétiques d'idéalisation et/ou de beauté. On lui reproche également un archaïsme poussé à son paroxysme, qui surjouerait la

[1010] À ce propos, voir CARON-LANFRANC DE PANTHOU Caroline et CASALI Dimitri, *L'Égypte antique par les peintres*, Paris, Le Seuil, 2011.
[1011] CALLIAS Hector de, *L'Artiste*, 15 mai 1864, p. 220.
[1012] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.

bizarrerie et l'inédit pour attirer l'attention – avec succès, il faut le dire. Certainement pardonnée, voire valorisée, dans une peinture d'histoire, la minutie extrême dont fait preuve L. Alma-Tadema dénote un problème de priorité fâcheux pour un peintre de genre, selon A.-J. du Pays :

> « Quoi qu'il en soit, nous n'attachons, quant à nous, qu'une importance secondaire à la question de précision scientifique. Ce qui est en première ligne, ce sont les conditions du pittoresque. […] Ce qui serait à désirer, ce serait que les figures principales, celles des danseuses, fussent d'un dessin plus correct et d'un mouvement moins disgracieux. »[1013]

L. Alma-Tadema bénéficie toutefois d'une large réaction médiatique globalement positive à son égard. Alors qu'il s'agit de son premier Salon parisien, il parvient en outre à remporter une médaille et son tableau attire de nombreux spectateurs. La bizarrerie volontaire de son œuvre a donc réussi à faire de L. Alma-Tadema un artiste connu et reconnu. Dans sa production future, le peintre tâche toutefois de concilier davantage cette minutie quasi-archéologique et le goût pour le sentiment : il abandonne ainsi la thématique égyptienne au profit de celle, prisée, de l'Antiquité grecque et se spécialise dans des représentations lumineuses jouant tout autant sur l'attendrissement amoureux et que sur la sensualité érotique, adoptant ainsi une orientation éprouvée par nombre de ses confrères.

Quelle que soit leur thématique précise, les peintures de genre à sujet pittoresque les plus distinguées révèlent le développement d'une exigence d'authenticité de plus en plus manifeste. Cette exigence oblige les peintres à démontrer une forme d'expertise et de s'imposer comme véritables connaisseurs de leur thématique de prédilection : elle encourage dès lors une spécialisation accrue, qui participe du *branding* des artistes comme « peintre de » et qui, par extension, peut contribuer à leur singularisation et donc à leur distinction.

c) Refléter : un sujet contemporain

Dans la décennie 1870, les sujets contemporains s'imposent progressivement au répertoire de la peinture de genre, comme en témoignent les scènes de genre récompensées par le jury. Ils sont de fait à même de susciter l'enthousiasme du public, puisqu'ils satisfont, à la fois, à la soif de proximité – le public peut s'identifier aux situations et personnages représentés – et d'authenticité – le public peut juger, en première main, de l'exactitude des représentations

[1013] DU PAYS Augustin-Joseph, *L'Illustration,* 16 juillet 1864, p. 38.

– qui régit de plus en plus l'appréciation artistique. Ces motifs contemporains possèdent en outre l'avantage, en particulier par rapport à la peinture d'histoire, d'apporter de la nouveauté au sein du répertoire iconographique.

Les évènements récents, ou le peintre comme historien de son temps

Les peintres de genre investissent d'abord le sujet contemporain en représentant des évènements récents. Jusque dans les années 1870, ce sont avant tout les évènements militaires qui sont mobilisés comme sujets picturaux, et ces compositions sont alors le fait de peintres d'histoire, dont la peinture de bataille constitue l'une des prérogatives[1014]. Au Salon de 1857, la toute récente guerre de Crimée (1853-1856) est ainsi l'objet de nombreuses toiles exposées, imposant par exemple au salonnier du *Constitutionnel* de consacrer deux articles aux « Souvenirs de Crimée »[1015]. Parmi celles-ci, quatre figurent au Salon d'honneur et sont récompensées : la *Prise de la tour de Malakoff, le 8 septembre 1855 (Crimée)* **[Fig. 4.96]** d'A. Yvon, médaillée d'honneur ; *Le débarquement de l'armée française en Crimée* **[Fig. 4.97]** d'I. Pils, qui obtient une médaille de première classe ; la *Bataille de la Tchernaïa ; Crimée (16 août 1855)* d'Eugène-Louis CHARPENTIER (1811-1890) et la *Bataille de l'Alma* **[Fig. 4.98]** d'Antoine RIVOULON (1810-1864), recevant toutes deux un rappel de médaille de troisième classe. Au cours de la seconde moitié du XIX^e^ siècle toutefois, les œuvres à sujet militaire adoptent de plus en plus des formules esthétiques empruntées à la peinture de genre. Au Salon de 1863, les tableaux exposés par A. Protais, *Le matin ; avant l'attaque* **[Fig. 4.99]** et *Le soir ; après le combat* **[Fig. 4.100]**, fonctionnant comme pendants, ne font référence à aucun évènement militaire précis et se concentrent davantage sur la représentation d'une ambiance et d'émotions collectives. Ils reçoivent un accueil dithyrambique auprès des critiques contemporains[1016], toutes positions esthétiques et politiques confondues, dont le commentaire d'Adolphe VIOLLET-LE-DUC (1817-1878) est un exemple significatif :

> « Je sépare M. Protais des peintres de batailles (de ceux qui ont exposé cette année, bien entendu), parce qu'il s'est mis au-dessus d'eux par l'expression d'un sentiment plus élevé que celui qui résulte seulement de la furie du combat ou de l'enthousiasme du carnage. […] Ce qui est certain, c'est qu'à l'aide de ses deux petits tableaux, il a réussi à soulever

[1014] HÉBERT Oriane, *La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, thèse de doctorat, Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal, 2016, p. 99-177.
[1015] TARDIEU Alexandre, *Le Constitutionnel*, 10-12? [les numéros entre ces deux dates incluses sont manquants à la BnF] et 16 juillet 1857.
[1016] Voir l'anthologie critique sur la notice des œuvres.

> plus d'intérêt et d'émotion que bien d'autres ne l'ont fait en faisant manœuvrer sur de grandes toiles les bataillons et les escadrons. »[1017]

La citation rend notamment compte des qualités qui sont prêtées aux deux toiles, aptes à susciter l'émotion parce qu'A. Protais y refuse la grammaire esthétique traditionnelle des grandes peintures de batailles et opte pour des formules plastiques associées à la peinture de genre (moyen format, personnages anonymisés, absence apparente d'évènement). À ses côtés se forme peu à peu une nouvelle génération de peintres qui préfère, à la représentation glorieuse de batailles, des compositions à échelle humaine, où l'ambiance prime sur le grandiose : Alphonse DE NEUVILLE (1835-1885) reçoit en 1861 une médaille de deuxième classe pour les *Chasseurs à pied de la garde impériale à la tranchée ; siège de Sébastopol* **[Fig. 4.101]**, figurant l'attente des soldats ; Guillaume RÉGAMEY (1837-1875) montre au Salon de 1868 des *Sapeurs* **[Fig. 4.102]** marchant simplement en tête de colonne tandis qu'É. Detaille voit son *Repos pendant la manœuvre ; camp de Saint-Maur, en 1868* **[Fig. 4.103]** récompensé à l'exposition de 1869.

L'iconographie de la guerre de 1870 est particulièrement représentative de cette intégration du sujet militaire contemporain dans le répertoire de la peinture de genre, et ce de façon particulièrement prolifique : on peut recenser au minimum cent-onze peintures sur le sujet exposées au Salon durant la décennie qui suit, dont vingt-deux à la seule exposition de 1872[1018]. Parmi elles, *Une grand'garde (1870) ; environs de Paris* **[Fig. 4.104]** de Henry-Louis DUPRAY (1841-1909) : loin de la célébration d'une victorieuse stratégie militaire, le peintre dépeint ici la guerre à échelle humaine, dans son caractère ordinaire. Il faut à cet égard noter le choix d'un article indéfini pour le titre, qui met à distance toute singularisation ou individualisation de l'épisode figuré. Une formule équivalente est adoptée par Étienne BERNE-BELLECOUR (1838-1910) dans *Un coup de canon* **[Fig. 4.105]**, exposée et médaillé elle aussi en 1872. Surtout, H.-L. Dupray comme É. Berne-Bellecour font preuve d'un souci réel de véracité, qui permet d'assurer la crédibilité de l'évènement mis en image, d'autant plus nécessaire qu'il s'agit d'un évènement contemporain et donc potentiellement vécu – au moins comme témoins – par les spectateurs du Salon. Les deux œuvres se distinguent définitivement des précédentes peintures de bataille par leur refus évident du grandiose – que ce soit par l'adoption d'un format moyen et de couleurs sourdes et monotones. L'issue malheureuse de la guerre explique alors sans nul doute que ce soient les peintres de genre qui investissent ce sujet. D'une part, parce qu'il s'agit

[1017] VIOLLET-LE-DUC Adolphe, *Le Journal des débats*, 27 mai 1863.
[1018] Recensement combiné et nettoyé des œuvres exposées au Salon dans la section « Peinture », entre 1872 et 1880, comprenant les expressions « 1870 » et/ou « Alsace », *via* la base de données *Salons 1673-1914*, *op. cit.*

d'une défaite française, les pouvoirs publics n'ont guère été enclins à encourager ou commander une production sur ce sujet, ce qui conditionne dès lors négativement la production de peintures d'histoire ambitieuses. D'autre part, la peinture d'histoire, davantage apte à la célébration d'actes héroïques ou de batailles victorieuses, se montre ici inadaptée ; à l'inverse, les peintres de genre peuvent s'approprier et mettre en image le conflit, sur un mode sentimental d'autant plus bienvenu que cette guerre suscite encore, dans les décennies qui suivent, la pitié, la nostalgie et le ressentiment du public.

Cette intégration du motif militaire au répertoire admis de la peinture de genre fait plus largement des émules. François Robichon a notamment montré[1019] comment des peintres militaires tels que É. Detaille, A. de Neuville ou É. Berne-Bellecour traitent du conflit avec des compositions plus proches de la peinture de genre que de la grande peinture de batailles. Le *Bivouac devant le Bourget, après le combat du 21 décembre 1870* **[Fig. 4.106]** d'A. de Neuville met ainsi en scène, non pas la bataille, mais les instants d'après, lorsque militaires mais aussi civils reprennent leurs activités ordinaires et quotidiennes. Dans *Le mobilisé* **[Fig. 4.107]** de Léon PERRAULT (1832-1908) comme dans *L'Oublié !* **[Fig. 4.108]** d'Émile BETSELLÈRE (1847-1880), les peintres refusent de représenter les combats mais préfèrent en montrer les conséquences directes, sur un registre aussi tragique qu'intime. Dans ces compositions, la guerre n'est plus glorieuse, mais une machine de destruction qui abîme autant les territoires que les hommes ; les soldats ne sont pas des héros, mais des anonymes et des victimes.

Surtout, au-delà de la représentation des combats *per se* et de leurs effets immédiats, la guerre franco-prussienne se fait sujet de peintures de genre sur le mode de l'évocation. La perte de l'Alsace-Lorraine, en particulier, est l'occasion pour les peintres régionaux, comme A. Pabst – comme vu précédemment – ou C. Marchal, de produire quantité d'images qui participent d'une iconographie jouant sur la douleur de la perte : dans *Les adieux à la patrie* **[Fig. 4.109]**, Frédéric-Théodore LIX (1830-1897) représente par exemple des Alsaciens quittant leur terre natale, devenue allemande, pour rejoindre la nouvelle frontière française ; H. Browne (pseudonyme de Sophie DE BOUTEILLER reprend quant à elle la formule esthétique qui a fait son succès de façon opportune, si ce n'est opportuniste, en revêtant simplement son infirmière d'une coiffe alsacienne et en intitulant sa composition *Alsace ! 1870* **[Fig. 4.110]**. L'expérience collective du siège de Paris devient aussi, mais plus rarement, un sujet pour les peintres de genre : la *Statue de Strasbourg, pendant le siège de Paris* **[Fig. 4.111]**, exposée par Pierre VAN

[1019] ROBICHON François, « Representing the 1870-1871 war, or the impossible revanche » dans HARGROVE June et MCWILLIAM Neil (éd.), *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 82-99.

ELVEN (1828-1908) en 1872, témoigne ainsi des cérémonies de commémoration à l'Alsace et à la Lorraine nouvellement perdues et rend compte des réactions populaires qui ont entouré l'évènement, tandis qu'E. Leroux peint *Une ambulance privée, pendant le siège de Paris ; 1870-1871*, exposée et médaillée de deuxième classe lors du Salon de 1875. À cet égard, la guerre franco-prussienne de 1870 offre l'opportunité aux peintres de genre de se faire historiens du contemporain, sans pour autant imiter la peinture d'histoire.

La modernité, ou le peintre comme observateur du réel

Plus généralement, l'analyse des peintures de genre exposées et distinguées au Salon laisse entrevoir la naissance d'un nouveau sujet : la modernité. Dans les premières années de la troisième République, se multiplient en effet les mises en scène des nouveaux lieux fréquentés, des nouvelles activités et/ou encore des nouveaux modes de sociabilité. Les peintres se font observateurs des problématiques sociales, en faisant notamment de la misère contemporaine un sujet apte à émouvoir le public – par exemple dans *Le Mont de Piété* **[Fig. 4.112]** exposé en 1861 par Ferdinand HEILBUTH (1826-1889) ou par celui **[Fig. 4.113]** présenté en 1874 par M. Munkácsy. Les loisirs contemporains sont aussi au cœur de compositions, à l'instar de celles envoyées par Jean-Maxime CLAUDE (1823-1904) au Salon de 1872, *Souvenir du Rotten-Row, à Londres* **[Fig. 4.114]** et, au Salon de 1874, par Hendrick KAEMMERER (1839-1902), *La plage de Scheveningue (Pays-Bas)* **[Fig. 4.115]** et par Pierre GAVARNI (1846-1932), *Le champ de courses* **[Fig. 4.116]**. La *Place des Pyramides* **[Fig. 4.117]** exposée par Giuseppe DE NITTIS (1846-1884) montre, quant à elle, tout autant les travaux de modernisation et de restauration qui transforment Paris depuis 1853, que les formes nouvelles de communication et de consommation dont les réclames et affiches sont le signe. Dans *Un coin de la halle aux poissons, le matin* **[Fig. 4.118]**, Victor GILBERT (1847-1933) se fait lui aussi le témoin de la modernisation en cours, en représentant les récentes architectures en métal ainsi que les ambiances bouillonnantes d'une ville en pleine expansion.

La modernité vient aussi s'incarner dans la création de types, principalement féminins : toute une nouvelle production se place en effet à l'intersection de la peinture de genre et du portrait. Ainsi de *Splendeur et misère* **[Fig. 4.119]** (dont il ne reste aujourd'hui que le premier pendant) exposé par Ernest-Ange DUEZ (1843-1896). L'œuvre peut se comprendre comme une allégorie moderne à plusieurs titres : les concepts-sujets sont empruntés à une œuvre contemporaine, le roman éponyme d'H. de Balzac paru entre 1838 et 1847 ; ils s'incarnent ensuite dans des figures de femmes contemporaines réalistes, telles qu'un spectateur

du Salon pourrait alors les croiser dans la rue ; ils désignent une problématique éminemment contemporaine puisque c'est la prostitution et ses effets qui sont ici dénoncés. James TISSOT (1836-1902), quant à lui, accède à la fortune et à la célébrité en représentant des types féminins. Remarqué dès ces débuts au Salon pour ces compositions de genre historique par les salonniers, il est pourtant médaillé en 1866 pour une œuvre qui n'a plus rien à voir avec ses précédents envois : le *Confessionnal* **[Fig. 4.120]** figure une jeune femme richement habillée quittant le confessionnal. Quel est le véritable sujet de l'œuvre ? L'« évènement » représenté paraît anecdotique ; en revanche, bien qu'il ne s'agisse pas d'un portrait, la composition se concentre sur cette figure féminine. Le peintre y déploie un soin méticuleux dans la vraisemblance de sa tenue, au regard de la mode contemporaine d'une part, et du rendu des textures d'autre part. L'œuvre rencontre un tel enthousiasme, à la fois auprès des critiques d'art et du jury, qui encourage J. Tissot à poursuivre dans cette voie : la représentation de femmes contemporaines, qu'elles soient nommées ou non, devient ainsi la marque de fabrique du peintre[1020].

De façon similaire, c'est parce que Carolus-Duran[1021] traite ses portraits féminins comme des représentations quasi-archétypales de la « femme moderne » qu'il accède à une consécration inédite pour un portraitiste. Dès ses débuts comme exposant, en 1859, le peintre présente principalement des portraits, qui restent relativement ignorés. En exposant au Salon de 1866 une imposante peinture narrative, *L'assassiné ; souvenir de la campagne romaine* **[Fig. 4.121]**, le peintre parvient à être remarqué positivement par les critiques, en raison de sa taille conséquente (280 x 420 cm) et de la vigueur de sa composition, où il déploie un panel d'expressions et de gestuelles, et de sa palette chromatique, aux couleurs franches et contrastées[1022]. L'œuvre lui permet aussi d'être distingué par le jury, qui lui octroie sa première médaille et par l'administration des beaux-arts, qui d'une part expose l'œuvre au Salon d'honneur, et d'autre part l'acquiert et la dépose au musée des beaux-arts de Lille[1023], dans la région natale de l'artiste. À rebours de ce succès, le peintre fait alors le choix de retourner, presque exclusivement, à la peinture de portrait : dès l'exposition suivante, ce genre représente

[1020] À ce propos, voir SCIAMA Cyrille, « La Femme à Paris » dans KISIEL Marine, PERRIN Paul et SCIAMA Cyrille (éd.), *James Tissot, l'ambigu moderne*, Paris, musée d'Orsay ; éditions de la Réunion des musées nationaux, 2020, p. 200-2014 ; TÉTART-VITTU Françoise, « James Tissot, le costume et la mode » dans KISIEL Marine, PERRIN Paul et SCIAMA Cyrille (éd.), *James Tissot, l'ambigu moderne*, Paris, musée d'Orsay ; éditions de la Réunion des musées nationaux, 2020, p. 41-49.
[1021] Les informations biographiques qui suivent sont issues de *Carolus-Duran (1837-1917)*, cat. exp. (Lille, palais des Beaux-Arts, 9 mars-9 juin 2003; Toulouse, musée des Augustins, 27 juin-29 septembre 2003), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003 ; *Face & cie, facéties : Carolus-Duran et compagnie*, ALLEMAND Évelyne-Dorothée, OVAERE Emilie et COURBÈS Yannick (éd.), cat. exp. (Tourcoing, musée des beaux-arts, 2003), Tourcoing, musée des Beaux-arts, 2003.
[1022] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[1023] A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4500/B, dossier 2 ; F/21/447, dossier 1.

les deux tiers de ses envois au Salon. Cette spécialisation lui vaut d'être de nouveau médaillé aux Salons de 1869 et en 1870, pour respectivement *La dame au gant* **[Fig. 4.122]** et le *Portrait de Mme *** [Feydeau]* **[Fig. 4.123]**, deux des plus importants succès critiques de ces expositions[1024]. Fort de cette reconnaissance complète, aussi bien critique qu'institutionnelle, le peintre poursuit dans cette voie et expose quasi-exclusivement des portraits, jusqu'à obtenir, en 1879, la médaille d'honneur du Salon. Il devient alors le premier portraitiste de carrière et de réputation à obtenir la récompense suprême, et ce pour un envoi composé exclusivement de portraits privés[1025]. Nombreux sont alors les commentateurs à considérer que Carolus-Duran a atteint l'apogée de son talent, et que le *Portrait de Mme la comtesse V[andal]* **[Fig. 4.124]** réunit de façon exemplaire les qualités plastiques et compositionnelles développées par le peintre au cours de sa carrière :

> « Il [le *Portrait de Mme la comtesse V[andal]*] les [les autres portraits de Carolus-Duran] rappelle par la franchise absolue du procédé et par la puissante sobriété du ton général, – sobriété qui n'est pas ici, comme chez quelques peintres, impuissance de coloriste. M. Carolus Duran a fait largement ses preuves à cet égard ; – il les surpasse par le goût de la composition, de l'arrangement, par la souplesse de la ligne, par l'aisance de la mise en toile, par le charme de l'attitude, par le parfait équilibre des parties claires et de l'ombre. »[1026]

Dans ce commentaire, représentatif du reste de la réception critique[1027], E. Chesneau félicite en quelque sorte la virtuosité technique de Carolus-Duran. Cette virtuosité est d'autant plus perceptible que Carolus-Duran fait preuve d'une ambition formelle évidente, qui le distingue de ses confrères portraitistes. Ses portraits sont de très grands formats – alors qu'en moyenne les portraits médaillés sont de moyen format –, éventuellement acceptés pour des figures historiques, mais plutôt inédits pour des personnages anonymes. Ces très grands formats permettent au peintre de déployer une palette de textures d'une grande diversité par exemple et de faire montre de ses talents de coloriste et de compositeur. L'ambition de Carolus-Duran est aussi, et surtout, symbolique : dans la réception critique de ses portraits, il n'est de fait pas rare que les critiques félicitent Carolus-Duran d'avoir, non seulement, bien peint une femme (la majorité du temps), mais plus largement d'être parvenu à saisir la « Femme moderne » comme archétype, voire la « Modernité » elle-même. Au-delà de la représentation mimétique d'un modèle, Carolus-Duran donnerait donc une dimension quasi-allégorique à ses portraits : il est

[1024] Voir l'anthologie critique sur la notice des œuvres.
[1025] À propos de la médaille d'honneur reçue par A. Cabanel pour le *Portrait de l'Empereur* au Salon de 1865, voir *supra.*, CHAPITRE 3, III.
[1026] CHESNEAU Ernest, *Le Moniteur universel*, 13 juin 1879.
[1027] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.

à cet égard significatif qu'il figure dans la monographie d'A. de Laincel, *Les peintres de la femme*[1028], aux côtés de peintres spécialisés dans la représentation de figures nues et/ou archétypales, tels A. Cabanel, J. Lefebvre ou G. Saint-Pierre. La consécration exceptionnelle dont jouit Carolus-Duran s'explique certainement de la sorte : il est en réalité moins apprécié pour sa qualité de portraitiste qu'en tant que véritable peintre de la modernité, incarnée dans son œuvre par des figures féminines. Dès lors, Carolus-Duran obtient une reconnaissance bien supérieure à celle qu'espèrent, et qu'obtiennent la grande majorité du temps, les portraitistes de carrière.

Les sujets modernes et contemporains, qu'ils soient incarnés ou non, suscitent donc un intérêt croissant tout au long de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Satisfaisant « naturellement » la soif de proximité et d'authenticité qui croit chez les amateurs et les critiques et qu'entérine le jury, ces motifs contemporains assurent en outre aux peintres un minimum de nouveauté. Surtout, ils appartiennent de façon privilégiée au répertoire iconographique de la peinture de genre, la peinture d'histoire se montrant à l'inverse inepte à représenter le monde contemporain, ses costumes, ses nouveaux espaces et ses nouvelles pratiques – en somme, à saisir, par définition presque, la modernité.

II. Une pratique et une production de plus en plus convoitées

Parce qu'elle permet un champ d'application extrêmement large, qui investit une grande variété de thématiques et qui recourt à autant de registres rhétoriques, la peinture de genre devient, au cours de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, une pratique de plus en plus convoitée par les peintres. L'explosion du nombre d'artistes se consacrant à la peinture de genre, et la diversité des propositions qui en découle, s'explique aussi par l'appréciation croissante du genre à la fois du côté du marché et des critiques d'art. En effet, les scènes de genre tendent peu à peu à réunir et à développer des qualités qui en font une production particulièrement valorisée sur ces deux espaces de reconnaissance.

[1028] LAINCEL Alice de, *Les peintres de la femme*, *op. cit.*

a) Peintre de genre, une carrière attractive

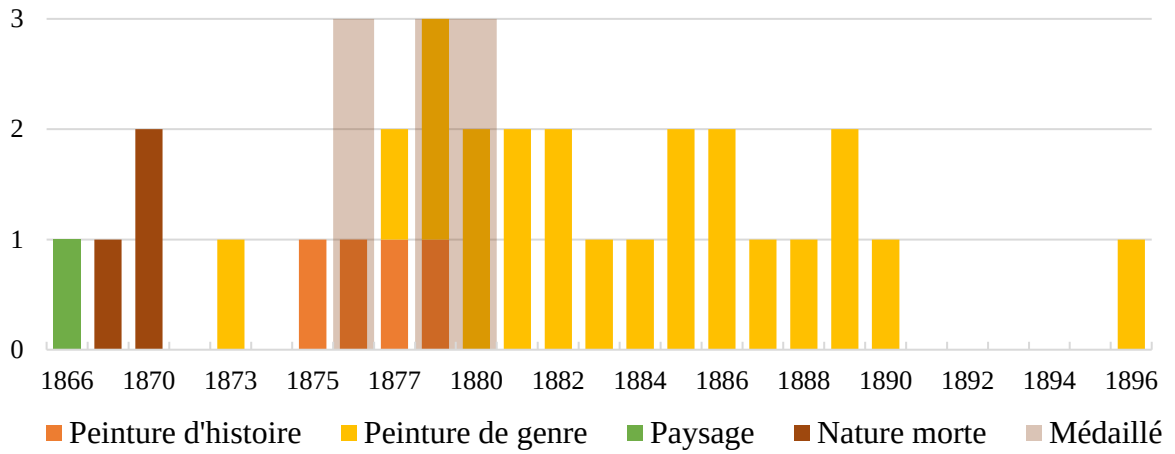
Entre les Salons de 1852 et 1878, ce sont au moins 2 077 peintres qui exposent de la peinture de genre[1029] : un contingent énorme, qui atteste la popularité que suscite cette orientation de carrière. Comme le montre Michaël Vottero[1030], ces peintres suivent pour la plupart un parcours de formation similaire aux peintres d'histoire. Pour la génération étudiant avant 1863, ils se forment très souvent dans les ateliers les plus populaires de leur temps, notamment ceux de P. Delaroche et L. Cogniet, tout en étant élèves en parallèle à l'École des beaux-arts ; après 1863, ils fréquentent l'un des trois ateliers de l'École des beaux-arts, sans préférence apparente. Le profil des peintres de genre médaillés ne diffère guère de cette norme : les maîtres les plus fréquemment cités sont là encore ceux tenant des ateliers populaires (L. Cogniet, P. Delaroche, puis C. Gleyre, et M.-M. Drolling) et ceux de chefs d'ateliers à l'École des beaux-arts (A. Cabanel, J.-L. Gérôme et I. Pils). À l'instar des non-médaillés, la grande majorité des peintres de genre obtenant une ou des récompenses au Salon se spécialise dès leur début au Salon dans ce genre-ci et s'y tienne tout au long de leur carrière. Cet état de fait n'est en soi pas inédit ; en revanche, on constate que la carrière de peintre de genre bénéficie après 1848 d'une attractivité inédite, qu'incarnent notamment des réorientations radicales et contre-intuitives de certains artistes reconnus comme peintres d'histoire.

Quand un peintre d'histoire se réoriente : l'exemple de Fernand Pelez

Fernand PELEZ (1843-1913) est de ces peintres d'histoire reconnus qui se spécialisent pourtant, au cours de leur carrière, dans la peinture de genre[1031]. Issu d'un milieu d'artistes ordinaires – son père est illustrateur, son oncle est un paysagiste à la réputation modeste, son frère est caricaturiste –, il se forme d'abord auprès de son père, est ensuite admis à l'École des beaux-arts en mars 1870 et y intègre l'atelier d'A. Cabanel. Il suit alors le parcours attendu d'un peintre se destinant à la peinture d'histoire : il tente – et réussit – les multiples concours d'émulation qui jalonnent le parcours scolaire et, en 1873, il est candidat, pour la première fois et en vain, au concours du Prix de Rome. Parallèlement, le jeune peintre est présent au Salon depuis 1866 : s'il s'essaie dans un premier temps à la peinture de paysages et de natures mortes, dès lors qu'il sort de l'École des beaux-arts, il expose des peintures d'histoire.

[1029] VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, *op. cit.*, p. 47.
[1030] VOTTERO Michaël, « Les visages du peintre de genre, formation et mise en place d'un métier » dans *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 47-59.
[1031] Les informations biographiques qui suivent sont issues de *Fernand Pelez, 1848-1913 : la parade des humbles*, COLLET Isabelle (éd.), cat. exp. (Paris, Petit Palais, 24 septembre 2009-17 janvier 2010), Paris, Paris musées, 2009.

Graphique 22. Composition des envois de F. Pelez au Salon (1866-1896), par genre[1032]



Ces envois lui permettent d'obtenir une première médaille de troisième classe en 1876 pour *Adam et Eve* **[Fig. 4.125]**, une deuxième de seconde classe en 1879 pour *La mort de l'empereur Commode* **[Fig. 4.126]** et *Avant le bain ; jeune fille romaine.* Le peintre bénéficie désormais du statut de « hors-concours », ce qui lui permet d'être exempté du jugement d'admission par le jury. Cette nouvelle position coïncide avec une réorientation radicale de la production de F. Pelez : au Salon suivant, il abandonne complètement la peinture d'histoire et expose *Au lavoir* **[Fig. 4.127]** et *Le petit marchand de mouron*, des scènes de genre à la dimension misérabiliste évidente. Une telle réorientation est d'autant plus surprenante que, en tant que peintre d'histoire, F. Pelez est parvenu à la reconnaissance artistique sur tous les fronts : il a obtenu, donc, des récompenses dans ce genre de la part du jury, mais aussi des louanges de la part des critiques ; ses toiles ont été acquises par l'État – *Les tireurs d'arc* **[Fig. 4.128]** lors du Salon de 1875[1033] ; *Adam et Eve* pour 2 000 francs[1034] ; *Jésus insulté par les soldats* **[Fig. 4.129]**, du Salon de 1877, pour 1 500 francs[1035] ; la *Mort de l'empereur Commode* pour 2 500 francs[1036] ; il connaît même un succès commercial, puisqu'un amateur lui commande une version réduite (61 x 40 cm) de ce dernier tableau[1037]. Surtout, cette réorientation n'a rien d'anecdotique ni d'éphémère, le peintre poursuivant et approfondissant la thématique des misérables de la ville de Paris dans des toiles ambitieuses de très grands formats, dont sont représentatives *Sans asile* **[Fig. 4.130]**, présenté au Salon des Artistes français de 1883 ; *La Misère, à l'Opéra* **[Fig. 4.131]** et *Grimaces et misère* **[Fig. 4.132]**, exposés respectivement en 1885 et 1888.

[1032] Le genre des œuvres a été déterminé à partir des titres. Recensement *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[1033] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/7645, folio 17.
[1034] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/245, dossier n°4.
[1035] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/245, dossier n°5.
[1036] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/245, dossier n°6.
[1037] *Fernand Pelez, 1848-1913 : la parade des humbles*, 2009, *op. cit.*, p. 51.

Les raisons de cette réorientation sont certainement multiples : elle peut s'expliquer à la fois par l'amoindrissement, dès 1881, des commandes et achats par l'État, obligeant dès lors le peintre à s'adresser à une clientèle privée, plus sensible aux scènes de genre qu'aux compositions historiques et mythologiques ; mais aussi par une prise de conscience sociale, et la volonté de rendre alors visible la misère contemporaine ; et enfin comme l'expression d'une volonté plus strictement artistique de s'intégrer au courant réaliste, dans la lignée de J. Bastien-Lepage, de J.-C. Cazin, de P.-A.-J. Dagnan-Bouveret et de Jean-André RIXENS (1846-1923) – autant d'artistes qui, à l'instar de F. Pelez, ont commencé et ont été reconnus comme peintres d'histoire[1038] avant de se consacrer à la peinture de genre.

Loin d'être perçue comme dégradante ou opportuniste, cette réorientation est en outre auréolée de succès. L'État, acquéreur de ses précédentes compositions historiques et religieuses, soutient immédiatement cette nouvelle spécialisation en achetant son *Lavoir*[1039], bientôt suivi en 1886 de la *Victime ; l'asphyxiée*[1040] **[Fig. 4.133]** puis encore en 1891 de *La Charité*[1041]. F. Pelez est nommé en 1891 chevalier de la Légion d'honneur et promu, en 1910, officier[1042]. Au Salon de 1880, alors qu'il bénéficie pourtant du statut de « hors-concours » grâce aux médailles précédemment reçues – et qu'il ne peut donc plus prétendre à de nouvelles récompenses, il obtient pourtant une médaille de première classe. Il aurait ainsi délibérément renoncé, lors de son enregistrement au Salon, à ce statut, puisque le règlement stipule :

> « ART. 28. […] Celui qui aura obtenu une seconde médaille sera considéré comme hors concours, mais il pourra renoncer au bénéfice de cette disposition s'il en fait la déclaration par écrit, en déposant ses ouvrages. »[1043]

Cela afficherait donc, de la part de F. Pelez, une certaine conviction quant à la qualité de son envoi et de son aptitude à lui valoir une récompense supplémentaire. La décision du jury lui donne raison : il lui décerne une médaille de première classe, c'est-à-dire d'une catégorie supérieure à celle des récompenses précédemment octroyées à ses peintures d'histoire. Le jury renouvelle sa reconnaissance en lui accordant une médaille de seconde classe lors de l'Exposition universelle de 1889, où il expose exclusivement ses scènes de genre. Plus

[1038] En 1876, J.-A. Rixens est récompensé pour la première fois, d'une médaille de troisième classe, pour deux peintures d'histoire : *Le cadavre de César* et *Le repentir de Saint Pierre.* Au Salon de 1878, P.-A. Dagnan-Bouveret reçoit sa première médaille, de troisième classe, pour une composition littéraire, *Manon Lescaut.* J.-C. Cazin est, quant à lui, médaillé de première classe en 1880 pour deux peintures religieuses : *Ismaël* et *Tobie.*
[1039] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/7650, folio 22.
[1040] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/7655, folio 13.
[1041] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/2144.
[1042] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH//2082/50.
[1043] Règlement, livret du Salon de 1880, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. CXIV.

largement, la communauté artistique reconnaît autant la qualité que l'exemplarité de F. Pelez puisqu'il est régulièrement élu, à partir de 1893, au jury du Salon des Artistes français, en remportant en moyenne 57,6 % des voix exprimées[1044]. Cette réorientation thématique suscite de même l'approbation unanime des salonniers, de *La Patrie* au *Siècle*, en passant par *Le Petit Journal*, *La Presse* ou *Le Constitutionnel*[1045]. Certains critiques félicitent F. Pelez de s'être « échappé de l'École des beaux-arts »[1046] et de rejoindre le mouvement réaliste :

> « M. Pelez a certainement étudié d'après nature les héros de ce drame de la misère noire, aussi les reconnaissons-nous pour les avoir vus fréquemment défiler devant nous. L'artiste, et nous ne saurions trop l'en féliciter, prouve une fois de plus, que l'observation consciencieuse de la réalité, vivifiée et fécondée par l'émotion ressentie par toute âme en présence du malheur, suffit pour produire des œuvres qui impressionnent vivement. »[1047]

Enfin, le public aussi entérine cette réorientation, ce qui apparaît de deux façons : d'abord F. Pelez est en contrat à partir de la décennie 1880 avec la maison d'édition et de photographie Braun, qui produit des reproductions photographiques des œuvres du peintre, et atteste ce faisant la popularité de sa production misérabiliste ; ensuite, parce que F. Pelez accède manifestement à une aisance financière telle qu'il devient propriétaire, en 1886, d'un atelier dans un immeuble bourgeois du 62 boulevard de Clichy, dans le XVIII^e^ arrondissement, à la lisière de la Nouvelle Athènes.

La spécialisation en cours de carrière vers la peinture de genre a ainsi permis à F. Pelez de bénéficier d'une reconnaissance durable et unanime, qui se poursuit d'ailleurs jusqu'à sa mort. Une exposition est organisée à la suite de son décès par un comité composé de personnalités influentes du milieu artistique[1048], qu'ils soient peintres – comme L. Bonnat ou J.-P. Laurens –, membres de l'administration des beaux-arts – tels Léon BÉRARD (1876-1960), ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts ; Alphonse DEVILLE (1856-1932), président de la commission des beaux-arts de la Ville de Paris ; Raphaël FALCOU (1862-1949), directeur

---

[1044] LOBSTEIN Dominique et SANCHEZ Pierre (éd.), *Les catalogues des Salons. 1893-1895*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2009, volume XVII ; LOBSTEIN Dominique et SANCHEZ Pierre (éd.), *Les catalogues des Salons. 1896-1898*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, volume XVIII ; LOBSTEIN Dominique et SANCHEZ Pierre (éd.), *Les catalogues des Salons. 1899-1901*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, volume XIX ; LOBSTEIN Dominique et SANCHEZ Pierre (éd.), *Les catalogues des Salons. 1902-1904*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, volume XX, p. 190 ; LOBSTEIN Dominique et SANCHEZ Pierre (éd.), *Les catalogues des Salons. 1905-1907*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2011, volume XXI ; LOBSTEIN Dominique et SANCHEZ Pierre (éd.), *Les catalogues des Salons. 1908-1910*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2011, volume XXII ; LOBSTEIN Dominique et SANCHEZ Pierre (éd.), *Les catalogues des Salons. 1911-1913*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2014, volume XXIII.

[1045] Recensement effectué *via* la base *Retronews*, *op. cit.*

[1046] CHESNEAU Ernest, *Le Moniteur universel*, 18 juin 1880.

[1047] Montréal, *La Presse*, 21 mai 1883.

[1048] *Fernand Pelez, 1848-1913 : la parade des humbles*, 2009, *op. cit.*, p. 13.

des beaux-arts et des musées de la Ville de Paris – mais aussi critiques d'art – à l'instar d'Armand DAYOT (1851-1934), fondateur de la revue *L'Art et les Artistes* – et collectionneurs. L'exposition rétrospective est aussi visitée par le président de la République d'alors, Raymond POINCARÉ (1860-1934), signe de l'estime encore grande accordée à F. Pelez. L'évènement est en outre l'occasion pour les pouvoirs publics d'acquérir des œuvres du peintre, signe supplémentaire de la reconnaissance artistique dont il bénéficie.

À l'instar de F. Pelez, nombreux sont les peintres d'histoire à se réorienter, complètement ou partiellement, en peintres de genre au cours de leur carrière. H. Gervex passe de compositions mythologiques comme *Diane et Endymion* **[Fig. 4.134]** à des scènes de genre comme *La Communion à l'église de la Trinité* **[Fig. 4.135]** ; D.-F. Laugée commence sa carrière comme peintre religieux avant de se consacrer à la représentation de scènes de genre paysannes ; Louis LELOIR (1843-1884), quant à lui, abandonne purement et simplement la peinture d'histoire dès lors qu'il est exempté. Mickaël Vottero a montré comment les lauréats du Prix de Rome, qui bénéficient pourtant d'une position privilégiée pour obtenir commandes et achats de la part de l'État et de ses institutions, tendent au cours de leur carrière à produire un nombre croissant de scènes de genre – c'est le cas de G. Boulanger notamment qui devient peu à peu peintre de genre orientaliste. Leurs exemples ne sont toutefois pas représentatifs de la très grande majorité des peintres de genre médaillés au Salon, qui ne se distinguent guère, par leur trajectoire et leur production, du reste des peintres de genre exposant au Salon. Spécialisés quasi-exclusivement dans ce genre, voire dans une thématique précise, complétant leur production de quelques portraits, leurs profils attestent alors la reconnaissance accordée à cette pratique par le jury du Salon.

b) La faveur du marché

La masse de peintres et de peintures de genre présents chaque année au Salon est en outre un indicateur de la faveur populaire, et par extension, commerciale, du genre. Cette observation est corroborée par une analyse plus fine des modalités de production et de commercialisation de la peinture de genre, permise par les livres de compte de la société Goupil[1049], conservés au Getty Research Institute (Los Angeles) et accessibles sur la plateforme en ligne *Getty Provenance Index*[1050]. Les quinze livres de compte réunis par l'institut couvrent

[1049] À propos de la société Goupil, voir PENOT Agnès, *La maison Goupil : galerie d'art internationale au XIXe siècle*, Paris, Mare & Martin, 2017.
[1050] *Getty Provenance Index*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2020.

la période de 1846 à 1919 et documentent les transactions effectuées à la fois en Europe et en Amérique. Mises en données[1051], les informations qu'ils contiennent renseignent sur les modalités d'achat et de revente des œuvres gérées par la société, mais permettent aussi d'analyser le catalogue en fonction du profil des artistes ou du genre des œuvres. Surtout, la galerie Goupil s'avère un cas d'étude exemplaire, comme en atteste son importance historique, mais aussi représentatif. Représentatif d'un point de vue quantitatif d'abord, puisque les livres de compte contiennent un nombre considérable d'artistes et d'œuvres, qui s'avèrent donc statistiquement significatifs : ce sont plus de 40 000 œuvres qui passent, à un moment donné entre 1846 et 1919, sous la responsabilité de la société et celle-ci représente, en tout, plus de 2 200 peintres. Représentatif d'un point de vue qualitatif ensuite, puisque la sélection opérée par la société Goupil apparaît emblématique des préférences artistiques contemporaines, telles qu'elles s'expriment à Paris et ailleurs – les clients sont aussi anglais, américains, allemands, etc. –, comme l'admet E. About dès 1867 :

> « La grande usine de la rue Chaptal qui alimente de gravure les neuf dixièmes du monde civilisé nous renseigne aussi positivement sur le goût contemporain que le thermomètre de l'ingénieur Chevallier sur la température de Paris. »[1052]

Les activités de la société Goupil témoignent ensuite des diverses modalités de circulation des objets artistiques dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, qui ne se cantonnent pas à de simples transactions bilatérales entre producteur et acquéreur. Régulièrement, la maison Goupil édite *de facto* des reproductions photographiques d'œuvres « choisies » – c'est-à-dire, très certainement, celles ayant déjà connu un succès populaire notable lors de leur exposition. Le recueil complet est alors vendu au prix de 540 francs pour quatre-vingt-quatre planches, mais celles-ci peuvent être vendues individuellement pour six francs ou par lot de quatre pour vingt francs. Les activités de la maison Goupil assurent ainsi une circulation des toiles à son catalogue dans toutes les franges de la société, des plus fortunées – qui peuvent dépenser plusieurs dizaines ou centaines de millier de francs pour une œuvre originale – aux plus modestes – qui peuvent alors s'offrir une reproduction à bas prix.

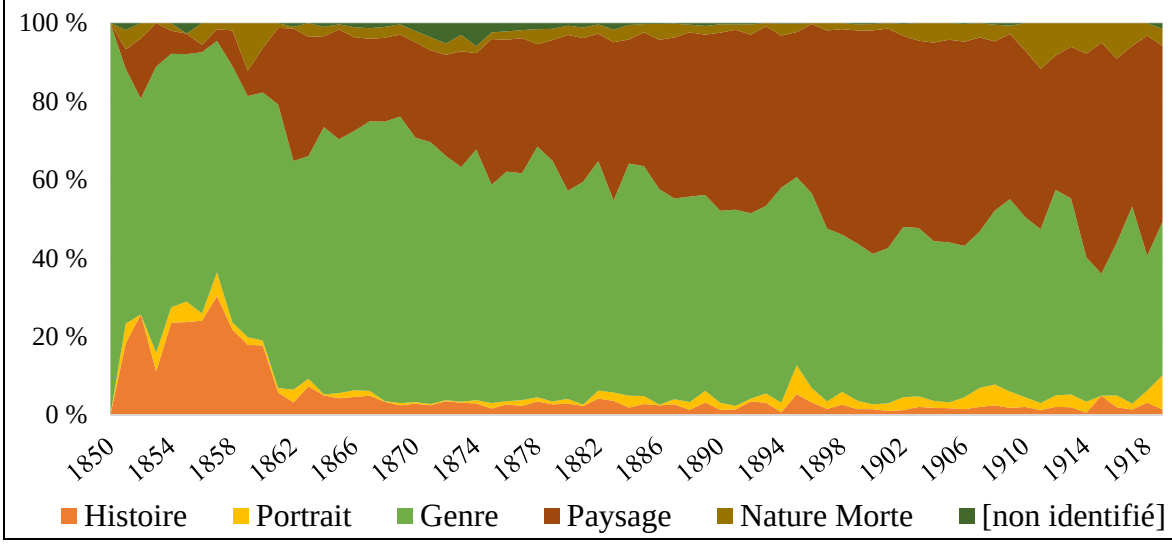
L'analyse des 31 414 ventes, qui concernent des œuvres peintes (huile ou aquarelle) ou dessinées, effectuées en francs par la société Goupil, tend alors à confirmer la réussite commerciale et la faveur populaire pour la peinture de genre. D'une part, celle-ci se vend

[1051] Les données brutes sont accessibles ici : https://github.com/thegetty/provenance-index-csv/blob/master/goupil/goupil.csv

[1052] ABOUT Edmond, *Salon de 1866*, Hachette, Paris, 1867, p. 251.

beaucoup : les transactions qui concernent des scènes de genre représentent 54,9 % des transactions effectuées, et génèrent 48,9 % des revenus documentés.

Graphique 23. Proportion des peintures vendues par la société Goupil (1850-1919), selon leur genre



D'autre part, elle se vend « bien », c'est-à-dire relativement cher : quelques peintures de genre battent ainsi des records de prix, à l'instar de *La Bergère* de C.-É. Jacque (1813-1894), vendue pour 500 000 francs en 1907, ou du *Louis XIV et le grand Condé* **[Fig. 4.136]** de J.-L. Gérôme, scène de genre historique cédée pour un million de francs, ce qui en fait l'œuvre la plus chère vendue par la société. Les peintres de genre figurent fréquemment parmi les peintres vendus les plus chers : c'est le cas d'E. Meissonier (133 transactions), dont les œuvres valent en moyenne 33 394,83 francs ; de J.-F. Millet (96 transactions), pour une valeur en moyenne de 32 723,15 francs ; de C. Troyon (341 transactions) pour 26 059,56 francs ou encore de Ludwig KNAUS (1829-1910) (40 transactions) pour 25 003,00 francs. Le prix moyen obtenu par la peinture de genre (5 209,13 francs) n'atteint toutefois pas celui de la peinture d'histoire (12 387,60 francs) ni, de façon plus surprenante, du portrait (19 851,85 francs). Cette différence peut s'expliquer d'abord par le maintien d'une hiérarchie des genres et ensuite par la rareté de ces productions au catalogue Goupil particulièrement, et en général sur le marché privé. Le prix moyen des peintures de genre ne dépasse pas non plus le prix moyen des paysages (5 976,74 francs), signe de l'estime nouvelle dont ceux-ci bénéficient et sur laquelle je reviendrai au prochain chapitre. Néanmoins, et pour finir, la peinture de genre se vend à tout le monde, sous la forme d'œuvres originales à une clientèle nantie mais aussi sous formes d'estampes à des amateurs d'art moins fortunés : les scènes de genre ont de fait la faveur de cette clientèle

privée[1053], ce qui entraîne la production de nombreuses « reproductions [qui] serviront à la décoration de milliers de salons bourgeois »[1054].

Les livres de compte de la société Goupil témoignent encore de l'efficacité commerciale de la peinture de genre en révélant comme celle-ci oriente les stratégies de production et de commercialisation des peintres : 70,2 % des peintres au catalogue sont représentés avec au moins une scène de genre. Certains artistes pourtant reconnus comme peintres d'histoire vendent, en réalité, principalement des peintures de genre : sur les 433 transactions concernant W. Bouguereau, 352 sont liées à des peintures de genre ; de même, dans une moindre mesure, pour Joseph BLANC (1846-1904), médaillé successivement aux Salons de 1870 et 1872 pour deux compositions, l'une mythologique, *Persée* **[Fig. 4.137]** et l'autre historique, *L'Enlèvement du Palladium* **[Fig. 4.138]** mais présent au catalogue Goupil avec trente-six scènes de genre (et aucune peinture d'histoire). Les artistes spécialisés dans la peinture de genre, quant à eux, paraissent produire des œuvres clairement et sciemment orientées vers le marché (format, sujet et prix accessibles) : c'est du moins ce que révèle l'étroite collaboration – et l'indéniable réussite de celle-ci d'un point de vue économique – entre J.-L. Gérôme et la maison Goupil[1055].

Le cas d'A Toulmouche permet d'estimer la réussite commerciale de la peinture de genre à une échelle individuelle et de façon plus représentative que le cas exceptionnel, à de multiples points de vue, de J.-L. Gérôme. Élève de C. Gleyre, le peintre débute au Salon dès 1848 en exposant des portraits. Il reçoit en 1852 une première médaille, de troisième classe, pour une figure intitulée *Jeune fille* – qui est en outre achetée par Napoléon III pour 1 400 francs[1056] – et une peinture historique, *Joseph et la femme de Putiphar*. Dès l'exposition suivante néanmoins, il met en place une formule esthétique qui va faire son succès : ses compositions se concentrent sur une ou deux figures féminines et/ou enfantines, qui reprennent le même schéma. Ses toiles font aussi montre d'un traitement plastique similaire de l'une à l'autre, le peintre employant des couleurs claires et gaies, s'appliquant dans le rendu des textures et dessinant d'un trait lisible et net. Cette réorientation parvient encore à convaincre le

[1053] À ce propos, voir par exemple BIGORNE Régine, *L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIXe siècle : le néo-XVIIIe siècle et la Maison Goupil*, thèse de doctorat, Bordeaux, université Bordeaux Montaigne, 2000.
[1054] ZOLA Émile, « L'école française de peinture à l'exposition de 1878 » dans *Écrits sur l'art,* Paris, Gallimard, 1991, p. 374, cité dans PENOT Agnès, *La maison Goupil : galerie d'art internationale au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 54.
[1055] *Gérôme & Goupil : art et entreprise*, Hélène LAFONT-COUTURIER (éd.), cat. exp. (Bordeaux, musée Goupil, 12 octobre 2000-14 janvier 2001 ; New York, Dahesh Museum of Art, 6 février-5 mai 2001 ; Pittsburgh, the Frick Art&Historical Center, 7 juin-12 août 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
[1056] GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, *op. cit.*, p. 626-627.

jury, qui lui octroie un rappel de médaille au Salon de 1859 pour sa *Leçon* **[Fig. 4.139]**, son *Château de cartes* et sa *Prière* **[Fig. 4.140]** et qui lui attribue, à l'exposition suivante, une médaille de seconde classe pour *La montre, Le billet, Le premier chagrin, Le sommeil* et deux portraits. Dans quelle mesure cette réorientation a-t-elle été motivée par le désir de séduire le marché, le peintre étant en effet représenté par la maison Goupil dès 1858 ? Les salonniers sont nombreux à remarquer l'efficacité de cette stratégie auprès d'un public bourgeois, à l'instar de L. Dubosc de Pesquidoux dans *L'Union :*

> « Voyez plutôt M. Toulmouche ! Il s'est donné la spécialité des jeunes mères, et il ne sort guère des boudoirs soyeux et capitonnés de la haute et fine bourgeoisie ; et cependant il intéresse tout le monde. C'est qu'il traite ces sujets restreints en apparence, avec simplicité, avec naturel, avec esprit, et qu'il a juste la touche et la couleur qu'il faut pour ces motifs aimables et délicats. »[1057]

Qui confinerait même, pour certains, à une forme d'opportunisme commercial :

> « Son pinceau n'a pas la même intensité que celui de Stevens, mais il se sauve par la grâce et l'élégance fondues du dessin et du coloris. Il excelle à reproduire ce duo, ce groupe charmant de la mère et de l'enfant, ce motif qui, avec le groupe des amoureux, fera la fortune de tous les artistes, peintres ou sculpteurs, qui sauront le surprendre à l'heure propice. »[1058]

Il est fort probable que le contrat qui le lie à son marchand oriente – par instruction ou par suggestion – la production du peintre vers les toiles les plus susceptibles d'être vendues[1059]. C'est du moins ce que suggère la liste des quatre-vingt-dix-huit transactions le concernant, inscrites aux livres de compte, qui font montre d'une évidente stratégie de capitalisation. Celle-ci prend plusieurs formes. D'abord, la vente, purement et simplement, des toiles qui ont eu du succès dans d'autres espaces de reconnaissance – au Salon principalement. Ainsi, les œuvres médaillées aux Salons de 1859 et de 1861 figurent-elles au catalogue de la maison Goupil : *La Prière du matin* est vendue 2 000 francs à M. Niveneuse en 1859[1060] ; *Le Château de cartes* **[Fig. 4.141]** est vendu en 1861 pour 3 000 francs[1061] ; *Le Sommeil*, quant à lui, est vendu 2 000 francs en 1863 à M. Knowles[1062]. La capitalisation se fait aussi en employant la pratique de la réduction : est commandée à l'artiste une version réduite d'une œuvre originale inaccessible au client – qu'elle ait déjà été vendue ou soit au-delà de ses moyens. A. Toulmouche vend ainsi,

[1057] DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *La Patrie,* 21 juin 1861.
[1058] CALLIAS Hector de, *L'Artiste,* 15 juillet 1861, p. 29-30.
[1059] PENOT Agnès, *La maison Goupil : galerie d'art internationale au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 296.
[1060] Livre I, p. 96, n°878.
[1061] Livre II, p. 26, n°232.
[1062] Livre II, p. 51, n°454.

par l'entremise de Goupil, pas moins de deux réductions de son tableau *La Montre*, une première en 1860[1063], la seconde en 1861[1064]. De façon générale, on comptabilise vingt réductions dans le livre de compte, soit un cinquième des transactions concernant A. Toulmouche : une telle proportion témoigne alors de la popularité de la pratique, et de la part des artistes et de celle des marchands et des commanditaires. Enfin, la capitalisation prend aussi la forme de répétition des motifs « à succès », sans qu'il s'agisse à proprement parler de copies ou de réductions. Les compositions figurant une lectrice sont ainsi fréquentes dans le catalogue d'A. Toulmouche, sous les titres *La Lecture* (trois œuvres originales[1065]), *Le Livre léger*[1066] et son pendant *Le Livre sérieux*[1067] ou encore *Seule dans la bibliothèque*[1068] **[Fig. 4.142]**. De même pour les scènes pathétiques, telles que *Tristesse* (deux toiles[1069]), *Une larme* (deux toiles[1070]), *L'Abandon*[1071] ou *Triste pensée*[1072] ; ou enfin pour les compositions fleuries, intitulées *Le bouquet* (quatre toiles[1073]), *Le lilas blanc*[1074] ou *Un bouquet bien jeté* **[Fig. 4.143]** (trois œuvres originales[1075]). A. Toulmouche propose ainsi – probablement sur le conseil de son marchand – des variations sur un nombre limité de thèmes qui apparentent alors davantage sa production à un catalogue d'images qu'à une succession d'œuvres originales. Au Salon, ses envois se réduisent de même toujours à des compositions sentimentales, dont sont représentatives par exemple *Le Billet* **[Fig. 4.144]** du Salon des Artistes français de 1883 ou *Consolation* **[Fig. 4.145]** du Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1890. D'un point de vue financier, la réussite de cette production est éclatante : cette peinture de genre aux thématiques limitées lui rapporte plus de 250 000 francs par l'entremise de la société Goupil, et une fortune suffisante pour s'installer dans un quartier bourgeois récent, au 34 rue Victor Massé dans le XI^e^ arrondissement. C. Blanc souligne en outre la ferveur populaire qui entoure ses toiles, et les prix qui en découlent :

> « Le *Dernier coup d'œil* de M. Toulmouche ou son *Jour de fête* […] sont des morceaux qui sont achetés avant même d'avoir été peints, et

[1063] Vendu pour 1 000 francs à « Monsieur Van Gogh ». Livre I, p. 120, n°1065.
[1064] Vendu 1505 francs à « Monsieur Durand Ruel ». Livre II, p.12, n°109.
[1065] Livre I, p. 111, n°1025 ; livre V, p. 92, n°5089 et p. 103, n°5195.
[1066] Livre VII, p. 97, n°8540.
[1067] Livre VII, p.127, n°8843.
[1068] Livre VI, p. 78, n°6807.
[1069] Livre I, p.108, n°995 et livre II, p.28, n°252.
[1070] Livre II, p.178, n°1713 et livre III, p.40, n°1715.
[1071] Livre X, p.177, n°15563.
[1072] Livre XV, p.267, n°30396.
[1073] Livre II, p.77, n°701 ; livre VI, p. 152, n°7553 ; livre VII, p. 200, n°9561 et livre VIII, p. 54, n°9561.
[1074] Livre III, p.164, n°3055 et n°3056.
[1075] Livre VII, p.171, n°8287 ; livre VIII, p. 47, n°9291 et livre IX, p.26, n°9291.

> pour en posséder de pareils, il faut avoir pris son tour, s'être inscrit longtemps à l'avance et se résigner à payer fort cher. »[1076]

Avec sa production spécialisée, le peintre accède aussi à la notoriété : ses envois font systématiquement partie des « tableaux à ne pas manquer »[1077] commentés au Salon et son décès occasionne de très nombreuses nécrologies[1078].

Au-delà de l'incontestable faveur commerciale dont bénéficie la peinture de genre, l'analyse des livres de la maison Goupil et des stratégies de capitalisation qui s'y dessinent permet d'identifier les raisons mêmes de cet engouement. Au contraire des peintures d'histoire, les scènes de genre se caractérisent ainsi par leur triple accessibilité: esthétique d'abord, puisqu'il s'agit le plus souvent de compositions simples (peu de figures, peu d'éléments de décor, gammes chromatiques harmonieuses), aisément reproductibles et qui ne pâtissent pas trop grandement de leur transposition en gravure ; symbolique ensuite, puisque les thèmes dépeints ne nécessitent pas une érudition pour être lus, compris et appréciés, et jouent au contraire sur la simplicité ; économique enfin, puisque ces œuvres se vendent à relatifs bas prix en comparaison des compositions plus complexes et qu'elles peuvent, en outre, être réduites, reprises, reproduites à l'envi. Dans la production et, surtout, dans les stratégies de commercialisation des peintres de figure, la peinture de genre prend notablement l'avantage sur la peinture d'histoire en ce qu'elle convient davantage aux modalités d'appréciation et de consommation artistique qui se développement dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

c) L'estime des critiques

Au-delà des amateurs d'art, les scènes de genre suscitent aussi l'enthousiasme des critiques d'art, ce qui se traduit par des commentaires de plus en plus fréquents et de plus en plus longs. Traditionnellement, l'intermédiation d'un guide initié favorisait la peinture d'histoire, dont les compositions, complexes et érudites, nécessitaient d'être décrites, commentées, expliquées pour en saisir pleinement les enjeux, esthétiques et rhétoriques. Au cours du siècle, afin de s'adapter à un public plus profane, les peintres d'histoire produisent des représentations simplifiées, à la fois dans le choix des épisodes et dans les compositions, avec une réduction du nombre de figures et d'éléments symboliques. Cet appauvrissement inspire

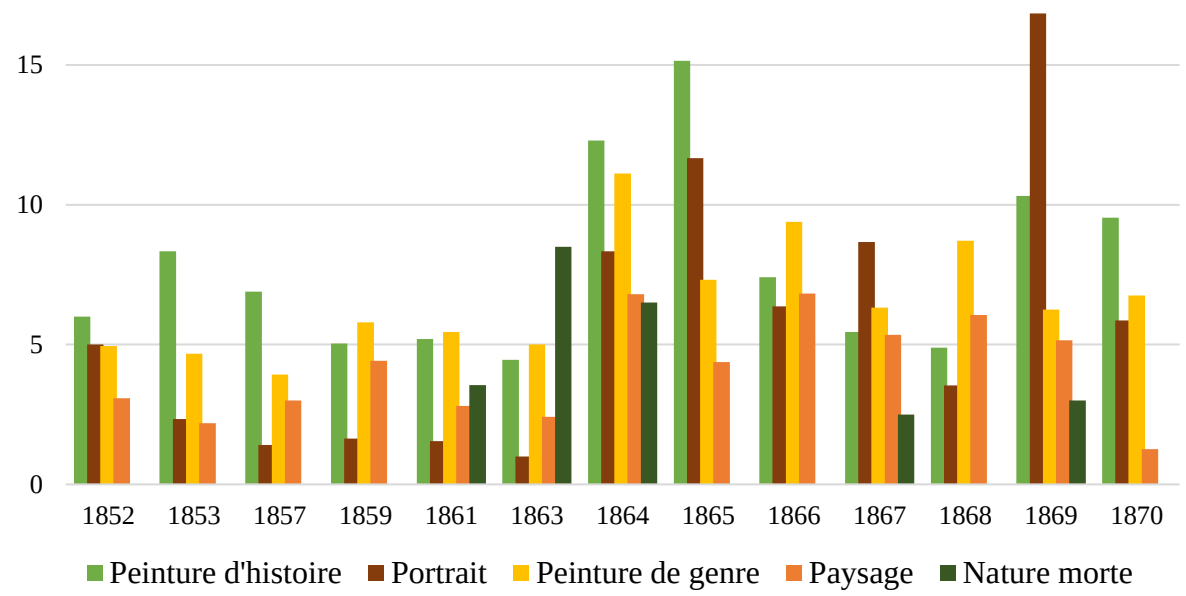
[1076] BLANC Charles, *Le Temps*,19 mai 1869.
[1077] En moyenne, ses envois sont commentés dans neuf journaux à chaque Salon, entre 1848 et 1890. Recensement effectué *via* la base *Retronews*, *op. cit.*
[1078] Entre autres celles parues dans *Le Petit Journal*, 18 octobre 1890, ; *Le Siècle, Le Constitutionnel, La Patrie, La Gazette de France,* 19 octobre 1890 ; *La Presse,* 20 octobre 1890.

alors à H. Delaborde cette sentence, largement partagée par ses confrères dans le discours critique de la seconde moitié du XIX^e^ siècle :

> « [E]ncore ce mot 'peinture d'Histoire' a-t-il perdu aujourd'hui la signification qu'on lui attribuait autrefois et n'exprime-t-il le plus souvent que la simple narration d'un fait. »[1079]

Vidée de ses ambitions morales et symboliques, la peinture d'histoire ne pourrait donc être jugée qu'à l'aune de son potentiel narratif ; dès lors, selon ce nouveau critère déterminant la qualité d'une œuvre, la peinture de genre s'impose comme concurrente sérieuse. Comparativement à la peinture d'histoire, les récits mis en image par des scènes de genre possèdent en outre l'avantage de se dispenser d'érudition et d'une connaissance préalable des références mobilisées. Au cours du siècle, les scènes de genre rivalisent avec les peintures d'histoire dans le discours critique, qui tend alors davantage à raconter qu'à expliquer.

Graphique 24. Nombre moyen de mentions dans la presse reçues par les peintures médaillées, selon leur genre (1852-1870)[1080]



Premier Salon où les peintures de genre médaillées sont plus commentées que les peintures d'histoire, l'exposition de 1859 offre un cas d'étude exemplaire pour estimer les succès critiques obtenus par la peinture des genres et les raisons de ces succès. C'est d'abord l'envoi de J. Breton, composé de quatre scènes de genre : *Le rappel des glaneuses (Artois)* [Fig. 4.146], la *Plantation d'un Calvaire* [Fig. 4.147], *Le lundi* [Fig. 4.19] et *Une couturière* [Fig. 4.148], qui concentre le plus l'attention critique avec au moins vingt-huit commentaires

[1079] DELABORDE Henri, *La Revue des deux mondes*, 15 juin 1861, p. 873.
[1080] Recensement effectué sur quarante périodiques, à partir de PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870*, *op. cit.*

dans la presse contemporaine[1081]. *Les sœurs de charité* **[Fig. 4.149]**, accompagnées de *La Toilette* et *La pharmacie, intérieur* **[Fig. 4.150]**, présentées par H. Browne, suscitent une attention critique équivalente. C'est ensuite l'unique œuvre exposée par L. Knaus, *La Cinquantaine* **[Fig. 4.151]**, qui est commentée par au moins vingt-quatre salonniers. Enfin, les scènes de genre orientalistes exposées par A. de Curzon, en particulier *Une jeune mère, souvenir de Picinesca (royaume de Naples)* **[Fig. 4.25]** et *Femmes de Mola di Gaëte (royaume de Naples)* **[Fig. 4.152]**, et par E. Fromentin, notamment l*'Audience chez un khalifat (Sahara)* **[Fig. 4.153]**, réunissent l'un et l'autre une vingtaine de commentaires.

Aucun de ces peintres ne sont, lors du Salon de 1859, des inconnus : E. Fromentin et L. Knaus ont été récompensés plusieurs fois depuis respectivement 1849 et 1853 ; J Breton et H. Browne sont médaillés depuis l'Exposition universelle de 1855 ; A. de Curzon a reçu sa première médaille lors du Salon de 1857. L'enthousiasme critique reçu en 1859 s'appuie donc sur une réputation préexistante : c'est parce que la qualité d'un peintre et de sa production a déjà été remarquée – par les critiques eux-mêmes, ou par d'autres instances – qu'elle fait l'objet d'une observation accrue. Par ailleurs, les succès critiques sanctionnent des scènes de genre de toutes thématiques, sans réelle discrimination : les salonniers apprécient alors autant les scènes de genre paysannes – à l'instar des toiles de J. Breton et L. Knaus – que les scènes de genre orientales – par exemple de E. Fromentin ou A. de Curzon –, en n'ignorant pas les scènes de genre plus strictement sentimentales – comme celles de H. Browne. Les succès d'estime reçus par ces scènes de genre ne peuvent donc pas s'expliquer par une quelconque faveur thématique et il faut donc trouver ailleurs les raisons d'un tel enthousiasme critique vis-à-vis de la peinture de genre.

Quelles sont les qualités que les salonniers prêtent à la peinture de genre pour en justifier une considération, et par là même une reconnaissance, augmentée ? La citation issue du compte rendu de l'exposition paru dans *La Patrie,* à propos de l'envoi d'A. de Curzon, est significative à plusieurs égards :

> « M. de Curzon n'est pas seulement peintre, il est poète. Parmi les huit tableaux qu'il expose, il n'y en a pas un qui ne témoigne de cette noble tendance à idéaliser le sujet. »[1082]

Elle suggère qu'au-delà de leur potentiel narratif, qui en soi justifie le développement de commentaires critiques, ces scènes de genre réunissent des qualités qui sont traditionnellement

[1081] Lors d'un recensement portant sur quarante périodiques, les peintures médaillées exposées au Salon de 1859 sont commentées en moyenne dans cinq titres différents.
[1082] Simonnin, *La Patrie,* 18 juillet 1859.

les prérogatives de la peinture d'histoire : d'une part, la portée symbolique, voire morale, des compositions et d'autre part, la capacité à faire vrai *et* beau.

La portée symbolique de la peinture de genre

La première partie de la citation (« il est poète ») évoque l'une des qualités qui revient le plus souvent dans les compliments faits aux scènes de genre, à savoir leur possible dimension symbolique, voire allégorique. Nombreux sont les salonniers à dépasser, dans leur commentaire, la simple description de l'éventuelle narration mise en image, pour y lire des intentions et des significations, notamment morales, sous-jacentes. C'est le cas pour les scènes rurales peintes par J. Breton, où reviennent fréquemment des développements à propos de la dignité archétypale des figures paysannes, ou une lecture morale des représentations, à l'instar de celle proposée par T. Gautier pour *Le lundi* :

> « Connaissez-vous une espèce de complainte ou ballade populaire citée par Champfleury comme un chef-d'œuvre de poésie réaliste, et qui s'appelle la *Femme du roulier* ? Le *Lundi,* de M. Jules Breton, conçu dans le même esprit et gravé sur bois, pourrait servir d'illustration à la romance. C'est une femme qui vient chercher son mari au cabaret. […] Il y a même, nous le voulons bien, dans cette peinture à la Hogarth, une sorte de morale et de leçon. »[1083]

De telles lectures se retrouvent aussi à propos des *Sœurs de charité* de H. Browne :

> « On sent qu'elles exercent cet office de garde malade et d'infirmière avec cette compassion discrète et patiente qui se ménage et se surveille dans le triple intérêt du malade qu'il ne faut pas effrayer, de sa force qu'il faut conserver intacte pour d'autres que pour lui, et du spectateur enfin qu'il ne faut pas tromper. Ces sœurs de charité n'entendent rien aux conventions du monde et de l'art. Elles ne sont pas dures, elles sont simples. Elles soignent l'enfant de la Providence de leur mieux, mais elles ne le soignent pas avec ce faux entrain, avec cette vivacité profane qui ferait penser au spectateur que ces deux sœurs de tout le monde, qui appartiennent à quiconque souffre, n'ont fait leurs vœux que pour un seul. »[1084]

Ou de l'envoi d'E. Fromentin :

> « M. E. Fromentin a fait une esquisse spirituellement peinte d'une *Audience chez un kalifat,* dont il a donné une curieuse description dans son livre d'un *Été dans le Sahara.* »[1085]

[1083] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel,* 7 juillet 1859.
[1084] LESCURE M. de, *La Gazette de France,* 22 juillet 1859.
[1085] DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Le Journal des débats,* 26 mai 1859.

Mais la lecture moralisante la plus frappante est certainement appliquée à *La Cinquantaine* de L. Knaus : la quasi-unanimité des salonniers extrapole en effet, de cette simple scène de fête familiale et rurale, un propos plus spirituel, en lisant chaque choix de la composition comme autant de sens moraux cachés. C'est d'ailleurs cette profusion perçue de sous-textes que lui reproche P. de Saint-Victor, qui considère que ces intentions ont parasité des motivations plus strictement artistiques :

> « Il ne sied pas à un peintre d'avoir trop d'esprit. La cinquantaine, de M. Knaus est si spirituelle qu'on ne sait ce qui l'emporte dans ce tableau, de la littérature ou de la peinture. – Si vous aimez les romans d'Auguste La Fontaine, vous serez charmé du bal champêtre où les deux doyens du village fêtent leur demi-siècle conjugal. […] En vérité, on ferait un livre de ce tableau, tant il est rempli de curieux détails et d'intentions spirituelles. C'est l'églogue allemand dans toute sa candeur, telle qu'elle fleurit aux bords du Neckar. »[1086]

De façon plus générale, les commentaires critiques tendent à user et à abuser de l'extrapolation, en augmentant la description qu'ils effectuent des compositions de sens invisibles, soit en postulant des actions ayant eu lieu avant et/ou après celle qui est représentée (à propos de *La Cinquantaine* de L. Knaus par exemple : « Il y a cinquante ans qu'ils se sont mariés, et ils sont encore jeunes de cœur, vifs, alertes ; ils sont encore heureux : leur bonheur se lit dans la dignité naïve et calme de leur marche, dans l'éclat de leur regard, que les dévorantes larmes des malheurs intimes n'ont jamais altéré »[1087]) ; soit en postulant des émotions, des sentiments ou des intentions aux figures (à propos de *La Plantation d'un calvaire* de J. Breton par exemple : « On sent que la foi les transporte dans la Passion vivante et réelle, telle qu'elle eut lieu il y a dix-huit siècles, à Jérusalem »[1088]) ; soit, en dernier recours, en postulant de la part du peintre la représentation d'un discours, moral le plus souvent, politique parfois, implicite. Ce recours, extrêmement courant, à l'extrapolation permet de légitimer tout autant la longueur et la densité des commentaires critiques à propos de scènes somme toute relativement ordinaires et aisément lisibles. Dans un mouvement parallèle, ces supposées significations implicites justifient l'utilité même d'un discours critique sur cette peinture de genre : si les scènes de genre commentées se réduisaient à une fête paysanne, à des femmes au chevet d'un enfant malade ou à une situation pittoresque, l'intermédiation du critique elle-même deviendrait inutile, au-delà de la description stricte – à un moment où, la reproduction visuelle n'étant pas encore la norme, elle constitue souvent la seule manière d'apprécier un tableau sans le voir.

[1086] SAINT-VICTOR Paul de, *La Presse*, 9 juillet 1859.
[1087] CANTREL Émile, *L'Artiste*, 3 juillet 1859, p. 146-147.
[1088] SAINT-VICTOR Paul de, *La Presse*, 28 mai 1859 :

La conciliation des exigences de beauté et de vérité

La seconde partie de la citation à propos de l'envoi d'A. de Curzon (« cette noble tendance à idéaliser le sujet ») évoque la deuxième qualité prêtée, de façon de plus en plus exclusive, à la peinture de genre : la capacité de faire beau *et* vrai, c'est-à-dire de combiner deux exigences qui pourraient se contredire. De nombreux passages des comptes rendus du Salon de 1859 soulignent très explicitement cette qualité appréciée par les salonniers, à la fois chez J. Breton :

> « Tout cela est très vrai et très bon. C'est du bon réalisme qui n'a rien de grossier. »[1089]

Chez H. Browne :

> « Cette peinture très distinguée pourrait sans doute avoir encore plus de solidité et plus d'harmonie ; mais un sentiment vrai et une touche très sûre la caractérisent. »[1090]

Chez L. Knaus :

> « Chacune des innombrables figures qu'il a si habilement groupées autour des deux danseurs, enfants, jeunes gens, vieillards, est un type vrai, mais un type idéalisé. C'est ainsi qu'il faut comprendre le réalisme. »[1091]

Ou enfin chez E. Fromentin :

> « M. Fromentin a toujours visé haut : il cherche le dessin élégant, la couleur juste et vive, l'harmonie des valeurs locales avec les grands ensembles, et enfin le caractère, qualité indispensable à un peintre qui veut nous initier à la sévérité des paysages d'Afrique et des races orientales. […] Dans un sujet qui prête au mélodrame et presque à la fantasmagorie, le peintre a voulu demeurer strictement fidèle au souvenir de ce qu'il a vue, et c'est surtout pour sa parfaite sincérité que ce tableau nous intéresse. »[1092]

Ces remarques jugeant de l'équilibre entre idéal de beauté et exigence de vérité ne doivent pas se comprendre exclusivement dans le strict cadre de la polémique sur le réalisme, qui anime le milieu depuis la décennie 1850[1093] et oppose ceux qui, autour de G. Courbet, comprennent le

[1089] Simonnin, *La Patrie*, 28 mai 1859.
[1090] TARDIEU Alexandre, *Le Constitutionnel*, 29 avril 1859.
[1091] JOURDAN Louis, *Le Siècle*, 22 avril 1859.
[1092] MANTZ Paul, *La Gazette des beaux-arts*, p. 292.
[1093] À ce propos, voir BOUVIER Émile, *La bataille réaliste (1844-1857) : Champfleury, la bohème, Courbet, Max Büchon, Dupont, Mathieu, le cénacle réaliste*, Paris, Fontemoing & Cie, 1913 ; BUCHON Max et DESBUISSONS Frédérique, *Le réalisme. Discussions esthétiques*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2007 ; WEISBERG Gabriel P., « The Realist Tradition: Critical Theory and the Evolution of Social Themes » dans *The Realist Tradition : French Painting and Drawing 1830-1900*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1980, p. 1-20.

réalisme comme une « négation de l'idéal »[1094] et comme une remise en question radicale des motifs autorisés mais aussi de la manière de peindre des conceptions antinomiques, et ceux qui préfèrent un réalisme plus conventionnel, se caractérisant davantage par l'ouverture du répertoire iconographique au réel et au contemporain plutôt que comme une opposition aux exigences d'enjolivement. Cette interrogation esthétique sur la possible conciliation des critères de beauté et de vérité doit aussi s'entendre comme un questionnement plus vaste interrogeant le rapport à l'artifice et justifiant notamment le reproche, de plus en plus fréquent, d'artificialité opposé aux peintures d'histoire. Les salonniers soulignent ainsi leur désir de voir les peintres user de leur compétence pour tenter une réconciliation, en recourant fréquemment au terme d'« harmonie ». À cet égard, les peintres de genre possèderaient alors un avantage de taille par rapport aux peintres d'histoire, puisque leur répertoire thématique, puisant dans la vie ordinaire ferait naturellement « vrai » – charge à eux, ensuite, de bien choisir leur sujet pour proposer une composition qui respecte l'exigence de beauté.

La réception critique élogieuse dont jouissent les œuvres de J. Breton, H. Browne, L. Knaus, A. de Curzon et E. Fromentin en 1859 est globalement révélatrice des critères qui régissent, dans les comptes rendus de Salon de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, l'appréciation des peintures et qui avantagent peu à peu la peinture de genre. D'un point de vue narratif, elle détrône la peinture d'histoire parce qu'elle met en scène des situations familières et des personnages ordinaires et parce qu'elle prend la forme de compositions d'une grande lisibilité. Elle rivalise aussi avec le « Grand genre » dans ce qui constituait traditionnellement ces prérogatives esthétiques et rhétoriques : l'extrême lisibilité et narrativité des scènes de genre se révèle ainsi particulièrement propice au développement d'extrapolations et de lectures moralisantes, et attribue alors à ces œuvres une dimension symbolique. Parallèlement, la proximité, l'authenticité et la nouveauté des sujets de la peinture de genre lui profitent pour réactualiser l'exigence de conciliation entre beauté et vérité, alors même que les peintures d'histoire essuient de plus en plus le reproche d'être empesées dans des conventions obsolètes.

[1094] COURBET Gustave, *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Échoppe, 1986, p. 22.

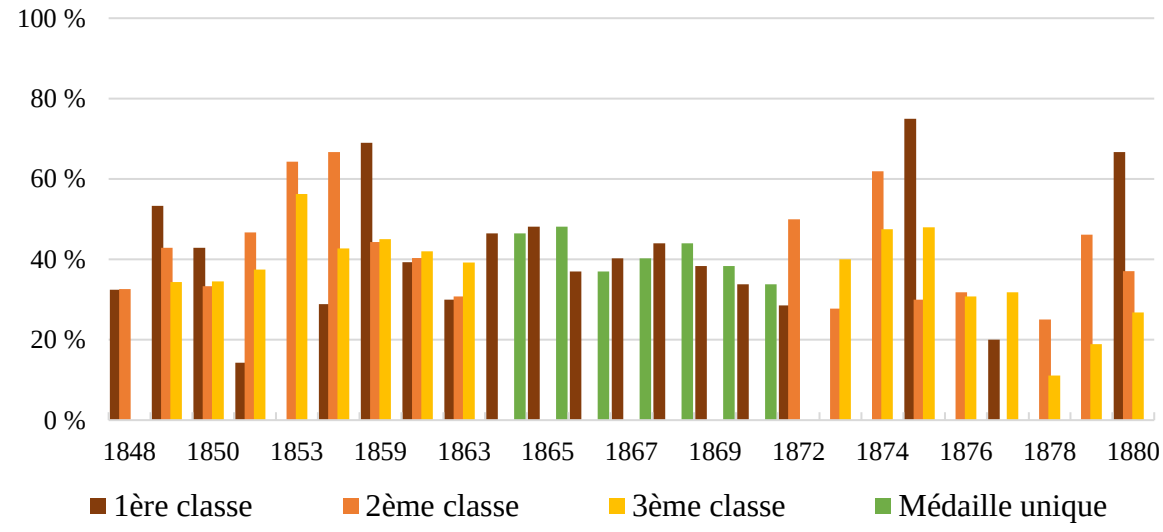
III. La consécration institutionnelle des peintres de genre

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la peinture de genre voit ses qualités fondamentales (la proximité avec les spectateurs résultant des situations et personnages ordinaires, par définition, représentés ; l'authenticité due à la représentation de scènes tirées de la réalité, vécue parfois par les spectateurs ; la nouveauté permise par la mise en image de sujets contemporains) particulièrement valorisées, et se voit prêter en sus les qualités jusqu'ici possédées par la peinture d'histoire, à savoir un potentiel sous-texte symbolique et une conciliation possible entre le beau et le vrai. Cette polyvalence de la peinture de genre, appréciée par le marché et par les critiques, est aussi reconnue par les institutions : au Salon, au musée et dans les commandes officielles, les peintres de genre obtiennent progressivement les distinctions les plus prestigieuses de la carrière artistique.

a) Au Salon, une ascension incontestée

Entre 1848 et 1880, les peintures de genre remportent, nous l'avons vu, la majorité (39,1 %) des médailles distribuées par le jury :

Graphique 25. Proportion de médailles reçues par les peintures de genre au Salon (1848-1880), par catégorie[1095]



Durant la période, la distribution de récompenses aux peintures de genres est en outre constante, et n'est pas menacée par les différentes modalités de composition du jury et/ou par les changements de règles concernant le nombre de médailles disponibles ou d'ouvrages par envoi. La répartition par catégorie de médaille ne fait pas non plus montre d'une quelconque évolution,

[1095] Recensement effectué *via* la base DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.*

à la hausse comme à la baisse, au cours de la période : si, d'un Salon à l'autre, les variations peuvent être importantes[1096], la peinture de genre reçoit *grosso modo* tout au long de la période environ 40 % des médailles de chacune des catégories.

La reconnaissance qu'accorde le jury à la peinture de genre résiste ainsi, d'abord, à la réinstauration du jury académique, qu'on pourrait croire plus enclin à préserver une reconnaissance hiérarchisée des genres. Pourtant, entre 1857 et 1864, les membres de l'Académie des beaux-arts siégeant au jury attribuent en moyenne 43,3 % des médailles, soit davantage, en proportion, que les précédents jurys élus (en moyenne 39,1 % des médailles attribuées aux peintures de genre entre 1848 et 1853). Les récompenses que reçoit Charles FORTIN (1815-1865) montrent bien, à l'échelle individuelle, que la considération croissante de la peinture de genre n'est même pas menacée par ce jury académique. En 1857, C. Fortin est déjà un peintre de genre expérimenté – il a débuté au Salon en 1835 – et confirmé – il a reçu une médaille de première classe en 1849. Le prestige de la médaille reçue est d'autant plus remarquable qu'elle est octroyée, d'une part, à un envoi exclusivement composé de scènes de genre paysannes et de paysages ruraux et, d'autre part, à un peintre alors vierge de toute récompense et réputation, court-circuitant dès lors la progression attendue dans la hiérarchie des récompenses. Cette reconnaissance particulièrement prestigieuse est confirmée, une décennie plus tard, par le jury académique, qui lui accorde trois rappels de médailles entre 1857 et 1861. Ces rappels distinguent systématiquement des envois de peinture de genre à sujet principalement paysan, comme *Cahutte de mendiant dans le Finistère* (Salon de 1857), *Intérieur rustique* (Salon de 1859) ou *Scène familière* (Salon de 1861). L'exemple de C. Fortin est révélateur de l'absence de remise en cause de la reconnaissance obtenue par un peintre, et à travers lui par un genre, d'un jury à l'autre.

De même, la montée en considération de la peinture de genre au Salon résiste plutôt bien au regain d'encouragement dont bénéficie la peinture d'histoire dans la décennie 1870, de la part du jury et de l'administration des beaux-arts, qui se traduit par un quasi-monopole sur les médailles de première classe distribuées. Si la baisse est réelle – la peinture de genre ne remporte plus que 21,1 % des médailles de première classe dès 1872, contre 34,5 % (37,4 % si l'on compte les médailles uniques) aux décennies précédentes – et si surtout, elle n'en reçoit aucune à la majorité des expositions de la décennie, il faut signaler deux exceptions : au Salon de 1875, deux des trois médailles de première classe sont attribuées aux peintres de genre Jules

[1096] Entre, par exemple, le Salon de 1850 où la peinture de genre remporte 33,3 % des médailles de seconde classe et le Salon de 1857 où elle en remporte 66,7 %.

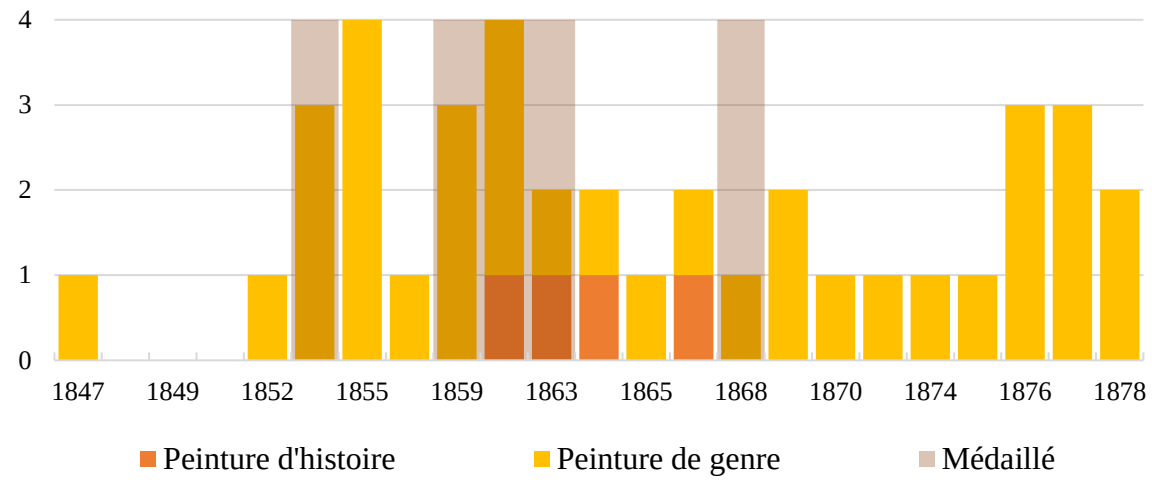
GOUPIL (1839-1883) et Gustave JACQUET (1843-1909), avec notamment *La rêverie* **[Fig. 4.154]** ; en 1880, ce sont de nouveau des envois de peintures de genre, ceux de P.-A.-J. Dagnan-Bouveret, avec *Un accident* **[Fig. 4.155]**, H. Lerolle, avec *Dans la campagne* **[Fig. 4.156]** et F. Pelez, avec entre autres *Au lavoir* **[Fig. 4.127]** qui remportent la majorité (trois sur quatre) des médailles de première classe. La montée en considération de la peinture de genre dont attestent les palmarès des médailles au Salon entre 1848 et 1880 n'est ainsi pas récusée par cette relative diminution observée, comme le prouve notamment les médailles d'honneur que reçoivent, progressivement, les peintres de genre.

L'accès à la médaille d'honneur

Distribuée jusqu'ici exclusivement à des peintres d'histoire, la médaille d'honneur du Salon est attribuée pour la première fois à un peintre de genre, G. Brion, en 1868. Exposant depuis 1847, il connaît son premier succès, à la fois critique et institutionnel, lors du Salon de 1853 où il reçoit une médaille de deuxième classe. Son envoi exclusivement composé de scènes de genre rurales et alsaciennes, parmi lesquels la *Récolte des pommes de terre pendant l'inondation du Rhin en 1852 ; Alsace* **[Fig. 4.157]**, est favorablement remarquée et commentée par plusieurs critiques influents[1097]. En 1859 et en 1861, des envois similaires lui valent deux rappels de médailles puis, au Salon de 1863, il obtient une médaille de première classe ; parallèlement, ses envois suscitent un enthousiasme critique allant croissant. S'il tente des incursions dans le domaine de la peinture d'histoire, notamment avec *Siège d'une ville par les Romains, sous J. César. Batterie de balistes et catapultes* **[Fig. 4.158]** exposé au Salon de 1861 et *Jésus et Pierre sur les eaux (Évangile selon Saint Mathieu, Ch. XIV)* **[Fig. 4.159]** présenté l'année suivante – incursions qui lui sont d'ailleurs reprochés par les salonniers, qui l'enjoignent à s'en tenir aux scènes de genre où son talent s'exprimerait à plein, sa production et sa réputation sont véritablement, et presque exclusivement, celles d'un peintre de genre :

[1097] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.

Graphique 26. Composition des envois de G. Brion au Salon (1847-1878), par genre[1098]



Présent au catalogue de la société Goupil dès 1859[1099], nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1863[1100], présent au musée du Luxembourg à partir de 1863 avec *Les Pèlerins de Sainte Odile (Alsace)* **[Fig. 4.160]**[1101], amplement et élogieusement commentés par les salonniers, G. Brion bénéficie dans la décennie 1860 d'une reconnaissance unanime. Au Salon de 1868, il devient le premier peintre de genre – hors Exposition universelle de 1855 – à obtenir la médaille d'honneur : il y expose *La lecture de la Bible ; intérieur protestant en Alsace* **[Fig. 4.71]**, une œuvre représentative, par la thématique convoquée, la composition et le sous-texte moral et religieux, du reste de sa production. Parallèlement, son œuvre est unanimement commentée et admirée, parfois de manière très élogieuse, par les salonniers[1102], tandis que le public lui-aussi semble l'avoir appréciée, comme le suggèrent les multiples reproductions parues dans la presse[1103]. Surtout, l'octroi de la médaille d'honneur à G. Brion et, à travers lui, à la peinture de genre ne suscite aucune réaction de la part des chroniqueurs de la vie artistique : il semble donc y avoir consensus autour de la légitimité à ce que cet envoi et, par extension, la peinture de genre obtienne la récompense la plus prestigieuse du Salon. Seules voix discordantes dans cet océan d'éloges : celles de M. Chaumelin, salonnier de la *Presse*[1104], et de J.-A. Castagnary, salonnier du *Siècle*. Le commentaire de ce dernier est particulièrement sévère :

> « Mais, hélas ! il est écrit que les jurys, la critique et la foule ne s'entendront jamais sur la valeur propre des œuvres. La foule avait passé devant la *Lecture de la Bible*, sans la voir ; la critique n'y avait

[1098] Le genre des œuvres a été déterminé à partir des titres. Recensement *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[1099] *Getty Provenance Index*, *op. cit.*
[1100] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH//367/9.
[1101] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/122, dossier n°29.
[1102] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[1103] Gravure de Paul-Adolphe RAJON (1843-1888) dans *La Gazette des beaux-arts*, 1er juin 1868, p. 522-523 ; gravure dans *Le Monde illustré*, 8 août 1868, p. 89.
[1104] CHAUMELIN Marius, *La Presse*, 29 juin 1868.

> trouvé qu'un petit tableau de genre, patiemment exécuté par un artiste soigneux de sa brosse, qui essaye de suppléer par le travail aux qualités natives que la nature lui a refusées ; le jury y reconnaît une grande peinture, digne d'être tout à la fois proposée comme modèle aux contemporains et recommandée comme chef-d'œuvre à l'attention de la postérité. Pour n'être pas nouveau, le phénomène est curieux. On n'a pas même un bout de médaille à donner à M. César de Cock, auteur d'un des quatre ou cinq paysages originaux du Salon, et c'est sur la tête de M. Gustave Brion, auteur d'une scène de famille comme on en trouve chaque année par centaines, qu'on fait choir la grosse médaille d'honneur ! »[1105]

Les raisons d'une telle protestation sont doubles. Premièrement, la vigueur de ce réquisitoire doit sans nul doute à l'aversion de principe de J.-A. Castagnary à l'égard de tout jury et, plus généralement, de toute tutelle étatique sur les carrières artistiques – ce que confirme d'ailleurs la suite de la citation[1106]. Deuxièmement, ce qui dérange J.-A. Castagnary, et de façon similaire M. Chaumelin, ce n'est pas tant que la médaille d'honneur soit attribuée à la peinture de genre, mais qu'elle soit attribuée à *cette* peinture de genre en particulier, qu'ils jugent relativement insignifiante par rapport aux autres scènes de genre exposées au Salon. Leur sévérité à l'encontre de ce palmarès laisse à cet égard transparaître une forme de frustration à voir que, lorsque les genres mineurs sont enfin considérés à l'égal de la peinture d'histoire – ce que ces deux salonniers progressistes appellent de leurs vœux depuis plusieurs années –, cette considération inédite et espérée échoie à des œuvres éloignés de leurs préférences.

M. Chaumelin et J.-A. Castagnary compris, en dépit de leurs critiques, il y a donc consensus à ce que les peintres de genre soient légitimes à obtenir la médaille d'honneur au Salon, c'est-à-dire à accéder à une reconnaissance institutionnelle qui équivaut à celle dont bénéficient traditionnellement les peintres d'histoire. Ce consensus se consolide encore quelques années plus tard avec l'octroi de la médaille d'honneur en 1872 à J. Breton puis, en 1874, à J.-L. Gérôme. Ces attributions ne provoquent, là encore, aucune polémique[1107] et il est désormais admis, de la part des salonniers comme du jury, qu'un envoi de scènes de genre puisse légitimement prétendre à la plus haute récompense.

[1105] CASTAGNARY Jules-Antoine, *Le Siècle*, 5 juin 1868.

[1106] « Quand chacun sera bien convaincu que rien n'est dangereux comme les récompenses, que presque toujours elles sont données à faux, que données à faux elles compromettent également les récompensés et les récompenseurs, j'imagine qu'alors il ne se trouvera plus personne pour les recevoir, plus personne pour les donner. Ce jour-là, la lisière qui rattache l'art à l'État sera coupé, et c'est le vœu le plus ardent que je forme pour le bien des artistes. », *ibid.*

[1107] Si ce n'est qu'en 1874, C. Corot est le concurrent malheureux à cette distinction ultime (j'y reviendrai), ce qui pousse de nombreux artistes à contester le choix du jury et à accorder au paysagiste une médaille alternative.

Les peintres de genre, membres légitimes du jury

Parallèlement, l'élection de plus en plus fréquentes de peintres de genre au jury du Salon est une preuve supplémentaire de la consécration qu'ils y rencontrent. Certes, ils ne sont pas élus massivement – seuls quarante-trois peintres de genre (sur les 163) sont nommés entre 1848 et 1913 – mais certains figurent parmi les membres les plus largement et régulièrement plébiscités. Ainsi de J. Breton, élu vingt-sept fois avec plus de 15 000 voix ; d'A. Vollon, élu vingt-trois fois avec un « score » équivalent ; d'É. Detaille, élu dix-sept fois avec près de 17 000 voix au total ; ou encore d'É. Luminais, élu quinze fois avec un total d'environ 10 000 voix. La présence, régulière, de ces peintres reconnus pour leurs scènes de genre – voire, même pour A. Vollon, pour des natures mortes – signifie de fait qu'ils sont considérés par leurs pairs comme, d'une part, aptes et, d'autre part, légitimes à juger leur production. En accordant progressivement cette prérogative, traditionnellement accordée aux peintres d'histoire, les peintres exposants au Salon admettent eux aussi que la peinture de genre est une pratique suffisante, dont l'exemplarité vaut celle de la peinture d'histoire.

b) Des œuvres dignes du musée

Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les peintures de genre entrent de plus en plus au musée, démentissant alors l'idée d'une production strictement commerciale à destination d'une clientèle et d'espaces privés :

> « Il reste aux peintres du dix-neuvième siècle la peinture de genre […] régnante pourtant, honorée, cultivée, pratiquée comme un gagne-pain par tous les talents de notre temps petit, bourgeois, sans palais et sans fresques. »[1108]

La collection du musée du Luxembourg, censée représentée le meilleur de la production artistique contemporaine, constitue à cet égard un exemple éloquent de cette intégration croissante. En 1853, sur les 159 peintures exposées[1109], seules vingt-neuf (soit 18,2 %) peuvent être apparentées à la peinture de genre ; à la fin du siècle, en 1898, sur les 326 toiles composant la collection du musée[1110], peuvent être désormais recensées 123 scènes de genre (soit 37,7 %) – les peintures de genre ont donc quadruplé en nombre absolu et doublé en proportion. Ayant fait

[1108] GONCOURT Edmond et Jules de, *La Peinture à l'exposition de 1855,* Paris, E. Dentu, 1855, p. 17.
[1109] VILLOT Frédéric, *Notice des peintures, sculptures... exposées dans les galeries du Musée impérial du Luxembourg,* Paris, musée du Luxembourg, 1853.
[1110] *Catalogue sommaire des peintures, sculptures, dessins, gravures en médailles et sur pierres fines et objets d'art divers de l'école contemporaine exposés dans les galeries du musée national du Luxembourg*, Paris, musée du Luxembourg, 1898.

l'objet d'une monographie[1111], la collection du musée du Luxembourg en 1874 permet d'abord de constater que la peinture de genre qui y est exposée est représentative de la diversité thématique et stylistique de la peinture de genre produite. La peinture animalière de C.-É. Jacque ou de R. Bonheur côtoie ainsi les scènes de genre historiques signées par J.-L. Gérôme, J. Tissot ou J. Worms ; les représentations paysannes d'Ar. Leleux, de C. Marchal, des frères Feyen ou de J. Breton jouxtent les peintures de genre orientalistes de Léon BELLY (1827-1877), A. Dehodencq, E. Fromentin, G. Guillaumet ou Charles DE TOURNEMINE (1812-1872). Le catalogue d'exposition de Geneviève Lacambre, en réunissant des notices précises sur chacune des œuvres, offre ensuite la matière nécessaire pour analyser plus finement les modalités d'entrée de la peinture de genre, alors représentée par soixante tableaux, soit un quart de la collection. Son examen permet en effet de révéler qu'il existe, pour ce genre, deux façons d'intégrer les collections nationales.

Certaines peintures de genre paraissent d'abord avoir été conçues spécifiquement pour le musée, que ce soit en raison de leurs formats imposants et/ou des sujets représentés. Alors qu'elle est difficilement décelable dans les peintures d'histoire exposées, dont la grandeur physique et rhétorique peut être considérée comme une composante essentielle du genre lui-même, quelques scènes de genre visibles au musée du Luxembourg laissent transparaître une évidente ambition muséale. Les *Pèlerins allant à la Mecque* **[Fig. 4.161]** de L. Belly sont d'abord d'un format imposant (242 x 160 cm) : si l'emploi d'un grand format pour des scènes de genre n'est ni inédit, ni déploré, il constitue une prise de risque qui exclue clairement l'œuvre des débouchés habituels de la peinture de genre, à savoir les appartements bourgeois. Au vu de son sujet ensuite, inapproprié pour décorer une église tout en étant trop religieux pour décorer un bâtiment officiel, le seul lieu auquel cette œuvre paraît destinée est alors le musée. L. Belly proposerait ainsi une peinture de genre « pour musée[1112] » : une stratégie risquée mais efficace puisque c'est la première œuvre de l'artiste à être achetée par l'État et déposée au musée du Luxembourg[1113]. L'œuvre a été exposée au Salon de 1861, et témoigne effectivement d'une réorientation, non pas tant thématique que formelle, de la production du peintre. Élève du paysagiste C. Troyon, l'artiste expose de fait depuis 1853 des paysages orientaux, de moyen format, principalement. Il reçoit sa première récompense en 1857 – une médaille de troisième classe – et une deuxième à l'exposition suivante – une médaille de seconde classe – pour des

[1111] *Le musée du Luxembourg en 1874*, 1974, *op. cit.*
[1112] MOULIN Raymonde, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporains », *Revue française de sociologie*, 1986, volume 27, n°3, p. 369-395, ici p. 385-387.
[1113] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/117, dossier n°62.

envois essentiellement composés de paysages, tels que *Le Nil, soleil couchant (Égypte)* **[Fig. 4.162]** ; mais ceux-ci passent relativement inaperçus auprès des critiques d'art. En 1861, il devient peintre de figures : aux côtés de deux portraits, il présente deux scènes de genre orientales. Une telle réorientation se révèle efficace puisque, outre la médaille de première classe qu'il reçoit de la part du jury académique – ce qui lui permet désormais d'être exempté –, le peintre rencontre l'enthousiasme critique au Salon[1114]. Les salonniers apprécient notamment l'originalité de la composition, qui attise la curiosité[1115] et confine même au « bizarre »[1116] ; surtout, quelques-uns y reconnaissent une dimension symbolique, à l'instar d'A. de La Forge :

> « On sent, à travers ces grands espaces, combien l'homme, pris isolément est peu de choses comparativement aux objets qui l'entourent. Nous devons savoir gré à Belly de nous en faire souvenir. Il y a là une leçon d'humilité qui ne doit pas être perdue pour nous. »[1117]

Ou de P. de Saint-Victor :

> « Cette morne caravane prend des proportions symboliques : on croit, voir l'allégorie de l'Islam … Il passe, farouche, insociable, absorbé dans sa foi stérile, et au tour de lui se fait le désert. »[1118]

C'est certainement une appréciation équivalente de cette œuvre ambitieuse qui pousse l'administration à l'acquérir, donc, durant l'exposition pour 5 000 francs. Une telle acquisition ne suscite aucune réaction de la part des chroniqueurs de la vie artistique contemporaine, son entrée au musée faisant donc apparemment consensus. L'imposante scène de genre de L. Belly ne constitue pas une exception parmi celles visibles au musée du Luxembourg, même si elles sont majoritairement de moyen ou de petit format. Une pareille ambition muséale se devine aussi dans, par exemple, le *Labourage nivernais* **[Fig. 4.57]** par R. Bonheur ; les *Cervarolles (États romains)* **[Fig. 4.163]** d'E. Hébert ; la *Noce en Bretagne* **[Fig. 4.164]** d'Ad. Leleux ; la *Procession des Saintes-Images aux environs de Saint-Pétersbourg* **[Fig. 4.165]** d'Isidore PATROIS (1815-1884) ; les *Fouilles à Pompéi* **[Fig. 4.166]** d'Édouard SAIN (1830-1910) ; ou encore le *Labourage dans les ruines d'Ostie ; campagne de Rome* **[Fig. 4.167]** de Jules DIDIER (1831-1914). Ces œuvres témoignent de la possibilité, pour un peintre de genre, d'affirmer une ambition muséale dans sa production, en en faisant une destination convoitée pour leur(s) œuvre(s). Cette ambition est d'ailleurs acceptée et positivement sanctionnée, et ce par tous les

[1114] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre.
[1115] DU PAYS Augustin-Joseph, *L'Illustration,* 13 juillet 1861, p. 27.
[1116] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel*, 17 mai 1861.
[1117] LA FORGE Anatole de, *Le Siècle*, 17 mai 1861.
[1118] SAINT-VICTOR Paul de, *La Presse*, 28 juillet 1861.

acteurs – l'administration des beaux-arts d'abord, qui acquiert effectivement ces scènes de genre « pour musée » ; les critiques d'art ensuite, qui ne s'en offusquent pas.

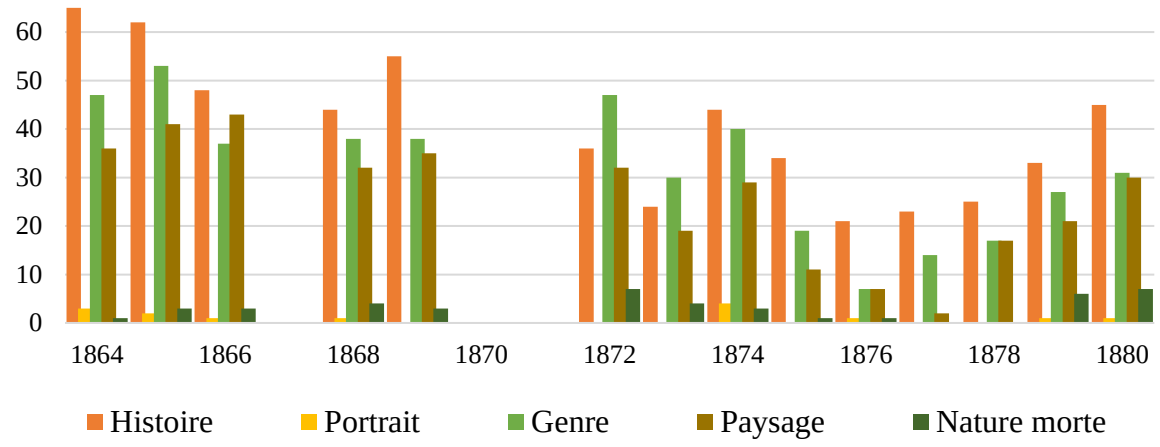
Par ailleurs, des compositions respectant davantage les caractéristiques esthétiques traditionnelles de la peinture de genre – moyen voire petit format, sujet intime et/ou séculier, nombre de figures réduits – sont aussi visibles dans la collection du musée du Luxembourg en 1874. Les *Glaneuses de la mer* **[Fig. 4.168]**, d'E. Feyen, ne font ainsi que 30 x 44 cm et *Le Tripot* **[Fig. 4.169]** d'Octave PENGUILLY-L'HARIDON (1811-1870) seulement 43 x 50 cm. *La Mendiante* **[Fig. 4.170]** de Hugues MERLE (1822-1881) et *L'aveugle de la porte Doce Cantos, à Tolède* d'Achille ZO (1826-1901) ne comprennent qu'une seule figure. Les *Vendanges en Romagne* **[Fig. 4.171]** d'Henri BARON (1816-1885) et les *Dentellières à Asnières-sur-Oise* **[Fig. 4.172]** de Paul SOYER (1823-1903) dépeignent quant à elles des activités communes et prosaïques, au potentiel symbolique limité. L'œuvre d'Edmond LEBEL (1834-1908), *Un vœu ; San-Germano (Italie)* **[Fig. 4.173]** est ainsi représentative de cette peinture de genre plus conforme aux traditions qui parvient à entrer au musée du Luxembourg. Exposée au Salon de 1872, acquise par l'État pour 3 000 francs[1119], l'œuvre appartient en outre à l'envoi qui permet à E. Lebel d'obtenir sa première récompense, une médaille de deuxième classe, par le jury élu. La reconnaissance institutionnelle qu'obtient cette œuvre et, par son biais, son auteur rend alors compte de l'admission conjointe, de la part du jury du Salon et de l'administration des beaux-arts, de la légitimité accordée à la peinture de genre en tant que telle. Même en se contentant de ses caractéristiques traditionnelles (moyen format, représentation d'un épisode ordinaire) et sans emprunter à la peinture d'histoire ses particularités esthétiques (grand format, sujet à portée historique), la peinture de genre qu'incarne *Un Vœu* rivalise, désormais, avec le « Grand Genre », non seulement dans l'obtention des récompenses, mais aussi dans l'accès à une protection patrimoniale.

Cette reconnaissance croissante de la peinture de genre ne se traduit pas seulement dans le développement des collections du musée du Luxembourg, mais s'observe aussi dans la politique d'acquisition plus globale de l'État durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle. C'est ce que révèlent les albums dits « Michelez » – du nom de leur photographe, Charles-Louis MICHELEZ (1817-1894) – conservés aux Archives nationales[1120] et accessibles en ligne[1121]. Ils documentent, à partir de 1864, les œuvres acquises par l'État au Salon officiel d'abord, puis aux expositions parisiennes – principalement le Salon des Artistes français dès 1881 et le Salon

[1119] A.N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/231, dossier n°33.
[1120] A. N., Paris, CP F/21/7635 à 7668.
[1121] *ARCHIM*, Paris, Archives nationales, [s.d.].

de la Société Nationale des beaux-arts dès 1890. Ils constituent à ce titre une source précieuse pour examiner la politique d'acquisition artistique contemporaine mise en place par l'administration des beaux-arts, et permettent *de facto* d'observer la place conséquente accordée aux peintures de genre dans cette politique. Sans menacer la prépondérance de la peinture d'histoire dans les achats officiels, entre 1864 et 1880, la peinture de genre représente tout de même en moyenne 31 % de ceux-ci et s'impose comme le second genre le plus fréquemment et largement acquis par l'État :

Graphique 27. Peintures acquises par l'État au Salon (1864-1880), par genre et date d'acquisition[1122]



Ces acquisitions de l'État, auxquelles il faudrait ajouter les achats effectués par les pouvoirs publics locaux – *via* les budgets régionaux, préfectoraux ou communaux, ou encore grâce au soutien, financier comme logistique, de sociétés artistiques et savantes locales – participent alors du développement des collections des musées des beaux-arts de province. À ce titre, l'intérêt pour le pittoresque régionaliste qui s'exprime dans la peinture de genre après 1848 constitue un argument supplémentaire pour leur acquisition. Il ne faut pas ignorer l'existence d'une logique localiste dans la politique de développement de ces musées locaux, qui cherche à valoriser le patrimoine local. La politique d'achat peut ainsi se concentrer sur les peintres originaires de la région : au Salon de 1869, l'État achète ainsi les *Jeunes pêcheurs* **[Fig. 4.174]** d'Adolphe JOURDAN (1825-1889) et attribue l'œuvre au musée des beaux-arts de Nîmes[1123], dont est originaire le peintre. Une raison équivalente a certainement justifié l'attribution du *Mort* **[Fig. 4.175]** de Stanislas TORRENTS (1839-1916), marseillais de naissance, au musée des beaux-arts de Marseille[1124]. Cette volonté peut ainsi entraîner l'intégration d'œuvres en

[1122] *Ibid.*
[1123] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4909/B, dossier n°10.57.
[1124] *Ibid.*, dossier n°10.5.

fonction, non pas de leur auteur, mais de leur sujet : les peintures et peintres régionalistes, mettant en valeur les folklores et/ou les paysages locaux, bénéficient alors largement de cette politique de développement des collections muséales, à l'instar de Paul VAYSON (1841-1911), dont les *Moutons ; paysage de Provence* **[Fig. 4.176]**, médaillés au Salon de 1879, sont attribués dès l'année suivante au musée des beaux-arts de Marseille[1125]. Il n'est pas rare que les musées acquièrent des œuvres incarnant ces deux logiques conjointement : c'est le cas par exempte du *Marché de Schelestat (Bas-Rhin)* de F. Haffner ou encore du *Baptême bressan* **[Fig. 4.177]** d'Aimé PERRET (1847-1927). Le premier est certainement attribué au musée des beaux-arts de Strasbourg pour ces deux raisons : le peintre est né dans cette ville et l'œuvre, médaillé de troisième classe au Salon de 1849, représente une scène régionale, appréciée par les critiques lors de son exposition[1126]. Le second est l'œuvre d'un peintre lyonnais, formé qui plus est à l'école des beaux-arts de Lyon, et dépeint une cérémonie religieuse en pays bressan, territoire voisin de l'agglomération lyonnaise : son attribution au musée des beaux-arts de Lyon fait donc sens.

Quelles que soient les modalités de l'entrée de la peinture de genre au musée, qu'elle satisfasse une logique pittoresque dans les collections régionales ou qu'elle incarne une ambition nouvellement muséale de la part des peintres de genre, ce phénomène atteste de l'accès à un échelon supplémentaire de la reconnaissance institutionnelle, qui ne se circonscrit plus seulement au milieu artistique comme au Salon, mais qui prend alors une dimension officielle. La valeur prêtée à la peinture de genre et à ses auteurs est désormais aussi celle de l'exemplarité et de l'atemporalité, deux critères qui légitiment la postérité qui lui est accordée en entrant dans les collections nationales.

c) La nouvelle peinture décorative ?

Enfin, dans les premières années de la Troisième République, la peinture de genre s'impose comme apte à s'emparer des anciennes prérogatives traditionnellement associées à la peinture d'histoire, et leurs auteurs témoignent d'une ambition à la fois décorative et historique qui leur était jusqu'ici interdite.

C'est d'une telle ambition que font manifestement montre H. Gervex et Alfred STEVENS (1823-1906) lorsqu'ils entreprennent le *Panorama du siècle* **[Fig. 4.178]**. Le premier

[1125] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/210, dossier n°22 et F/21/4909/B, dossier N°10.5.
[1126] « Le *Marché de Schelestat* offre un fourmillement de tons joyeux, un pêle-mêle de jolis visages et de frais costumes tout à fait réjouissant l'œil », GAUTIER Théophile, *La Presse*, 9 août 1849.

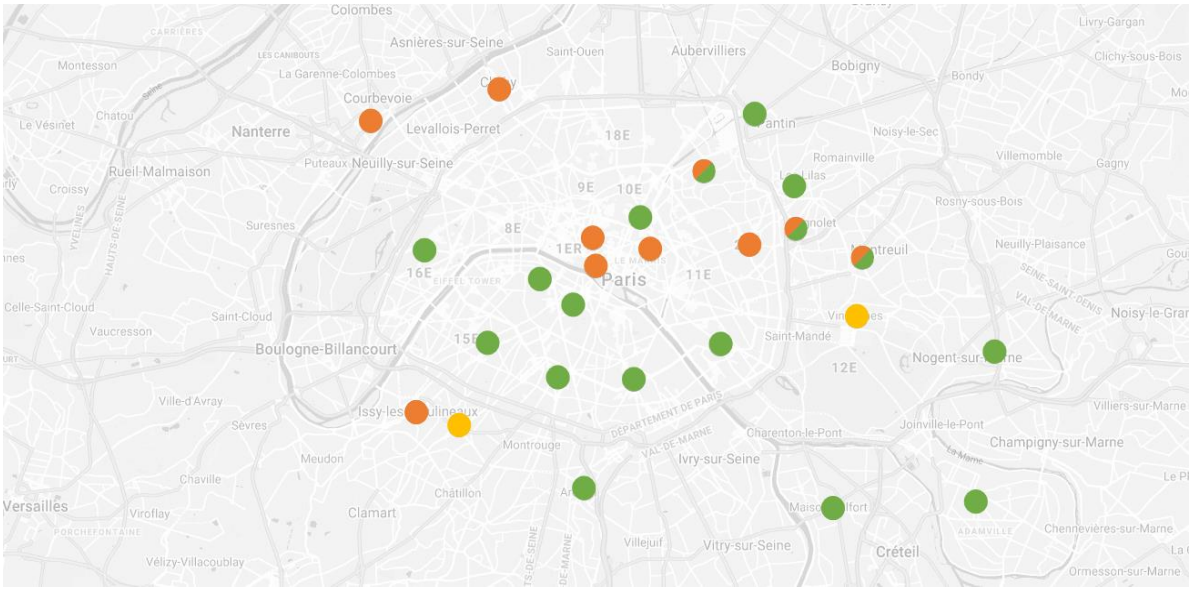
débute au Salon comme peintre d'histoire, pratique pour laquelle il reçoit une médaille de deuxième classe en 1874 avec *Satyre jouant avec une bacchante* **[Fig. 4.179]**, puis s'oriente rapidement vers la peinture de genre. Le second expose à partir de 1853 et est immédiatement reconnu comme peintre de genre : son *Matin du mercredi des Cendres* **[Fig. 4.180]** y est récompensé d'une médaille de troisième classe. Tous deux se sont peu à peu imposés comme des peintres de la modernité, H. Gervex en mettant notamment en image des saynètes de la vie contemporaine, privée comme dans *Retour du bal* **[Fig. 4.181]** ou publique, comme dans *Une séance du jury de peinture* **[Fig. 4.182]** et A. Stevens en développant une véritable iconographie, au fil de ses compositions, de la féminité contemporaine. Lorsqu'il leur est commandé, pour l'Exposition universelle de 1889, une œuvre circulaire devant être exposée dans une rotonde du Jardin des Tuileries, c'est sans nul doute cette capacité à saisir l'époque qui est recherchée. Constituée de plusieurs panneaux, aujourd'hui dispersés dans différents musées européens, cette frise monumentale se compose d'une succession de portraits de groupe placés dans un paysage. L'œuvre est plutôt éloignée des toiles, de petit ou moyen formats et centrées sur un nombre réduit de figures, qu'exposent en général les deux peintres au Salon. Une telle commande est à cet égard significative de l'ambition nouvelle dont peuvent faire preuve les peintres de genre mais aussi de la confiance inédite qui leur est faite de posséder les compétences, autant techniques que théoriques, nécessaires à la mise en œuvre de cette ambition.

De façon plus officielle, les peintres de genre sont aussi associés au développement de la nouvelle iconographie républicaine en étant appelés, aux côtés de peintres d'histoire, à décorer les bâtiments publics nouvellement construits. Jusque-là, le métier de peintre décorateur était étroitement lié à une formation et à une production de peintre d'histoire : pour le chantier de l'Opéra de Paris par exemple[1127], les quinze artistes appelés sont tous reconnus comme peintres d'histoire – sept sont même lauréats du Prix de Rome. Les programmes iconographiques demandaient d'effectivement posséder ce type de compétences : il s'agissait principalement d'allégories, nécessitant de maîtriser les canons iconographiques convoqués, ou de grandes compositions historiques, mythologiques ou militaires qui supposent à la fois une érudition et une maîtrise complète du métier pictural, de la représentation anatomiquement exacte des figures humaines et animales à l'organisation, dans l'espace, de ces figures. L'avènement de la Troisième République entraîne un renouvellement du répertoire

[1127] FOUCART Jacques et PRAT Louis-Antoine, *Les peintures de l'Opéra de Paris : de Baudry à Chagall*, Paris, Arthena, 1980 ; KAHANE Martine, *L'Ouverture du nouvel Opéra, 5 janvier 1875*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

iconographique employé, qui, par extension, ouvre finalement cette opportunité aux peintres de genre. Les décors des mairies de la région parisiennes, réalisés entre 1870 et 1914[1128], constituent un cas d'étude éloquent de l'intégration de la peinture de genre dans les programmes décoratifs des édifices publics. Parmi les trente-quatre programmes qui décorent vingt-huit mairies d'arrondissements parisiens et de communes voisines, onze d'entre eux sont composés de scènes de genre :

Graphique 28. Mairies franciliennes et leurs décors (1870-1914), selon le genre du programme iconographique



En 1879, pour la salle des mariages de la mairie du XIX[e] arrondissement, H. Gervex et Émile-Henri BLANCHON (1845-?) réalisent ainsi trois ambitieux panneaux décoratifs ayant pour sujet des épisodes de la vie ordinaire et séculaire : le *Mariage civil* **[Fig. 4.183]** ; la *Déclaration de naissance* **[Fig. 4.184]** et les *Activités du dix-neuvième arrondissement* **[Fig. 4.185]**. En 1882, pour orner la salle des mariages de la mairie de Saint-Maur-des-Fossés, Paul BAUDOÜIN (1844-1931) produit quatre toiles ayant pour titre *Les fiançailles* **[Fig. 4.186]** ; *Famille et travail* **[Fig. 4.187]** ; *Halage et Maraîchage* **[Fig. 4.188]** et *Maternité et Patrie* **[Fig. 4.189]**. Si les sujets pouvaient se prêter à la réalisation d'allégories, le peintre propose en réalité de véritables scènes de genre, composées de figures anonymes s'attelant à des tâches ordinaires, qui ne sont pas sans rappeler J.-F. Millet dans la sobriété de la composition et dans la matérialité de la touche. Pour ce concours, P. Baudouin est pourtant en concurrence avec des peintres d'histoire réputés, comme Théobald CHARTRAN (1849-1907), A. Besnard ou Léon COMERRE (1850-1916) – trois anciens pensionnaires de la Villa Médicis particulièrement bien formés à la peinture

[1128] *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, 1986, *op. cit.*

décorative. Les juges – aussi peintres d'histoire de carrière comme de réputation : P. Puvis de Chavannes, J.-C. Cazin et P. Baudry – leur préfèrent toutefois P. Baudoüin en raison de son « heureuse application du modernisme à la décoration[1129] ». C'est donc bien sa proposition de scènes de genre qui est appréciée, car jugée en accord avec une iconographie moderne. À ces ensembles décoratifs composés de peintures de genre peuvent encore être ajoutés ceux réalisés par É. Lévy, assimilables à des scènes de genre historique : les *Évocations du mariage* **[Fig. 4.190]**, qui décorent la salle des mariages du XIX^e^ arrondissement, se composent ainsi de plusieurs saynètes tirées de la vie ordinaire mais ayant lieu dans des époques passées, de l'Antiquité au Moyen-Âge. De même pour le triptyque *La demande. Le Mariage. La Famille* **[Fig. 4.191]** pour la mairie du VII^e^ arrondissement ou pour les fresques du salon en hémicycle de la mairie du XVI^e^ arrondissement, intitulées *La Famille* **[Fig. 4.192]** et *Les Âges de la vie* **[Fig. 4.193]** : si elles font référence à des modèles iconographiques traditionnels, la « Vierge à l'enfant » par exemple, ces œuvres s'apparentent néanmoins à de la peinture de genre par le caractère générique des personnages et des épisodes représentés. Ce choix iconographique est d'autant plus remarquable qu'É. Lévy est un peintre d'histoire reconnu. Il n'est d'ailleurs pas le seul à opter, progressivement, pour des formules plastiques et thématiques apparentées à la peinture de genre pour ses grands décors. A. Besnard, pour la salle des fêtes de la mairie du IV^e^ arrondissement en 1883, représente ainsi *Le Bal à la ville* **[Fig. 4.194]** et *Le Bal à la campagne* **[Fig. 4.195]**, sujets tirés de la vie contemporaine. Alfred-Henri BRAMTOT (1852-1894), pour la salle du Conseil de la mairie des Lilas, met en image *Le Suffrage universel* **[Fig. 4.196]**, motif républicain s'il en est, qui, sans être dénué de symbolisme ni de solennité, n'en reste pas moins une représentation d'un épisode commun et ordinaire. F. Humbert, pour la salle des mariages de la mairie du XV^e^ arrondissement, réalise quant à lui quatre panneaux décoratifs (*La fin de journée* **[Fig. 4.197]** ; *La famille – Aumône à un pauvre* **[Fig. 4.198]** ; *En temps de guerre* **[Fig. 4.199]** et *Les fiançailles – La veillée* **[Fig. 4.200]**) reprenant l'esthétique de la peinture de genre paysanne. Bien que les programmes iconographiques composés d'allégories ou de compositions historiques restent majoritaires dans les mairies franciliennes, il est toutefois significatif que la peinture de genre y soit admise comme une formule esthétique digne et légitime à orner le mur des bâtiments officiels, et tout particulièrement des espaces hautement symboliques comme le sont les salles du Conseils ou des mariages, ouverts aux citoyens.

L'esthétique républicaine progressivement mise en place offre aux peintres de genre l'occasion, qui leur était jusqu'alors traditionnellement refusée, d'investir ces espaces et, par

[1129] *Ibid.*, p. 129.

extension, le prestige et la postérité qui leur sont associés. Sous la Troisième République, la carrière de peintre-décorateur devient ainsi accessible et possible pour un peintre de genre. À cet égard, L. Lhermitte incarne de façon exemplaire cette opportunité inédite pour un peintre de genre. En 1888, il est en effet désigné pour décorer l'un des salons de passage de l'Hôtel de Ville de Paris. Fidèle à sa thématique de prédilection, il propose de représenter, dans un panneau de très grand format (404 x 635 cm), *Les Halles* **[Fig. 4.201]** et l'activité foisonnante dont elles sont le théâtre. Le peintre et son œuvre font alors office d'exception au sein du programme iconographique de l'Hôtel de Ville de Paris[1130], dont les ensembles sont majoritairement composés de peintures d'histoire, réalisés par des peintres d'histoire – dix sont d'ailleurs lauréats du Prix de Rome – tels que L. Bonnat, J.-P. Laurens, A. Maignan, Joseph-Fortuné LAYRAUD (1833-1913) ou encore T. Robert-Fleury. Le choix de L. Lhermitte, et la liberté totale qui lui est laissée dans le sujet de sa composition, est d'autant plus remarquable qu'il pratique, strictement et exclusivement, la peinture de genre et que son profil ne saurait être plus éloigné de celui du peintre-décorateur type. Il a été formé à la Petite École de dessin d'Horace LECOQ DE BOISBAUDRAN (1802-1897) et non à l'École des beaux-arts. Au Salon, il commence par exposer des paysages avant de s'orienter, à partir de 1868, dans la scène de genre ; il est en outre, avant tout, un dessinateur. En tant que peintre de genre, L. Lhermitte connaît néanmoins des succès complets. Ses œuvres sont en effet aussi bien appréciées du jury, qui lui octroie des médailles aux Salons de 1874 et de 1880 (pour *L'aïeule* **[Fig. 4.202]** notamment) et de nouveau aux Expositions universelles de 1889 et 1900, que des critiques d'art – *La Paye des Moissonneurs* **[Fig. 4.203]**, exposée au Salon des Artistes français de 1882, fait par exemple partie des grands succès critiques de l'année – et enfin de l'État, qui lui achète au moins sept toiles de son vivant[1131], et ce dès 1874 avec *La Moisson* **[Fig. 4.55]**, achetée pour 1 800 francs[1132]. Sa désignation comme peintre-décorateur sur le chantier de l'Hôtel de Ville, bientôt suivie d'une commande pour décorer l'amphithéâtre de mathématiques[1133] de La Sorbonne, confirme autant qu'elle renforce la reconnaissance unanime dont il bénéficie alors. Le reste de la carrière de L. Lhermitte tend à corroborer ce constat : nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1884, il est promu officier en 1894 puis commandeur en 1911[1134] ; il est parallèlement élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1905. La peinture de genre semble

[1130] À propos du chantier de l'Hotel de Ville, voir CASSELLE Pierre, *L'Hôtel de Ville de Paris*, *op. cit.* ; LÉVÊQUE Jean-Jacques, *L'Hôtel de ville de Paris. Une histoire, un musée*, Paris, P. Horay, 1983 ; *Livre du centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de ville, 1882-1982*, 1982, *op. cit.*
[1131] *ARCADE*, *op. cit.*
[1132] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/235, dossier n°1.
[1133] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4867, dossier n°10.
[1134] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH//1632/67.

dès lors avoir acquis, auprès de toutes les instances de reconnaissance artistique contemporaines, une légitimité et une noblesse incontestables, que son intégration progressive aux programmes décoratifs des édifices publics achève de conforter.

Conclusion : la légitimité conquise des peintres de genre

L'ouverture sous la Troisième République du métier de peintre-décorateur aux peintres de genre confirme la considération inédite qu'ont acquis ces derniers. Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, ils accèdent progressivement à toutes les formes de reconnaissance auxquelles peut prétendre un artiste. Leurs œuvres profitent d'une vogue sans précédent qui en fait la production la plus convoitée du marché ; elles jouissent aussi d'un discours critique particulièrement avantageux élogieux à leur égard ; enfin, et surtout, la peinture de genre parvient à une reconnaissance institutionnelle sans précédent, qui dépasse le cadre strict du Salon.

L'ampleur du champ thématique et rhétorique de la peinture de genre, dont attestent les œuvres médaillées, lui permet de fait d'avoir l'avantage sur la peinture d'histoire pour satisfaire la soif croissante de proximité, d'authenticité et de nouveauté qui s'exprime aussi bien du côté du public et des amateurs que des critiques et du jury. L'accessibilité, à la fois formelle, économique et conceptuelle, des scènes de genre leur permettent en même temps de prédominer sur le marché, tandis que parallèlement, celles-ci sont de plus en plus investies des qualités traditionnellement prêtées à la peinture d'histoire, du grand format au potentiel historique voire allégorique. Les peintres de genre dépassent ainsi les cadres intrinsèques au genre, qui limitaient la considération dont eux et leurs œuvres pouvaient bénéficier. L'ambition nouvelle dont ils font preuve les impose ainsi comme potentiels concurrents des peintres d'histoire.

Dès lors, sans détrôner pour autant la peinture d'histoire, qui bénéficie encore jusqu'à la fin du siècle d'un prestige particulier, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les peintres de genre accèdent progressivement à une légitimité équivalente à leurs confrères peintres d'histoire. Elle est perceptible *via* l'estime qu'acquiert le genre, et qui est unanimement partagé par l'ensemble des acteurs du milieu artistique – qu'il s'agisse de l'Académie des beaux-arts, des membres de l'administration, du jury, des marchands ou des salonniers. Au cours du siècle s'établit donc un consensus, qui reconnaît la qualité et la valeur de la peinture de genre et ses auteurs. À la fin du siècle, la pratique de la peinture de genre rivalise ainsi avec celle du « Grand Genre » dans l'accès à la reconnaissance artistique, révélant par extension la transformation irrémédiable de la hiérarchie des genres.

Chapitre 5.
Paysagistes : les nouvelles gloires de l'école française ?

> *La véritable supériorité de l'école française moderne, c'est le paysage. Voilà des années que j'indique cette tendance, mais aujourd'hui elle n'est plus un doute pour personne. Au dire des gens les moins clairvoyants, les plus indifférents à l'art, nos paysagistes arrivent à une puissance de talent qui les fait égaux des grands naturalistes flamands ou des poétiques rêveurs français.*[1135]

> *Les futurs historiens de l'art français au XIX^e^ siècle auront un beau chapitre à écrire sur le paysage. Dans le trouble de l'école, depuis cinquante ans, dans la confusion des systèmes et des genres, dans l'anarchie des principes démentis aussitôt que proclamés, un fait important s'est dégagé, affirmé, maintenu, une idée raisonnable s'est développée, mûrissant lentement dans la lutte, sous l'effort de la contradiction, et s'est réalisée dans une suite d'œuvres vraiment originales, vraiment modernes. Cette idée, c'est le droit de la nature à occuper une large place dans les arts du dessin ; ce fait, c'est la confirmation, la réalisation de ce droit dans le paysage.*[1136]

À rebours de la place subalterne qui lui est accordée dans la hiérarchie académique des genres, la peinture de paysage s'impose manifestement, au cours de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, comme l'un des genres les plus estimés de la production contemporaine. Cette considération inédite, exprimée ici par des critiques d'art, est aussi partagée par les jurys successifs du Salon – y compris de composition académique – puisque, entre 1848 et 1880, ce sont 122 peintres spécialisés dans le paysage qui obtiennent des médailles (sur 619). Ce palmarès dément alors l'historiographie d'une peinture de paysage méprisée et déconsidérée, par principe, par les institutions. Celle-ci, encore prégnante, a de fait pu être entretenue grâce à deux phénomènes distincts. D'une part, un important biais dans le choix des œuvres et artistes étudiés : l'histoire de l'art s'est en effet longtemps et essentiellement consacrée à étudier les paysagistes dont la carrière, semée d'embûches, corroboraient justement cette vision. Ainsi des

[1135] CLÉMENT DE RIS Louis, *L'Artiste,* 1^er^ juin 1853, p. 129.
[1136] CHESNEAU Ernest, *Le Constitutionnel,* 16 juin 1863.

peintres dits de l'« école de Barbizon »[1137] – en particulier C. Corot[1138], Théodore ROUSSEAU (1812-1867)[1139] ou encore Charles-François DAUBIGNY (1817-1878)[1140] –, précurseurs supposés de l'impressionnisme[1141] et dont les difficultés à accéder à la reconnaissance annonçaient celles rencontrées par les mouvements modernes. D'autre part, et parallèlement, les carrières des peintres de paysages ont laissé peu de traces dans les archives, donnant alors l'impression, en réalité trompeuse, que les paysagistes n'accèdent, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, qu'à une reconnaissance faible et négligeable.

Loin d'en conclure à l'insuccès des peintres et de la peinture de paysage, j'arguerai que cette dernière situation constitue plutôt une preuve du caractère alternatif des carrières et des réputations bâties par les paysagistes exposant au Salon, y compris lorsqu'ils sont médaillés : l'analyse prosopographique de leur parcours et de leur production révèle en effet la construction progressive de modèles alternatifs et spécifiques d'accès à la reconnaissance, qui

[1137] BURMESTER Andreas, HEILMANN Christoph et ZIMMERMANN Michael F. (éd.), *Barbizon : Malerei der Natur, Natur der Malerei*, actes du colloque, Munich, 7-9 mars 1996, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1999 ; *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon*, HEILMANN Christoph, CLARKE Michael et SILLEVIS John J. Th (éd.), cat. exp. (Munich, Bayerischen Staatsgëmaldesammlungen&Haus der Kunst, 4 février-21 avril 1996), Munich, Haus der Kunst, 1996.

[1138] FOCILLON Henri, *Corot : l'harmonie de la nature*, nouvelle édition, Tesserete, Pagine d'Arte, 2019 ; *Corot*, PANTAZZI Michael, POMARÈDE Vincent et TINTEROW Gary (éd.), cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 février-27 mai 1996; Ottawa, musée des beaux-arts du Canada, 21 juin-22 septembre 1996 ; New York, the Metropolitan Museum of Art, 22 octobre 1996-19 janvier 1997), Paris, éditions du Chêne ; Somogy, 1996 ; *De Corot à l'art moderne : souvenirs et variations*, POMARÈDE Vincent et PANTAZZI Michael (éd.), cat. exp. (Reims, musée des beaux-arts, 20 février-24 mai 2009), Paris, Hazan, 2009 ; STEFANI Chiara, WALLENS Gérard de et POMARÈDE Vincent (éd.), *Corot, un artiste et son temps*, actes des colloques, musée du Louvre, Paris, 1er-2 mars 1996 et Villa Médicis, Rome, 9 mars 1996, Paris, Klincksieck, 1998.

[1139] MIQUEL Pierre et MIQUEL Rolande, *Théodore Rousseau (1812-1867)*, Paris, Somogy, 2010 ; SCHULMAN Michel, *Théodore Rousseau, 1812-1867 : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, éditions de l'Amateur, 1999 ; THOMAS Greg M., *Art and ecology in nineteenth-century France : the landscapes of Théodore Rousseau*, Princeton, Princeton University Press, 2000 ; *The untamed landscape : Théodore Rousseau and the path to Barbizon*, KURLANDER Amy (éd.), cat. exp. (New York, Morgan Library&Museum, 26 septembre 2014-18 janvier 2015), New York, the Morgan Library & Museum, 2014 ; *Unruly nature : the landscapes of Théodore Rousseau*, ALLAN Scott Christopher et KOPP Edouard (éd.), cat. exp. (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 21 juin-11 septembre 2016 ; Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 13 octobre 2016-8 janvier 2017), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2016.

[1140] DUFFY Michael Hollowell, *The influence of Charles-Francois Daubigny,1817-1878 on French Plein-Air landscape painting: rustic portrayals of everyday life in the work of a forerunner to Impressionism*, Lewiston, Edwin Mellen press, 2010 ; FIDELL-BEAUFORT Madeleine et BAILLY-HERZBERG Janine, *Daubigny*, Paris, Geoffroy-Dechaume, 1975 ; HELLEBRANTH Robert, *Charles-François Daubigny, 1817-1878*, Morges, éd. Matute, 1976 ; LASSALLE Christian, *Charles-François Daubigny*, Paris, éd. du Valhermeil, 1990 ; WICKENDEN Robert J., *Charles-François Daubigny : peintre et graveur*, Plestin-les-Grèves, R. Vejux-Diot, 1990 ; *Daubigny*, LASSALLE Christian et LEROY Christiane (éd.), cat. exp. (Auvers-sur-Oise, musée Daubigny, 14 mai-17 septembre 2000), Auvers-sur-Oise, musée Daubigny, 2000.

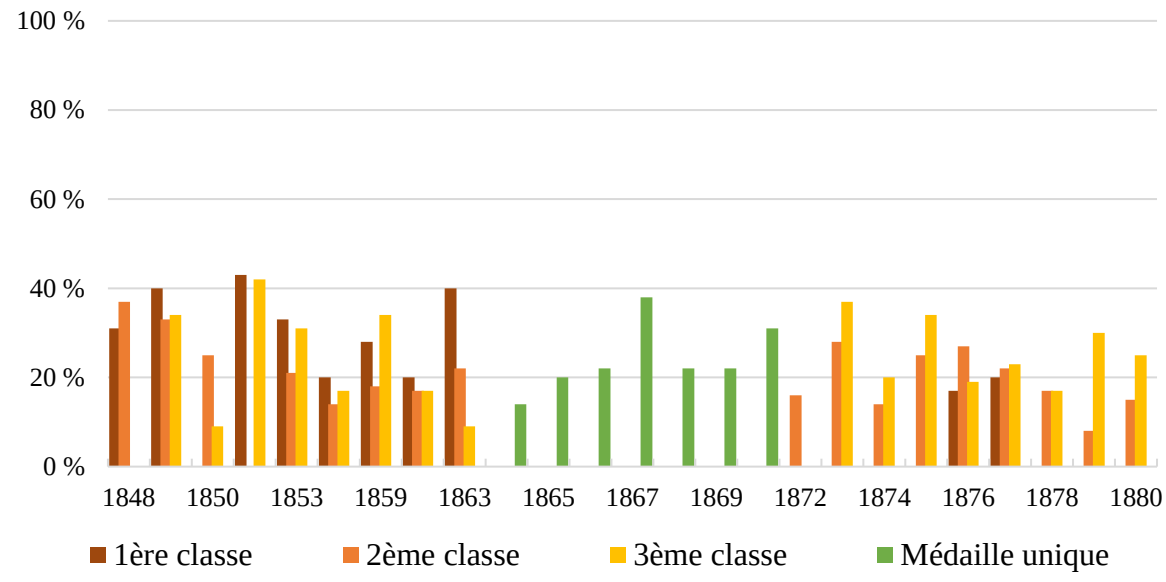
[1141] ADAMS Steven, *L'École de Barbizon : aux sources de l'impressionnisme*, Londres, Phaidon, 1994 ; PARINAUD André, *Barbizon : les origines de l'impressionnisme*, Paris, A. Biro, 1994 ; « Le paysage réaliste » dans LOYRETTE Henri et TINTEROW Gary (éd.), *Impressionnisme, les origines (1859-1869)*, LOYRETTE Henri et TINTEROW Gary (éd.), cat. exp. (Grand Palais, Paris, 19 avril-8 août 1994 ; Metropolitan Museum of Art, New York, 19 septembre 1994-8 janvier 1995), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994 ; *L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme*, POMARÈDE Vincent et WALLENS Gérard de (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des beaux-arts, 22 juin-9 septembre 2002), Lyon, musée des Beaux-arts, 2002.

s'appuie tout autant sur le développement d'une école paysagiste cohérente et autonome que sur l'affirmation d'une esthétique propre, rebattant *in fine* les cartes concernant les critères d'appréciation du paysage et même, plus généralement, de la peinture.

I. Le triomphe du paysage naturaliste

Entre 1848 et 1880, ce sont 603 paysages qui reçoivent une médaille au Salon, soit 23,4 % de la totalité des peintures médaillées au cours de cette période ; ce palmarès est remarquable à plusieurs titres. Premièrement, puisqu'on estime que les paysages représentent environ un quart des peintures exposées au Salon, ils seraient donc récompensés en proportion équivalente. Cette proportion ne diminue ni n'augmente au cours de la période ; la ré-institution d'un jury académique de récompense entre 1857 et 1863 ne menace ainsi que marginalement la reconnaissance dont bénéficient les paysagistes et leurs œuvres. Qui plus est, les médailles attribuées aux paysages sont réparties, entre catégories, de façon similaire aux autres genres, infirmant l'idée d'une considération moindre :

Graphique 29. Proportion de médailles reçues par les paysages au Salon (1848-1880), par catégorie[1142]



Seule évolution notable : dans les années 1870, les paysages ne remportent plus de médailles de première classe – seul Léon-Germain PELOUSE (1838-1891), en remporte une au Salon de 1876 pour *Une coupe de bois, à Senlisse (Seine-et-Oise)* [Fig. 5.1], qui peut d'ailleurs s'apparenter à la peinture de genre. Plus que le signe d'une réaction conservatrice, cette situation est en réalité le corollaire logique à un regain d'encouragement envers la peinture

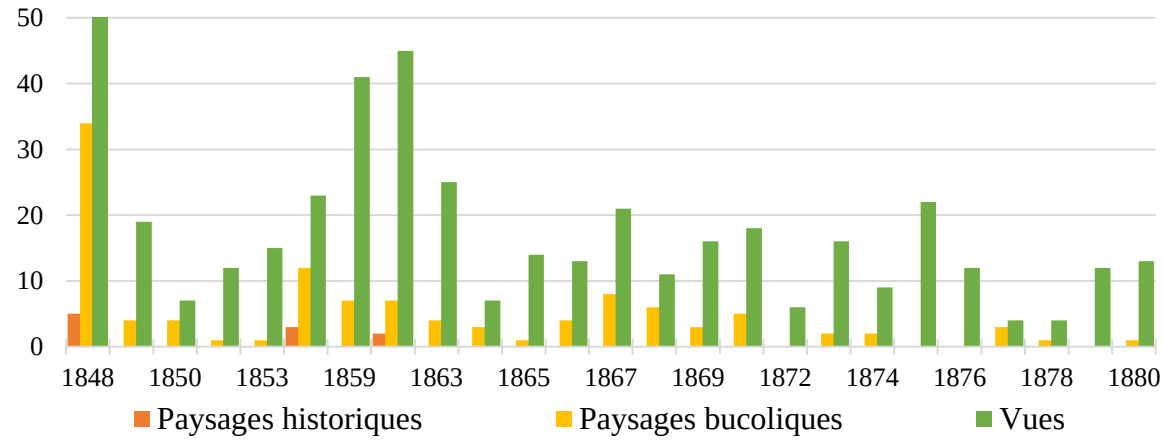
[1142] Recensement effectué *via* la base DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.*

d'histoire, de la part de l'administration et du jury, qui remporte de fait la quasi-totalité des médailles de première classe de cette décennie.

Deuxièmement, alors que les envois médaillés des peintres de figure sont le plus souvent composites, la très large majorité de ces paysages s'insèrent dans des envois exclusivement composés de peintures de paysage (462 sur 603) : la médaille obtenue récompense donc bel et bien la peinture de paysage de façon spécifique.

Troisièmement, les médailles attribuées aux paysagistes donnent à voir les grandes tendances qui caractérisent la peinture de paysage de la seconde moitié du XIXe siècle, à savoir une prédilection croissante pour des représentations naturalistes, c'est-à-dire témoignant d'un souci de conformité à l'égard des motifs et de la nature[1143]. C'est ce que révèle le peu de médailles accordées aux paysages historiques, mais aussi aux paysages bucoliques, au contraire de celles, nombreuses, attribuées à des vues :

Graphique 30. Peintures de paysage médaillées au Salon (1848-1880), par sujet[1144]



Pourtant, selon la doctrine du paysage classique, formulée notamment par Pierre-Henri DE VALENCIENNES (1750-1819)[1145], les paysages « historiques » et « bucoliques » trônent au sommet de la hiérarchie interne au genre, en raison des capacités d'inventions qu'ils mobilisent. Le premier se caractérise par un sujet issu de l'histoire antique, des mythes ou des textes religieux et par une composition qui rend cette narration lisible. Le second, s'il se dispense de

[1143] LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXè siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1874, volume XI-"Memo-O", p. 859 ; STRICK Jeremy, « Connaissance, classification et sympathie. Les cours de paysage et la peinture de paysage au XIXe siècle », *Littérature*, 1986, n°61, p. 17-33, ici p. 31.

[1144] Le sujet des œuvres a été déterminé à partir des titres. Les paysages historiques sont celles dont l'intitulé précise l'épisode représenté ; les vues sont celles dont le titre apporte une indication topographique ; les paysages bucoliques ont été identifiés par élimination. Recensement effectué *via* la base DUPIN DE BEYSSAT Claire (éd.), *Les peintres de Salon et le succès*, *op. cit.*
Au Salon de 1848, ce sont 95 vues qui obtiennent une médaille ; par souci de lisibilité, l'échelle pour ce graphique a néanmoins été abaissé à cinquante.

[1145] VALENCIENNES Pierre-Henri de, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, Desenne ; Duprat, 1799.

sujet narratif, consiste le plus souvent dans la représentation d'une campagne générique, fictive et idéalisée. Au plus bas de cette hiérarchie interne se trouve, enfin, les « vues », qui sont des représentations d'un lieu précis, mentionné dans le titre : en tant que « paysage-portrait[1146] » imitant la nature, elles nécessiteraient un moindre travail de composition et d'invention, ce qui justifierait une moindre estime à leur égard. Or, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, cette hiérarchie interne s'inverse : dans les décisions des jurys au Salon, les paysages historiques et bucoliques sont largement supplantés au profit de vues localisées.

a) Le paysage historique, une peinture en défaveur

Déjà observé à la période antérieure par Carol R. Wenzel[1147], le déclin de la peinture de paysage historique se poursuit et s'accélère, et il n'est pas simplement numérique. Si un recensement – encore à mener – des paysages historiques effectivement exposés au Salon entre 1848 et 1880 montrerait sans nul doute une diminution de leur présence, ce déclin se manifeste, aussi et surtout, dans le peu de reconnaissance dont bénéficie ce sous-genre, puisqu'entre 1848 et 1880, seuls dix paysages historiques, peints par six artistes, obtiennent une médaille. Une très faible proportion donc, d'autant que la plupart sont intégrés à des envois composés majoritairement de paysages naturalistes. C'est le cas par exemple du *Paysage ; scène tirée de l'Arioste (Roland furieux, chant 1[er])*, exposé par Paul HUET (1803-1869) et médaillé au Salon de 1848 aux côtés de dix vues localisées.

A. Desgoffe fait partie de ces rares peintres récompensés pour des paysages historiques. Loin de former un contre-exemple, la réception, à la fois institutionnelle et critique, de ses envois est symptomatique du peu d'enthousiasme que le sous-genre soulève. En 1857, alors qu'il expose *Le Christ au jardin des Oliviers* **[Fig. 5.2]** ; *Les fureurs d'Oreste* **[Fig. 5.3]** et *Le sommeil d'Oreste* qui fonctionnent en pendants, et *L'écueil* **[Fig. 5.4]**, rattaché au paysage historique par les éléments architecturaux et la narration tragique sous-jacente, il reçoit un rappel de médaille de seconde classe. Cinquième récompense reçue par le peintre, elle peut à la fois être perçue comme un soutien envers un type de production se raréfiant, mais aussi comme un camouflet, le jury refusant, une nouvelle fois, de le promouvoir au rang de médaillé de première classe. Du côté des salonniers, la réception est tout aussi ambivalente, comme le traduit A.-J. du Pays dans *L'Illustration* :

[1146] *Ibid.*, p. 479.
[1147] WENZEL Carol Rose, *The Transformation of French Landscape Painting from Valenciennes to Corot, 1787 to 1827*, thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 1979, p. 198 et 304.

> « Le système tout à fait académique de ce genre de paysage forme, il faut le reconnaître, un véritable anachronisme avec la peinture de notre temps. Ce tableau eût eu un grand retentissement vers 1810 ; aujourd'hui il trouve le public indifférent et la majorité des artistes antipathiques. Il y a dans la persistance opiniâtre de l'artiste une conviction respectable ; plutôt que d'abaisser son talent, il préfère rester dans son isolement. Son tableau, spécimen des derniers efforts du paysage de style antique, est une sorte de protestation religieuse, hautaine, mais involontaire, contre la banalité et le laisser-aller du réalisme moderne ; et à ce titre l'*Illustration* devait, dans son impartialité, chercher à mettre cet art académique et austère en regard des ouvrages à la mode aujourd'hui. »[1148]

Tous reconnaissent ainsi la singularité d'A. Desgoffe au sein de l'école paysagiste contemporaine, en tant que l'un des derniers peintres à continuer à produire et exposer du paysage historique. Il semble, dès lors, que ce soit davantage la persévérance d'A. Desgoffe, dans cette spécialisation en déclin, qui justifie la considération positive dont il bénéficie à la fois de la part du jury académique mais aussi de certains critiques d'art. De fait, bien que plutôt élogieux à l'égard de cet envoi, les chroniqueurs sont unanimes à admettre, plus ou moins explicitement, le manque d'attrait de ce sous-genre, en particulier pour le public du Salon[1149].

La défaite du concours du Prix de Rome de paysage historique

La défaveur à l'égard du paysage historique est confirmée par le peu d'attractivité dont bénéficie, auprès des paysagistes, le concours du Prix de Rome dédié. Son institution, en 1817[1150], témoigne d'une volonté d'anoblir un genre jusqu'ici considéré comme mineur par la hiérarchie académique des genres. La création de ce concours s'inscrit dans un contexte d'accroissement significatif du nombre de paysages et de paysagistes exposant au Salon, et peut dès lors se comprendre comme une tentative de contrer et d'endiguer ce développement en orientant cette production vers des sujets plus nobles. Les paysagistes P.-H. de Valenciennes et Achille-Etna MICHALLON (1796-1822) ne sont pas étrangers à cette initiative : le premier travaille depuis quelques années déjà à une légitimation du genre ; le second a, quant à lui, explicitement demandé à recevoir une bourse pour aller étudier à l'Académie de France en Rome, en arguant qu'il n'existe pas d'initiative équivalente pour les peintres de paysage. Cette

[1148] DU PAYS Augustin-Joseph, *L'Illustration,* 26 septembre 1857, p. 204.
[1149] Voir l'anthologie critique dans la notice des *Fureurs d'Oreste ; paysage*.
[1150] À ce propos, voir GRUNCHEC Philippe, *Les concours des prix de Rome, 1797-1863*, volume 1, *op. cit.*, p. 31-32 et 205-231 ; « La création du Prix de Rome de paysage historique » dans POMARÈDE Vincent, LESAGE Blandine et STEFANI Chiara (éd.), *Achille-Etna Michallon*, POMARÈDE Vincent, LESAGE Blandine et STEFANI Chiara (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 10 mars-10 juin 1994), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

requête, adressée au ministre de l'intérieur Vincent-Marie VIÉNOT DE VAUBLANC (1756-1845), est transmise pour approbation à l'Académie des beaux-arts ; celle-ci réunit une commission chargée d'examiner le projet et d'en dessiner les contours théoriques et pratiques. Lors de la séance du 6 juillet 1816, le rapport proposé par cette commission se montre particulièrement hostile à l'établissement d'un concours de Prix de Rome distinct pour la peinture de paysage, refusant en particulier d'encourager une production que la doctrine académique, partagée et protégée par ses membres, considère, par principe, comme une pratique subalterne et subordonnée à la peinture d'histoire. Pourtant, l'Académie, soumise à la tutelle ministérielle, finit par approuver le projet[1151] ; le règlement est voté lors des séances du 31 août et du 7 septembre 1816[1152]. Le premier concours a ainsi lieu à l'été 1817, et A.-E. Michallon en est le premier lauréat. L'instauration du concours est ainsi représentative d'une stratégie de légitimation du genre du paysage *au sein* de la doctrine académique, et qui passe par l'adoption des codes, plastiques et rhétoriques, associés à la peinture d'histoire.

Que le concours n'ait lieu que tous les quatre ans – et non pas annuellement comme pour le Prix de Rome de peinture d'histoire – constitue un premier indice quant au faible intérêt qu'il représente pour les paysagistes ; l'échec du concours de 1853 le corrobore. Il est annoncé en février 1853[1153] : l'entrée en loge est prévue le 30 mai et la sortie le 22 août ; l'exposition publique doit se tenir du 21 au 23 septembre et le jugement académique final le 24 septembre. Pourtant, le 19 mai, est annoncée dans la presse l'annulation du concours, une décision de l'Académie des beaux-arts motivée par « la faiblesse extrême des élèves »[1154]. La nouvelle n'entraîne qu'un faible retentissement dans la presse, significative du peu d'intérêt prêté au concours et, par extension, à son annulation. Louis HUART (1813-1865) est l'un des seuls à y consacrer une chronique, dont le ton, exagérément plaintif, suggère l'ironie, mais qui est néanmoins révélatrice des griefs reprochés aussi bien au concours qu'à la nouvelle école paysagiste :

> « Le paysage historique se meurt et si l'on n'y apporte un remède prompt et énergique on pourra ajouter avant peu : le paysage historique est mort. Ce sont les professeurs de l'École des beaux-arts qui sont chargés de conserver la tradition sacrée des tableaux nous représentant la *Mort d'Hippolyte* ou *Hector traîné par un char dans un chemin vicinal des environs de Troie* : depuis un temps immémorial ces sujets palpitant d'intérêt sont donnés à traiter aux jeunes élèves qui entrent en

[1151] GIRAUDON Catherine, GOUDAIL Agnès et LENIAUD Jean-Michel (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, Paris, École des Chartes, 2001, p. 62-63.
[1152] *Ibid.*, p. 86-89.
[1153] « Nouvelles du jour. Paris », *La Presse*, 12 février 1853.
[1154] « Nouvelles diverses », *La Gazette de France*, 19 mai 1853.

> loges et qui se disputent le grand prix de Rome, — or, cette année, les paysages historiques ont été si faibles que les membres du jury se sont vus dans la cruelle nécessité de déclarer que pas un des tableaux tragiques ne méritait un prix. Les élèves ne semblent plus se passionner suffisamment pour ces épisodes grecs. […] Il est temps que les professeurs de l'école des Beaux-Arts prennent des mesures énergiques s'ils veulent ramener leurs élèves dans la voie grecque — hors de laquelle il n'y a pas de salut dans le paysage. »[1155]

Le chroniqueur reconnaît ainsi le peu d'intérêt que présente ce concours pour les jeunes paysagistes, et le justifie notamment par le manque de débouchés notables pour le paysage historique, alors qu'au contraire le paysage naturaliste se vend aisément. En outre, alors que, pour les peintres d'histoire, le Prix de Rome inaugure bien souvent un *cursus honorum* et fait office de certification reconnue par l'Académie des beaux-arts bien sûr, mais aussi par l'administration des beaux-arts, qui tend à passer commandes et acquisitions aux lauréats[1156], il n'a que peu d'incidence sur les carrières des paysagistes. Ce manque d'attractivité se manifeste de nouveau en 1863, lorsqu'après douze occurrences, le concours est supprimé lors de la réforme de l'enseignement des beaux-arts. L'administration des beaux-arts justifie cette suppression par la volonté de réaffirmer le soutien spécifique accordé à la peinture d'histoire, comme explicité dans le rapport publié, avec le décret, le 15 novembre 163 au *Moniteur universel* :

> « 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 eu jamais 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, et nous proposerons la suppression du concours de paysage. »[1157]

S'il n'est pas impossible que des difficultés financières aient aussi pu peser dans cette décision[1158], il est tout à fait significatif que l'administration supprime ce concours aussi simplement, sans apporter ni solution de rechange ni contrepartie à la population d'artistes concernés. De même, l'absence totale de protestation que cette décision suscite, ni de la part

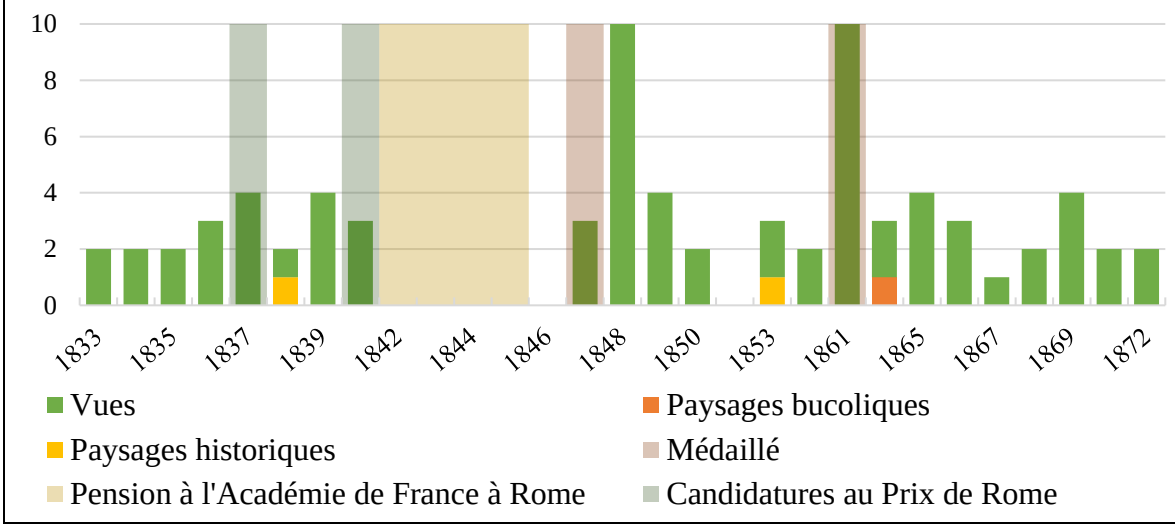
[1155] HUART Louis, « Grandeur et décadence du paysage historique », *Le Charivari*, 11 juillet 1853.
[1156] À ce propos, voir *supra.*, CHAPITRE 3, I.
[1157] « Rapport à Son Excellence le Maréchal de France, Ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts par le Surintendant des beaux-arts, Comte de Nieuwerkerke », *Le Moniteur universel*, 15 novembre 1863.
[1158] C'est du moins le manque de crédits qui est invoqué par l'administration des beaux-arts lorsque, en 1872, l'Académie des beaux-arts demande la réinstauration du concours de Prix de Rome de paysage historique. LECHLEITER France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome, de 1863 à 1914*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 25.

des peintres, ni de la part des chroniqueurs de la vie artistique[1159] confirme le peu d'intérêt que représente un concours voué à valoriser et encourager la production d'un genre entré en défaveur.

Même pour les lauréats du Prix de Rome, le paysage historique se révèle en effet être, le plus souvent, une entorse à une production principalement consacrée aux paysages bucoliques ou aux vues. Ainsi, les dix paysagistes à la fois lauréats du Prix de Rome et médaillés entre 1848 et 1880 exposent en moyenne quelques cinquante-six paysages au cours de leur carrière au Salon ; parmi ceux-ci, en moyenne, trois seulement appartiennent au paysage historique alors que les vues sont au nombre de quarante-quatre. Félix-Hippolyte LANOÜE (1812-1872) incarne de façon exemplaire cette attitude. Débutant au Salon en 1833, le peintre expose presque exclusivement (74 sur 77) des vues localisées, ayant pour sujet la région parisienne ou l'Italie. Il ne présente des paysages historiques qu'à deux occasions : au Salon de 1838, il expose *Apollon gardant les troupeaux d'Admété,* qui lui avait valu de remporter le premier second Prix de Rome l'année précédente mais qui est, en revanche, ignoré des critiques et de l'administration des beaux-arts ; et au Salon de 1853, avec *Saint Benoît dans les solitudes de Subiaco, où il fonda deux monastères*. Pour F.-H. Lanoüe, les candidatures au Prix de Rome témoignent ainsi du désir de séjourner en Italie, davantage qu'elles n'incarnent une réelle volonté de se spécialiser dans le sous-genre du paysage historique. Ce refus du paysage historique – pour lequel il a pourtant été distingué et encouragé –, loin de lui être reproché, est en réalité sanctionné positivement à son retour sur la scène artistique parisienne : F.-H. Lanoüe obtient en effet une médaille de seconde classe au Salon de 1847 et un rappel en 1861, pour des envois exclusivement composés de vues localisées, notamment italiennes, telles que *Vue de la forêt de pins du Gombo ; cascines de Pise* **[Fig. 5.5]**.

[1159] Je n'ai trouvé aucun commentaire relatif à la suppression du concours du Prix de Rome de paysage historique dans la presse contemporaine ; recensement effectué *via* la base *Retronews*, *op. cit.*

Graphique 31. Composition des envois de F.-H. Lanoüe au Salon (1833-1872), par sujet[1160]



Plus encore, les salonniers félicitent globalement le paysagiste d'avoir « su s'affranchir de la convention et vivre en plein air[1161] » ou d'être « trop vivant et trop personnel pour vieillir sur les bancs de l'école[1162] ». L'orientation de la production de F.-H. Lanoüe est ainsi symptomatique de la défaveur dans laquelle est tombée le paysage historique, auxquels critiques et amateurs mais aussi jurys préfèrent des vues localisées.

b) De l'Italie à l'Orient : la vogue des paysages exotiques

Parallèlement à cette défaveur à l'égard du paysage historique, auquel souscrit manifestement les jurys du Salon, le palmarès des peintures médaillées traduit la vogue pour les paysages à sujets exotiques.

Le naturalisme croissant des vues italiennes

C'est avant tout le sujet italien qui plaît, puisqu'entre 1848 et 1880, on recense au moins 442 paysages ayant pour sujet l'Italie ou Rome, exposés par près de 200 artistes[1163] au Salon. De même, parmi les vues médaillées au Salon, 13,5 % ont pour sujet l'Italie ; surtout, elles remportent plus fréquemment que les autres vues des médailles de première classe ou de seconde classe, attestant une préférence marquée et maintenue, de la part des jurys successifs,

[1160] Le sujet des œuvres a été déterminé à partir des titres. Les paysages historiques sont celles dont l'intitulé précise l'épisode représenté ; les vues sont celles dont le titre apporte une indication topographique ; les paysages bucoliques ont été identifiés par élimination. Recensement *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[1161] CHESNEAU Ernest, *Le Constitutionnel*, 5 juin 1866.
[1162] ABOUT Edmond, *Le Petit Journal*, 5 mai 1866.
[1163] Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*

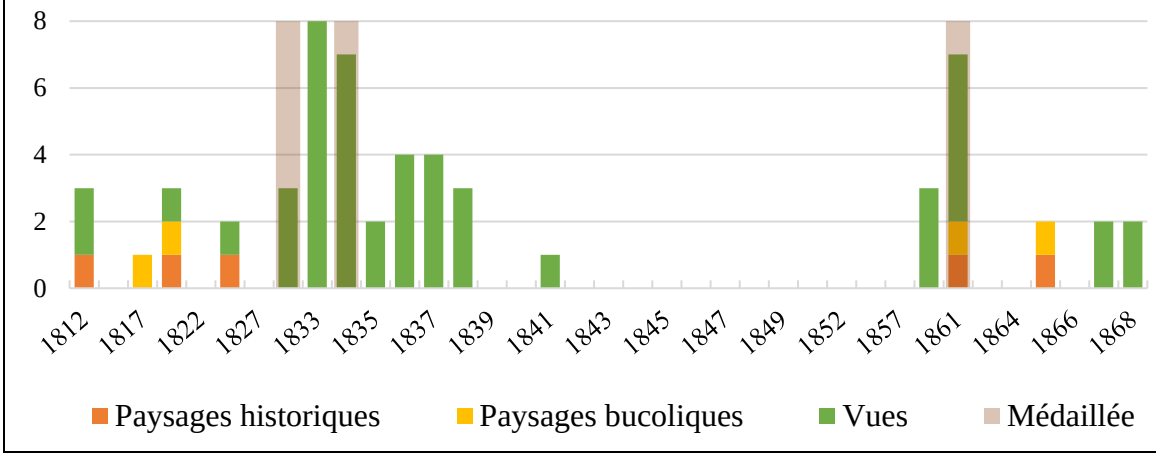
à l'égard du sujet italien. L'Italie étant une terre de référence pour le paysage classique, qu'incarnent notamment Nicolas POUSSIN (1594-1665) et Claude GELÉE dit Le Lorrain (1600-1682), ces paysages italiens s'inscrivent le plus souvent dans cette grammaire esthétique, qui se caractérise par la présence quasi-systématique de motifs architecturaux (ruines et vestiges principalement) et de personnages (bergers, dormeurs, vestales), entretenant une impression d'anhistoricité, et, d'un point de vue formel, par une composition d'une grande lisibilité, presque géométrique, et par des effets lumineux intenses. Cette grammaire esthétique transparaît, assez logiquement, dans les œuvres exposées par les paysagistes lauréats du Prix de Rome : par exemple dans *Le Colysée, vu des jardins du Palatin* **[Fig. 5.6]** d'Achille BENOUVILLE (1815-1891), médaillé en 1865 ; dans la *Vue prise dans le Campo-Vaccino, à Rome* **[Fig. 5.7]** exposée par Eugène-Ferdinand BUTTURA (1812-1852) en 1843 ; dans les *Ruines de Tusculum* **[Fig. 5.8]** de Charles-Joseph LECOINTE (1824-1886) ou encore dans les *Ruines de Poestum* **[Fig. 5.9]** d'A. de Curzon, envoi de Rome de quatrième année présenté au Salon de 1853. Cette grammaire se retrouve aussi dans l'œuvre d'autres paysagistes, à l'instar d'O. Achenbach, récompensé au Salon de 1863 avec *Ruines du palais de la reine Jeanne, à Naples. Effet du soir* **[Fig. 5.10]**, ou d'Auguste ANASTASI (1820-1889), médaillé en 1865 pour *Rome : le Forum au soleil couchant* **[Fig. 5.11]**. Le corpus des vues italiennes médaillées laisse aussi transparaître un effort, de la part de quelques paysagistes, pour réinventer le paysage italien en s'éloignant des codes esthétiques du paysage classique. Il se manifeste notamment dans le refus d'une esthétique du vestige et de la ruine au profit de dépictions de la ruralité italienne, par exemple dans *Le lac de Nemi (Italie)* **[Fig. 5.12]** exposé par F.-L. Français en 1848 ou dans *Le soir ; souvenir de la campagne de Rome* **[Fig. 5.13]** présenté par H. Harpignies au Salon de 1866 ; ou dans l'attention accordée à d'autres régions – ainsi de Félix ZIEM (1821-1911) qui préfère Venise à Rome, par exemple dans *Vue de Venise, prise du Jardin Français* **[Fig. 5.14]** récompensé au Salon de 1852, et qui s'inscrit dès lors davantage dans la lignée de Canaletto que des maîtres du paysage classique. Ce renouveau du paysage italien rend ainsi compte de l'adoption progressive, y compris dans le cadre du sujet italien, traditionnellement associé au paysage classique, d'une esthétique naturaliste.

L'exemple des paysages exposés au Salon de 1861 par Louise-Joséphine SARAZIN DE BELMONT (1790-1870)[1164] témoigne de ce glissement vers des paysages italiens de plus en plus naturalistes, et du succès que ceux-ci rencontrent. Élève de P.-H. de Valenciennes, la paysagiste

[1164] À son propos, voir GUILLORY Alexandria Samantha, *Louise Joséphine Sarazin de Belmont: Her Inspirations and Innovations*, mémoire de maîtrise, Mobile, University of South Alabama, 2014.

expose au Salon à partir de 1812 ; à ses débuts, elle présente principalement des paysages historiques, tels que *Paysage au soleil couchant. Homère compose son Illiade* au Salon de 1819 et *Herminie secourant Tancrède ; effet de soleil couchant* en 1824, et bucoliques, comme *Paysage, effet du soir* en 1817.

Graphique 32. Composition des envois de L.-J. Sarazin de Belmont au Salon (1812-1868), par sujet[1165]



Assez rapidement, à l'instar de ses confrères, elle abandonne pourtant ces représentations et n'expose plus qu'exclusivement des vues localisées. Ce sont pour de tels envois que L.-J. Sarazin de Belmont reçoit ses premières récompenses, de la part alors d'une administration des beaux-arts conseillée par l'Académie : une médaille de seconde classe en 1831, et une de seconde classe en 1834. Si, du fait de son sexe, le concours du Prix de Rome lui est interdit et la pension à la Villa Médicis refusée, elle entreprend malgré tout des voyages en Italie en 1824 et s'y installe même entre 1841 et 1865 – ce qui explique sa disparition temporaire de la scène artistique parisienne. C'est au cours de ces décennies que le motif italien s'impose véritablement dans l'œuvre de L.-J. Sarazin de Belmont. Au Salon de 1859, elle revient en exposant trois vues italiennes et, l'année suivante, elle présente un envoi composé de sept paysages, parmi lesquels cinq vues italiennes. Cet envoi lui vaut d'obtenir, de la part du jury académique, un rappel de médaille de première classe. À plusieurs titres, ceci constitue un exploit qui mérite d'être signalé : rares sont en effet les paysagistes à obtenir une médaille de cette catégorie – parmi les paysagistes exposant au Salon dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, seuls dix-huit sur 122 ont joui de cette distinction[1166] –, et encore plus rares sont celles et ceux qui bénéficient d'un rappel – ils ne sont que six à accéder à ce niveau de reconnaissance. C'est

[1165] Le sujet des œuvres a été déterminé à partir des titres. Les paysages historiques sont celles dont l'intitulé précise l'épisode représenté ; les vues sont celles dont le titre apporte une indication topographique ; les paysages bucoliques ont été identifiés par élimination. Recensement *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[1166] Recensement effectué *via* la base *Ibid.*

que l'envoi de L.-J. Sarazin de Belmont constitue un compromis habile entre une conception classique du paysage – avec notamment *Saint Mathieu ; paysage* – et un goût allant croissant pour les vues naturalistes. Dans *Vue du Forum le matin* **[Fig. 5.15]** et *Vue du Forum le soir* **[Fig. 5.16]**, qui fonctionnent comme pendants, la paysagiste s'efforce ainsi de dépeindre des éléments architecturaux, et notamment des ruines – un motif récurrent et admis du paysage historique –, mais aussi diverses figures humaines, en action et en costume, dans ces paysages afin de les habiter. Ces éléments, toutefois, font aussi de ce paysage un paysage-portrait, c'est-à-dire une « fidèle représentation de la Nature » selon P.-H. de Valenciennes[1167], puisqu'ils permettent d'identifier avec précision la localité dépeinte et jouent alors, aussi, le rôle d'attributs de Rome : les ruines sont celles du Colisée, le campanile est celui de l'église Sainte-Françoise, tandis que les personnages peuplant les compositions sont habillés à l'italienne. Dans ces paysages, le souci de conformité au motif va ainsi de pair avec un fort caractère pittoresque. C'est justement cette alliance qui séduit É.-J. Delécluze et, à le croire, le public :

> « Fidèle à l'Italie, Mlle Sarazin de Belmont a envoyé six ou sept tableaux, dont trois vues, deux du Forum et une de la ville prise de Monte-Mario, puis la cathédrale d'Orvieto et le lac d'Albano. Les souvenirs de ces lieux sont toujours agréables, à ceux qui les ont vus ou habités ; aussi observent-ils avec un vif intérêt les fidèles représentations que Mlle Sarazin de Belmont en a faites. »[1168]

Cette citation montre ainsi les qualités qui sont appréciées dans ces deux œuvres, à savoir leur caractère à la fois ressemblant et évocateur. Le succès complet que L.-J. Sarazin de Belmont obtient au Salon de 1861 est alors révélateur de la préférence croissante et apparemment unanime pour des paysages de plus en plus naturalistes, en ce qu'ils accentuent, non sans paradoxe, le pittoresque du sujet.

Entre exigence naturaliste et goût pittoresque : les paysages orientaux

Le goût pour les paysages exotiques se manifeste aussi dans la reconnaissance dont bénéficient les peintres de paysage préférant, à l'Italie, des contrées plus lointaines. Parmi les paysagistes médaillés, certains se sont ainsi rendus en Turquie, tels que F. Brest – la *Place de l'At-Meidan, à Constantinople* **[Fig. 5.17]** du Salon de 1861 en témoigne – ou F. Ziem, qui en ramène de nombreuses vues, comme *Stamboul* **[Fig. 5.18]** du Salon de 1864. D'autres vont dépeindre l'Algérie : c'est le cas de Jean-Joseph BELLEL (1816-1898), qui expose plus de vingt

[1167] VALENCIENNES Pierre-Henri de, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, *op. cit.*, p. 479.
[1168] DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Le Journal des débats,* 22 juin 1861.

œuvres sur le sujet – par exemple *Nezla d'Ouargla à la recherche d'un campement (Saarah algérien)* **[Fig. 5.19]** ; de Théodore FRÈRE (1814-1888), dont *Fontaine à Bab-el-Oued ; idem [Alger]* **[Fig. 5.20]** exposée et récompensée au Salon de 1848, est un exemple ; ou encore de Victor-Pierre HUGUET (1835-1902) – avec notamment *Lisière d'oasis (Sahara)* **[Fig. 5.21]** du Salon de 1866. D'autres, encore, préfèrent l'Égypte, à l'instar de N. Berchère ; de L. Belly, qui, avant d'être peintre de genre, présente de nombreux paysages égyptiens comme *Avenue de Choubrah, environs du Caire* **[Fig. 5.22]** en 1861 ou *Canal du Mahmoudieh à Alexandrie (Égypte)* **[Fig. 5.23]** en 1868 ; ou d'Édouard IMER (1820-1881), qui expose, notamment, une représentation des *Sycomores à Gizeh, près le Caire* **[Fig. 5.24]** au Salon de 1857. D'autres, enfin, poussent la curiosité et le périple jusqu'aux Proche et Moyen-Orient, en représentant la Syrie – Jules COIGNET (1798-1860) expose, en 1846, les *Ruines de Balbec* **[Fig. 5.25]** tandis que Louis LOTTIER (1815-1892) présente une vue de la *Mosquée de Saïda (Syrie)* en 1874 et des *Environs de Beyrouth ; Syrie* **[Fig. 5.26]** au Salon des Artistes français de 1885 ; l'Iran – Jules-Joseph-Augustin LAURENS (1825-1901) expose par exemple le *Village fortifié de Lasguirt, dans le Korassan (Haute-Perse)* **[Fig. 5.27]** en 1863 et *La mosquée Bleue, à Tauris (Perse)* **[Fig. 5.28]** en 1872 – ou même l'Azerbaïdjan, à l'instar d'Alberto PASINI (1826-1899) qui expose au Salon de 1859 un *Souvenir des environs du Kizil-Ouzen ou fleuve rouge, dans la province d'Azerbaïdjan (ancienne Médie)*. La plupart, à l'instar d'Adrien DAUZATS (1804-1868), qui expose autant des vues d'Espagne, d'Algérie, d'Égypte ou de Syrie, effectuent des voyages dans plusieurs de ces destinations et en font le sujet de leurs œuvres. Évidemment, le mouvement artistique suit à cet égard le mouvement politique, et le suit même très concrètement, puisque de nombreux artistes accompagnent les expéditions scientifiques et militaires ou entreprennent des voyages dans les nouveaux territoires colonisés de l'Afrique du Nord et du Proche-Orient[1169]. Mais ce mouvement répond aussi à un enjeu plus artistique.

Ces destinations permettent en effet aux peintres de renouveler les motifs du paysage : dans leurs toiles apparaissent ainsi des palmiers – comme dans l'*Ile de Philoë (Haute-Égypte)* **[Fig. 5.29]** de Louis MOUCHOT (1830-1891) –, des felouques – comme dans *Le Nil, soleil couchant (Égypte)* **[Fig. 5.30]** exposé en 1859 par L. Belly –, des minarets – comme dans les *Bords du Bosphore à Beïcos (Asie-Mineure)* **[Fig. 5.31]**, par F. Brest au Salon de 1864 – mais aussi des animaux exotiques, comme des dromadaires – visibles par exemple dans *Lisière d'oasis pendant le sirocco* **[Fig. 5.32]** d'E. Fromentin. Ce choix de sujet permet parallèlement

[1169] À ce propos, voir SCHAUB Nicolas, *L'Armée d'Afrique et la représentation de l'Algérie sous la Monarchie de juillet*, thèse de doctorat, Strasbourg, université de Strasbourg, 2010.

de satisfaire le désir grandissant d'authenticité : les paysagistes multiplient en effet les indices attestant l'exactitude de la représentation. Les titres adoptent généralement une précision topographique, et quelques paysagistes peintres évoquent même publiquement les séjours effectifs dans ces pays pour en confirmer la véracité[1170]. Ces gages donnés à l'authenticité de la représentation servent alors, bien souvent, à accentuer le caractère exotique, étranger, voire étrange, des territoires dépeints : dès lors, les paysages orientaux font souvent montre d'une articulation paradoxale entre une évidente exigence naturaliste et un réemploi, parfois flagrant, d'une grammaire esthétique très classique.

L'œuvre de N. Berchère[1171] au Salon fournit un exemple de cette ambivalence qui caractérise la plupart des paysages orientaux. Élève de l'École des beaux-arts, candidat malheureux au Prix de Rome de paysage historique en 1841, il débute au Salon en 1843 en exposant principalement des vues de l'Auvergne, de Provence ou de Fontainebleau. À partir de 1847, l'artiste entame plusieurs voyages vers ce qui constitue l'Orient : il explore d'abord l'Espagne, puis la Syrie, la Turquie et la Grèce entre 1849 et 1850, avant d'entamer un important périple en Égypte accompagné de son confrère L. Belly. Ces périples, de plus en plus poussés, lui fournissent alors la matière pour renouveler sa peinture de paysage et pour se faire remarquer au Salon. Il est ainsi mentionné dans les comptes-rendus pour la première fois en 1852 : T. Gautier y apprécie son *Puits de Jacob (Bir-il-Yacoub)* **[Fig. 5.33]**, un paysage syrien[1172]. Dès lors, sa réputation ne cesse de croître et le peintre obtient notamment un succès complet au Salon de 1859. Cette année-là, il fait non seulement partie des peintres récompensés, le jury lui octroyant une médaille de troisième classe, mais aussi des peintres les plus loués dans la presse, N. Berchère étant désormais reconnu comme l'une des figures majeures du groupe des peintres orientalistes avec L. Belly, E. Fromentin ou encore A. Pasini[1173]. Il y expose quatre vues de l'Égypte, qui sont représentatives d'une conciliation habile entre exigence d'authenticité, goût pour l'exotisme et esthétique classique. Dans *Les Colosses de Memnon* **[Fig. 5.34]**, N. Berchère construit sa composition autour d'attributs évidents de la civilisation égyptienne antique – pour

[1170] BERCHÈRE Narcisse, *Le Désert de Suez ; cinq mois dans l'isthme*, Paris, J. Hetzel, 1863 ; DUMAS Alexandre et DAUZATS Adrien, *Nouvelles impressions de voyage. Quinze jours au Sinaï*, Paris, Dumont, 1839 ; FROMENTIN Eugène, *Un été dans le Sahara*, Paris, Michel Lévy, 1857 ; FROMENTIN Eugène, *Une année dans le Sahel*, Paris, Michel Lévy, 1859 ; HOMMAIRE DE HELL Xavier et LAURENS Jules-Joseph-Augustin, *Voyage en Turquie et en Perse*, Paris, n. l., 1859.

[1171] Les informations biographiques sont issues de BILLARD Michel, *Narcisse Berchère, peintre étampois*, Étampes, M. Billard, 1976.

[1172] GAUTIER Théophile, *La Presse*, 8 juin 1852.

[1173] « Les orientalistes nous débordent. Comment contester des gens qui reviennent de si loin ? MM. Belly, Imer, Bellel, Berchère, T. Frère, Pasini, Fromentin, forment une tribu dans le désert, ils y mangent le kouskoussous [sic] de la camaraderie », BUSQUET Alfred, *La Patrie*, 13 juillet 1859.

provoquer le grandiose – qu'il accompagne d'une faune indigène – qui assure la véracité de la scène –, dans une composition presque dépouillée, linéaire, tout en harmonie chromatique. Un tel traitement du sujet oriental suscite alors l'enthousiasme des critiques :

> « Ce dernier tableau, que nous considérons comme le meilleur de M. Berchère, est d'une sérénité, d'un calme solennels. Le soleil est couché derrière les collines qui bordent la vallée du Nil ; la clarté du ciel se reflète dans les eaux paisibles. De feux allumés au loin sur le rivage, deux minces colonnes de fumée s'élèvent droites dans l'air, dont elles attestent la parfaite tranquillité. Les deux colosses de grès se dressent comme les antiques gardiens des temples en ruines et des nécropoles de Thèbes. Assis, les mains étendues et posées sur les genoux, ils sont immobiles depuis 3 500 ans, dans cette attitude du repos que leur ont donnée les sculpteurs de l'Égypte, avec ce sens esthétique de gens qui savaient travailler pour l'éternité, jusque 3 500 ans, les jours succédant aux jours, ont versé tour à tour sur eux la lumière et l'ombre. Et ce doit être une profonde émotion pour l'homme, passager de quelques années sur la terre, de contempler, en face de l'éternelle périodicité des phénomènes naturels, une œuvre de ses mains qui semble vouloir rivaliser de durée avec eux. »[1174]

Les qualités prêtées au paysage, dans ce commentaire d'A.-J. du Pays dans *L'Illustration,* sont assez semblables au reste de la réception critique[1175]. Ce dernier révèle surtout les modalités d'appréciation de l'œuvre, proches de celles convoquées face à un paysage historique classique. Les longues descriptions disent autant qu'elles louent l'effort de composition du paysagiste ; celui-ci donne à la représentation une grande lisibilité, voire une certaine narrativité, qui mène certains salonniers à l'extrapolation ; de fait, ils sont nombreux à reconnaître au paysage, qui revêt pourtant les atours d'une simple « vue », un potentiel symbolique, voire mystique. La réussite indéniable de cette formule plastique, qui séduit autant les critiques que le jury, motive certainement sa reprise par N. Berchère aux expositions suivantes – par exemple en 1864, avec *Crépuscule (Nubie inférieure)* **[Fig. 5.35]** – avec un succès équivalent – l'œuvre vaut au peintre une médaille unique et les éloges de la critique. L'exemple de N. Berchère rend ainsi compte du succès obtenu, d'une part, par les sujets orientaux *per se*, et d'autre part, par les paysagistes parvenant à concilier exotisme – ce qui tend à une synthétisation souvent artificielle des territoires représentés – et naturalisme – ce qui exige une forme de mimétisme vis-à-vis des motifs – dans leurs toiles. À partir des années 1870, les paysages orientalistes sont cependant de moins en moins médaillés au Salon, le palmarès des récompenses étant toujours plus dominé par des vues plus strictement naturalistes.

[1174] DU PAYS Augustin-Joseph, *L'Illustration,* 30 juillet 1859, p. 93.
[1175] Voir l'anthologie critique dans la notice de l'œuvre.

c) *L'émancipation des vues naturalistes*

Déjà majoritaires avant 1848[1176], les paysages qui ne sont ni historiques, ni exotiques s'imposent définitivement au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle. La prédilection pour des paysages naturalistes s'incarne en priorité dans les vues, c'est-à-dire dans des représentations de lieux précis qui se présentent comme fidèles au motif. La prédominance de ces vues est, d'abord, numérique : elles forment de fait l'essentiel des œuvres exposées par les paysagistes au Salon. À l'inverse, le paysage bucolique, lui, est délaissé : dans les envois des paysagistes médaillés, les paysages aux intitulés génériques comme « Paysage » ou « Un étang », sans indication plus ou moins précise du lieu représenté, représentent ainsi en moyenne seulement 4,1 % des paysages qu'ils exposent au Salon au cours de leur carrière[1177]. La tendance est même à la raréfaction, puisque les paysages bucoliques forment 5,6 % des envois des paysagistes de la génération 1830 et seulement 2,2 % des envois de ceux de la génération 1870. Le triomphe des vues est ensuite visible dans la reconnaissance inédite qu'obtiennent ces paysages localisés, puisqu'ils dominent sans conteste le palmarès des récompenses distribuées au Salon entre 1848 et 1880 **[Graphique 30]**.

Cette préférence croissante pour des vues localisées va en effet de pair avec un souci de conformité vis-à-vis des motifs représentés, qui a pour résultat d'entraîner un phénomène de spécialisation régionale de la production des peintres paysagistes. Les envois successifs des paysagistes au Salon rendent en effet lisibles, dans la grande majorité des carrières, une succession d'inscriptions locales : ainsi, par exemple, d'Adolphe APPIAN (1818-1898), spécialiste de l'Ain (sujet d'au moins trente-sept paysages exposés au Salon, dont *Temps gris ; marais de la Burbanche (Ain)* **[Fig. 5.36]** médaillé en 1868) et de la Somme ; d'Élodie DE LA VILLETTE (1842-1917), spécialiste du Morbihan, dont elle est originaire – et qui est le sujet, entre autres, de *Marée montante à Port-Louis, près Lorient* **[Fig. 5.37]** exposée en 1881 ; de Victor LE GENTILE (1815-1889), qui représente d'abord la Bretagne avant de se faire peintre de la Creuse ; ou encore d'Alexandre SÉGÉ (1818-1885), qui investit successivement les motifs corses, pas-de-calaisien, breton et isarien. La récurrence, au moins un temps, de ces sujets dans leur œuvre tend alors à indiquer leur proximité et leur connaissance intime, familière, des territoires qu'ils dépeignent. En outre, au-delà des indications topographiques qui deviennent systématiques, les vues s'éloignent toujours plus de la grammaire esthétique des paysages composés, qu'ils soient à sujet historique ou bucolique. Ce naturalisme croissant se manifeste

[1176] WENZEL Carol Rose, *The Transformation of French Landscape Painting from Valenciennes to Corot, 1787 to 1827*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 304.
[1177] Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*

de fait aussi bien dans les paysages inhabités, qui refusent pour autant le fantasme d'une nature sauvage et pure et ne souscrivent ainsi pas à l'imaginaire romantique, que dans les paysages habités qui, s'ils témoignent d'une occupation humaine des territoires, se distinguent des paysages classiques en en refusant les motifs attendus tels que les ruines ou les bergers d'Arcadie.

Le paysage naturaliste consacré : le cas C.-F. Daubigny

C'est certainement C.-F. Daubigny qui incarne le mieux cette prédilection pour des représentations apparemment fidèles de la nature, et surtout le succès que celles-ci rencontrent. Fils et élève du paysagiste Edmé-François DAUBIGNY (1789-1843), le peintre débute au Salon en 1838 : s'il s'essaie, en 1840, au paysage historique avec *Paysage ; saint Jérôme* **[Fig. 5.38]**, il se consacre rapidement et exclusivement à la peinture de vues localisées, inspiré par ses séjours successifs à Barbizon, dans l'Oise et, surtout, dans la vallée d'Optevoz, en Isère. Ses paysages témoignent autant des activités humaines qui occupent ces lieux, comme dans la *Moisson* **[Fig. 5.39]** du Salon de 1852 ou dans *Les champs au mois de juin* **[Fig. 5.40]** de 1874, qu'ils représentent une nature plus vierge, sans jamais être impétueuse ni étrange – par exemple dans la *Vallée d'Optevoz (Isère)* **[Fig. 5.41]**, dans *Un soir à Andresy, bords de la Seine* **[Fig. 5.42]** ou dans *La neige* **[Fig. 5.43]**, exposés respectivement en 1857, en 1867 et en 1873. Son envoi, au Salon de 1859, est parfaitement représentatif du naturalisme qui caractérise sa peinture de paysage: il se compose alors de cinq paysages, les *Bords de l'Oise* **[Fig. 5.44]**, *Les champs au printemps, Les graves au bord de la mer, à Villerville (Calvados)* **[Fig. 5.45]**, *Soleil couchant* et *Lever de lune.* Se retrouve dans ces œuvres un souci évident de conformité aux motifs représentés, apparaissant dès les titres, qui indiquent les lieux représentés. Ce souci s'exprime ensuite dans le traitement formel *per se*, qui cherche à donner l'impression d'un paysage ni composé, ni inventé, mais saisi comme tel. Le peintre se montre ainsi précis et exact dans ces représentations topographiques, sans reconstruction ni exagération trop ostensible. Il choisit en outre de représenter des espaces et des moments ordinaires, comme le suggèrent les ciels cotonneux, la gamme chromatique de verts tendres et uniformes et le calme flagrant des motifs dépeints.

Cet envoi est aussi représentatif de la reconnaissance que ce naturalisme affirmé obtient. L'analyse de la réception critique de cet ensemble[1178] révèle ainsi plusieurs éléments.

[1178] Voir l'anthologie critique sur la notice de l'œuvre *Soleil couchant*.

D'une part, cet envoi est parmi les plus largement commentés dans la presse lors de l'Exposition, à la fois en termes d'occurrence – quasi tous les comptes-rendus en parlent – et d'importance – ils en parlent amplement –, ce qui est révélateur de la réputation de *must-see* et de la position centrale occupée par C.-F. Daubigny dans l'école paysagiste en 1859. D'autre part, qu'ils s'en inquiètent ou le louent, les salonniers perçoivent unanimement le caractère naturaliste de ses paysages, comme le montre leur usage systématique d'un champ lexical de la naïveté, de la sincérité et de la vérité. Pour nombre de commentateurs, cela confine même à un refus d'idéalisation et d'invention, voire de composition :

> « Si un bouquet d'arbres, un groupe de chaumières se présentent bien, on plante le parasol et l'on ouvre la boîte à couleurs. Cela n'exige pas grande imagination. Mais ce qui fait plaisir dans la réalité, charme encore fidèlement reporté sur la toile. M. Daubigny, dont le talent et la réputation s'accroissent chaque année, nous parait aujourd'hui le premier des paysagistes objectifs, il ne choisit pas, il ne compose pas, il n'ajoute ni n'élague, il ne mêle pas son sentiment personnel à la reproduction du site ; il peint avec une naïveté charmante l'aspect choisi, laissant le spectateur, libre de son impression : ses tableaux sont des morceaux de nature coupés et entourés d'un cadre d'or. La seule chose qui soit à lui, c'est une certaine mollesse d'exécution qui donne au paysage un air vague, harmonieux et tendre. »[1179]

La valorisation de la naïveté qui transparaît dans cette citation et, plus généralement, dans le reste des commentaires à propos des envois de C.-F. Daubigny, est symptomatique d'un changement significatif des modalités d'appréciation, qui explique la considération inédite dont bénéficie le paysage naturaliste dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

Ces modalités d'appréciation nouvelles infusent manifestement auprès du jury, puisque celui-ci accorde à C.-F. Daubigny un rappel de médaille de première classe au Salon de 1859. Le paysagiste est alors un peintre déjà multimédaillé : il a obtenu sa première récompense au Salon de 1848, à la faveur d'un jury de récompense composé de nombreux peintres de genres mineurs – et donc davantage susceptible de consacrer la peinture de paysage – et obtient, en 1853, de la décision d'un jury désormais élu par les exposants, une médaille de première classe. À l'Exposition universelle, il reçoit une médaille de troisième classe puis, au Salon suivant, le jury désormais académique lui octroie un rappel de médaille de première classe qui confirme la reconnaissance précédemment obtenue. Ce même jury renouvelle son appréciation positive en 1859 en lui attribuant un deuxième rappel de médaille de première classe : cette distinction constitue un exploit, au vu de la rareté d'un tel palmarès

[1179] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel*, 4 septembre 1859.

pour un paysagiste[1180]. Parallèlement, C.-F. Daubigny bénéficie aussi d'une reconnaissance de la part de l'État, qui s'incarne d'abord dans l'achat, pour 5 000 francs chacun, de deux paysages[1181], puis dans sa nomination, la même année, comme chevalier de la Légion d'honneur – il est promu officier en 1874[1182].

Bien qu'exceptionnelle, la consécration à laquelle parvient C.-F. Daubigny au terme de ce Salon de 1859 reflète la reconnaissance, unanime, auquel accède le paysage naturaliste dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Au Salon, le paysage naturaliste est en effet présent en abondance parmi les paysages médaillés au Salon. Ainsi des *Prairies et marais de Corsept au mois d'août, à l'embouchure de la Loire* **[Fig. 5.46]** de Charles LEROUX (1814-1895), aussi médaillé en 1859 ; des paysages du Doubs de G. Courbet, par exemple *La roche Oragnon, vallon de Mezières (Doubs)* **[Fig. 5.47]** ; du *Vieux moulin à Guildo ; Bretagne* **[Fig. 5.48]** exposé par Francis BLIN (1827-1866) en 1865 ; de l'*Étang de Quimerc'h, près Bannalec (Finistère)* **[Fig. 5.49]** de Camille BERNIER (1823-1902) et du *Souvenir de la Meurthe, le matin* **[Fig. 5.50]** de H. Harpignies, récompensés au Salon de 1868, ou encore du *Lit du Vitznauerbac ; lac des Quatre-Cantons (Suisse)* **[Fig. 5.51]** de Paul ROBINET (1845-1923) médaillé l'année suivante. La tendance se poursuit sous la Troisième République avec notamment les *Récifs de Kilvouarn ; baie de Douarnenez* **[Fig. 5.52]** d'Emmanuel LANSYER (1835-1893) au Salon de 1873 ; le *Lit d'un torrent dans les Alpes, aux environs de Nice* **[Fig. 5.53]** d'Enguerrand DE MORTEMART-BOISSE (1817-1885) et le *Chemin de Neslette (Seine-Inférieure)* **[Fig. 5.54]** de Louis-Victor WATELIN (1835-1907) exposés en 1876 puis le *Lever de lune dans le Dauphiné* **[Fig. 5.55]**, de Charles BEAUVERIE (1839-1888) l'année suivante ; et jusqu'aux derniers Salons officiels avec *Au bord de l'Aven (Finistère)* **[Fig. 5.56]** d'Émile DAMERON (1848-1908) ou une *Prairie dans la Côte-d'Or* **[Fig. 5.57]** d'Auguste POINTELIN (1839-1933) récompensés en 1878 ; le *Ruisseau du Puits-Noir (Doubs)* **[Fig. 5.58]** de Marcel ORDINAIRE (1848-1896) en 1879 et *Juin en Danemark* **[Fig. 5.59]** d'Henry BONNEFOY (1839-1917) en 1880. Cette liste témoigne ainsi de l'abondance de paysages employant et perpétuant l'esthétique naturaliste, c'est-à-dire étant des vues localisées, précisant parfois jusqu'au moment représenté, dépeignant une nature, habitée ou non, ordinaire et commune, et faisant montre d'un soin évident quant à la conformité et à la vraisemblance du traitement plastique adopté. Elle témoigne, surtout, de la reconnaissance dont bénéficie cette voie esthétique, non seulement auprès des critiques et des amateurs, mais aussi du jury.

[1180] Comme nous l'avons montré à propos de L.-J. Sarazin de Belmont, *supra*.
[1181] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, F/21/130, dossier n°49.
[1182] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH//665/84.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le naturalisme devient ainsi indéniablement l'esthétique dominante parmi les peintres de paysage. Face à cette prise d'autonomie définitive à l'égard des préceptes académiques d'idéalisation et de narration, force est de constater l'absence de réticence de la part des jurys successifs, y compris lorsque les membres de l'Académie des beaux-arts y siègent en majorité ou en exclusivité. Les médailles attribuées aux paysagistes témoignent au contraire de l'acceptation globale des voies prises par la nouvelle école paysagiste – l'abandon du paysage historique, la vogue pour les paysages exotiques, l'adoption d'une esthétique naturaliste –, et d'une apparente concordance de vues entre le jury et les autres instances, et en particulier les critiques d'art.

II. Une reconnaissance partielle

Quand bien même les paysages et les paysagistes sont reconnus par le jury, qui leur décerne donc régulièrement et sans résistance des médailles, l'analyse des carrières et des réputations des paysagistes montre qu'ils accèdent rarement et difficilement aux distinctions les plus prestigieuses de la carrière artistique. Cet état de fait contraste alors avec l'estime durable, fervente et unanime qu'expriment les salonniers tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle à l'égard de la peinture de paysage, et notamment de l'école naturaliste. Il se forme ainsi un hiatus entre cet enthousiasme critique et les résistances qui se maintiennent apparemment du côté des institutions ; en comparaison, la reconnaissance institutionnelle auquel accèdent les paysagistes, pour réelle qu'elle soit, paraît donc insuffisante et incomplète.

a) L'enthousiasme critique

Contrairement à la peinture d'histoire, soupçonnée de déclin, ou à la peinture de genre, accusée d'affaiblir ou de corrompre le « Grand Genre », la peinture de paysage suscite, en tant que genre, un enthousiasme partagé par l'ensemble des critiques d'art, quelle que soit leur position idéologique et esthétique. C'est du moins ce que révèle une analyse du discours critique sur la peinture de paysage, portant sur une sélection de quinze périodiques[1183]. Ainsi, sur les 341 séries d'articles dépouillées, je n'ai pu trouver aucune citation déplorant le « déclin », la « déchéance » ou la « mort » du paysage – alors que de telles sentences sont fréquemment

[1183] À propos des critères ayant mené à cette sélection, voir *supra.*, INTRODUCTION.

formulées à l'égard de la peinture d'histoire ou de genre – ; ce qui ne signifie pas pour autant que les paysages exposés au Salon sont exempts de reproches.

Avant d'en examiner les raisons, deux choses doivent être précisées quant aux formes prises par ce consensus. D'une part, il faut noter que, sous la plume des salonniers, les paysagistes constituent une « école », alors même qu'ils reprochent aux peintres d'histoire et de genre leur absence d'unité. Cette école se compose plus spécifiquement des peintres de paysages naturalistes, qui prédominent sur les cimaises du Salon, et c'est sur cette école que se forme un consensus positif. D'autre part, à l'inverse des peintures d'histoire ou de genre, les paysages sont rarement commentés œuvre par œuvre, et le sont sinon de manière très succincte. Face aux paysages, les critiques se trouvent manifestement démunis de leur utilité en tant que médiateur et guide : n'étant pas narratifs, les paysages n'ont pas besoin d'être racontés ; les compositions, relativement simples, n'ont pas besoin d'être extensivement décrites. Dans son compte rendu de 1872, le salonnier G. Lafenestre fait ainsi part de sa crainte que tout commentaire critique soit redondant, voire délétère :

> « Vous [les paysages, *ndlr*] êtes charmants, silencieux, profonds, vagues comme la nature terrestre et céleste, votre mère ! On jouit de vous, sans rien dire, comme d'un repos désiré, au milieu d'une méditation fatigante ; on ose à peine vous décrire, car vous n'êtes vous-mêmes qu'une admirable description ; vous avez surpris le papillon qui se posait sur la fleur, vous l'avez saisi d'un élan rapide, d'une main légère, et vous nous l'apportez tout brillant encore ; un peu de la poudre de ses ailes est bien demeurée à vos doigts, si peu, si peu ! mais nous, passants profanes, pourrions-nous toucher, après vous, une seconde fois, à ces ailes fragiles sans risquer de les anéantir ? »[1184]

Le commentaire de G. Lafenestre traduit une difficulté qui, si elle s'exprime rarement aussi explicitement sous d'autres plumes, transparaît *de facto* dans le contraste entre la pauvreté des commentaires individuels sur les paysages et l'ampleur du discours critique sur le paysage en général. Les paysages naturalistes échappent plus particulièrement aux modalités habituelles de l'appréciation artistique, qui se portent alors davantage sur le sujet de la représentation que sur son traitement plastique : que dire d'une œuvre si ce n'est pour évoquer son sujet ? Les paysages font dès lors rarement partis des succès critiques au Salon, c'est-à-dire des toiles les plus fréquemment et longuement commentées. En revanche, les salonniers se montrent plus prolixes lorsqu'ils critiquent la peinture de paysage dans son ensemble, même si ces commentaires généraux se raréfient à partir de 1863, lorsque les salonniers adoptent l'ordre alphabétique de

[1184] LAFENESTRE Georges, *Le Moniteur universel*, 14 juillet 1872.

l'exposition pour leurs comptes rendus. C'est alors dans ces développements généraux sur l'école française de paysage que transparaît ce consensus critique.

Ce consensus transcende les lignes de fracture traditionnelles qui structurent le discours critique sur l'art, qu'elles soient politiques ou esthétiques. Des auteurs les plus conservateurs – attachés au maintien d'une tradition académique, déplorant l'abandon du « Grand Genre » et son hybridation progressive par les genres dits « mineurs » – aux plus « progressistes » – qui se réjouissent au contraire des formules esthétiques qui émergent tout au long de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, et de l'émancipation croissante vis-à-vis de la doctrine académique qu'elles sous-tendent –, l'ensemble du spectre critique se prononce, tôt ou tard, favorablement, vis-à-vis du paysage contemporain. Chez les salonniers attitrés des périodiques libéraux, tels que *La Presse* et *Le Siècle,* l'enthousiasme est flagrant, sans être excessif néanmoins :

> « Nous n'avons pas besoin d'insister sur l'extension prise de nos jours par le paysage et sur les progrès remarquables qu'il fait sans cesse. Nous avons déjà suffisamment traité cette question en parlant de la supériorité qu'il avait sur ce qu'on appelle la grande peinture. Il est bien évident que non seulement nos artistes les plus éminents appartiennent à ce genre de peinture, mais encore qu'à aucune époque le paysage n'a été compris avec autant de poésie et de sentiment. »[1185]

> « J'ai hâte d'arriver au paysage, qui est traité en France avec une supériorité indiscutable, je le reconnais, bien que je ne partage point l'opinion exclusive de ceux qui prétendent que là, seulement, est la supériorité réelle de l'école française. »[1186]

Dans le *Constitutionnel,* les auteurs successifs font une apologie de la peinture de paysage, qui s'observe dès 1849 :

> « Le Paysage est, plus encore que le Genre, en veine d'abondance et de prospérité. C'est même la seule branche de l'art où l'on rencontre des talents bien originaux et cette variété de manières et de tendances qui révèle une fécondité native et franche. L'école de David avait presque supprimé le paysage ; il a reparu depuis quelque vingt ans avec la réaction coloriste ; et, dans ce court intervalle, il s'est développé en une multitude d'aspects. On a vu là s'opérer une sorte de Renaissance. »[1187]

Et se poursuit jusqu'à la fin de la période étudiée :

> « Le paysage nous offre un spectacle plus consolant et qui nous dédommage de tant d'ennuis. Tous les maîtres de l'école ont conservé toute la verdeur de leurs belles années, et la jeune génération qui les suit se montre déjà digne de marcher sur leurs traces. Jamais peut-être

[1185] TILLOT Charles, *Le Siècle,* 23 juillet 1853.
[1186] CARDON Émile, *La Presse,* 21 mai 1874.
[1187] PEISSE Louis, *Le Constitutionnel,* 22 juillet 1849.

> l'École française du paysage n'a montré plus d'abondance et de variété. Les paysagistes sont heureux. »[1188]

Bien que plus modéré, un jugement similaire se retrouve régulièrement sous la plume de T. Gautier, dans le très officiel *Moniteur* :

> « Le paysage, une des gloires de l'école française, est représenté cette année de façon solide. Tous les maîtres ont donné, et les élèves qui marchent de près sur les traces des maîtres n'ont pas craint ce voisinage redoutable. »[1189]

À l'opposé du spectre, cet avis est partagé par les critiques les plus conservateurs. Ainsi, L. Dubosc de Pesquidoux, pourtant plus habitué des litanies sur la décadence de la production contemporaine, admet lui-même la vitalité et la qualité de l'école paysagiste :

> « Le *paysage* constitue avec le *genre* la véritable force de l'École française. Depuis le jour où nos artistes s'avisèrent d'étudier la nature, et de faire des paysages ailleurs que dans leurs ateliers, cette branche de l'art n'a pas cessé de progresser ; et si les maîtres disparaissent ou faiblissent, une nombreuse troupe de disciples les continuent et les égalent. En ce moment, l'École compte une élite de paysagistes, qui pourrait lutter sans désavantage avec les meilleurs paysagistes des écoles passées. »[1190]

Une opinion partagée par A. de Lescure dans *La Gazette de France* et par A. de Lauzière-Thémines, dans *La Patrie* :

> « Ainsi que je vous l'ai dit, le paysage est une des gloires de la peinture française contemporaine. Aussi, après les chefs de file, les Troyon, les d'Aubigny, les Français, les Corot, pourrais-je vous citer, si l'espace me manquait, une foule d'œuvres de disciples qui sont des maîtres, Rousseau, par exemple. »[1191]

> « Je ne dirai pas de même du paysage. Notre école française continue à progresser dans cette branche de l'art, bien que cette année nous ayons à regretter que des maîtres autorisés se soient abstenus. »[1192]

En réalité, seuls les salonniers du *Journal des débats* font preuve d'un enthousiasme modéré à l'égard de la peinture de paysage. Leur sévérité, pourtant, ne s'exprime pas tant à l'encontre de la peinture de paysage en général, qu'envers la direction prise par les paysagistes contemporains, qui déplaît autant à É.-J. Delécluze qu'à son successeur C. Clément :

> « J'ai à peine besoin de dire que les paysages sont en très grand nombre au Salon, et je constate avec regret que, sur ce terrain où nous avons toujours eu une supériorité marquée, le genre tend de plus en plus à

[1188] ENAULT Louis, *Le Constitutionnel,* 4 juin 1877.
[1189] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel,* 3 août 1864.
[1190] DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *L'Union,* 8 août 1863.
[1191] LESCURE M. de, *La Gazette de France,* 18 juillet 1859.
[1192] LAUZIÈRES-THÉMINES Achille de, *La Patrie,* 14 mai 1879.

> supplanter le style, et que nos peintres s'attachent à copier la nature inanimée d'une manière mesquine et prosaïque plutôt qu'à l'interpréter comme l'ont fait avec tant d'éclat Poussin et Claude Lorrain. »[1193]

Ce qui transparaît de cette citation – et de la majorité des paragraphes consacrés au paysage dans ce titre –, ce n'est donc pas une hostilité de principe au genre « Paysage » mais l'expression d'une préférence maintenue pour les paysages narratifs et idéalisés, que sous-tend encore un système d'appréciation traditionnel qui privilégie l'invention à l'impression. En dépit de cette position conservatrice, les salonniers successifs du *Journal des Débats* font souvent preuve d'un réel enthousiasme pour les paysages exposés au Salon. Force est donc de constater que l'ensemble du spectre critique partage une opinion favorable à l'égard du paysage comme genre.

Sur quoi s'appuie cet enthousiasme quasi-unanime ? Quelles en sont les raisons ? C'est d'abord la fécondité extrême de l'école paysagiste que les salonniers non seulement remarquent, mais approuvent :

> « D'autant que le paysage, ce Protée de la peinture, se présente sous mille aspects divers, et compte pour chacun de ses faces capricieuses, une foule d'adorateurs ».[1194]

> « Le paysage est le genre de peinture qui envahit de jour en jour davantage nos expositions. […] Il offre également une inépuisable variété d'aspects. »[1195]

> « Le paysage renouvelle, avec un modèle différent, les aspirations les plus élevées du grand art. […] Aussi, tandis que nous voudrions peser de tout notre poids sur la soupape d'où sort en bouillonnant la peinture de genre, croissez et multipliez, dirions-nous aux paysagistes, car la beauté infinie de la nature défie la multiplicité de vos efforts. »[1196]

> « Comme toujours, il y a grande abondance de paysages au Salon. Nous faisons grand cas de ce genre, avec cette réserve toutefois qu'il faut y atteindre avec une certaine supériorité. »[1197]

Il est de fait intéressant de noter que l'abondance de paysages exposés et de paysagistes exposant au Salon n'est nullement regrettée, bien au contraire ; en réalité, elle est justifiée et légitimée par la capacité de renouvellement des paysagistes :

> « Il s'opère dans le paysage une véritable renaissance, et nous touchons peut-être à son âge d'or. Les habiles s'y pressent et s'y succèdent sans

[1193] CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats*, 30 avril 1864.
[1194] Anonyme, *Le Charivari*, 17 juillet 1849.
[1195] DU PAYS Augustin-Joseph, *L'Illustration,* 16 juillet 1864, p. 38-39.
[1196] LAGRANGE Léon, *La Gazette des beaux-arts*, 1er juillet 1864, p. 5-6.
[1197] Anonyme, *La Patrie*, 23 juin 1873.

> interruption ; dès qu'une manière s'épuise, une autre la remplace ; dès qu'un maître disparaît, il en surgit un nouveau. »[1198]

Pour identifier les raisons de ce renouvellement permanent, les critiques d'art se montrent, une fois de plus, unanimes : selon eux, l'originalité de la peinture de paysage contemporaine tient à deux choses, le plus souvent intrinsèquement liées. D'une part, une liberté vis-à-vis d'une tradition dite académique, celle du paysage classique. La prise de distance à l'égard de cette grammaire esthétique est ainsi perçue comme souhaitable et bienvenue par l'ensemble des salonniers, y compris les plus conservateurs :

> « Je ne suis point, je le confesse, de ceux qui regrettent le paysage classique, le paysage académique, selon la formule du vieil Institut, avec ses choix exclusifs de points de vue, ses arrangements, son dessin guindé, son exactitude de détail et ses complications décoratives d'architecture, ou de personnages laborieusement groupés. Je ne veux point que la froide imagination d'un artiste en cravate blanche cherche à embellir la nature. Je n'aime pas non plus à compter les feuilles des arbres, les pétales des fleurs, les brins de gazon, les cailloux des sentiers, les grains de sable des bords des ruisseaux. »[1199]

Pour bien des critiques, cette liberté devrait à la jeunesse de l'école paysagiste contemporaine : ils sont ainsi nombreux à tenter d'en retracer la généalogie, et à s'accorder sur une date de naissance – les décennies romantiques de 1830 et 1840 : « Sans être bien vieux, nous avons vu naître vers 1830 cette jeune école du paysage, aujourd'hui si nombreuse et si brillante.[1200] » – et sur son caractère « révolutionnaire » :

> « Le paysage, comme beaucoup d'autres formes de l'art, a subi des transformations notables depuis quarante ans. La révolution romantique qui des lettres s'est étendue jusqu'aux arts, s'est peut-être attaquée à lui plus énergiquement encore qu'au genre et à l'histoire. Les paysagistes ont véritablement renouvelé la face de la terre … Au moins dans leurs tableaux il faut reconnaître que ce changement était chose souhaitable. Si jamais une révolution fut permise, à coup sûr, c'est bien celle-là. »[1201]

D'autres avancent une opinion plus radicale encore, à savoir que la peinture de paysage ne possède pas de véritable tradition, ou du moins – y compris chez les critiques conservateurs – que la tradition du paysage classique mise en place par l'Académie des beaux-arts doit être dépassée. La peinture de paysage et ses praticiens seraient donc libres ou invités à se libérer de toute injonction antérieure :

> « La tradition antique ne pèse pas sur cet art tout récent : car l'antiquité n'a pas connu le paysage, dernière ressource pittoresque des extrêmes

[1198] PEISSE Louis, *Le Constitutionnel,* 31 juillet 1849.
[1199] S. B., *La Gazette de France,* 22 mai 1876.
[1200] GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel,* 17 novembre 1855.
[1201] ÉNAULT Louis, *Le Constitutionnel,* 22 juin 1872.

> civilisations, et il peut se mouvoir à son aise, d'après ses impulsions directes, en dehors de toute routine. L'Institut, il est vrai, a bien, tenté de suppléer au silence de l'antiquité par l'invention du paysage historique ; mais la sereine nature n'a pas eu de peine, quand les élèves sont sortis de l'école, à faire paraître ridicules ces arbres copiés d'après la bosse, ces montagnes arrangées en gradin, comme l'amphithéâtre du palais des Beaux-Arts. »[1202]

Cette autonomie, prise ou innée, de la peinture de paysage par rapport à la doctrine et aux poncifs académiques, est en effet étroitement liée à la seconde raison convoquée pour expliquer la capacité de renouvellement du paysage : les paysagistes posséderaient un rapport privilégié à la nature, qui leur offrirait une quantité infinie de motifs. Pour les salonniers, c'est cette relation directe, rarement déplorée, à l'égard du motif, qui aurait permis le premier renouvellement du répertoire iconographique de la peinture de paysage :

> « Cette opération énergique, ce retour franc et vigoureux aux sources mêmes de la vie, donna d'excellents résultats. Une nouvelle école de paysage se leva, qui n'avait, à la vérité, rien de commun avec les prédécesseurs, mais qui du moins montrait une parenté manifeste avec la nature. Nos paysagistes nouveaux étaient les fils mêmes de la nature, et leurs œuvres possédaient la même intensité de vie et de mouvement que les œuvres naturelles. [..] Tous les peintres coururent sur leurs traces, et mettant comme eux le sac au dos, la pique en main, désertant l'atelier, ils s'en allèrent à travers les bois, les prés, les monts, les eaux, étudier et prendre sur le vif la création. »[1203]

C'est elle ensuite qui garantirait, justement, la capacité durable de renouvellement du paysage, la nature offrant un catalogue inépuisable de formes, d'atmosphères, de compositions à représenter :

> « De là vient qu'il y a autant de natures que de manières de sentir, et que les mêmes sites peuvent fournir une infinité de paysages, tous différents d'effets et de caractère, suivant le tour d'imagination et les dispositions morales de l'artiste, mais tous vrais, cependant, car la nature contient, dans sa vaste synthèse, tous les contraires et toutes les différences, et d'autant plus vrais qu'ils seront plus beaux, car le vrai et le beau sont inséparables. Il suit enfin de là, que ceux-là seuls peuvent aimer et admirer la nature, qui savent la regarder en peintres, et réciproquement que ceux-là seuls qui savent la voir et sentir en peintres, sont capables de goûter et de comprendre le paysage. »[1204]

Plus encore que de nouveaux motifs, ce lien à la nature assurerait l'originalité même des compositions, parce qu'il offre, d'une part, aux paysagistes des conditions de production

[1202] GAUTIER Théophile, *La Presse*, 6 juin 1852.
[1203] DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *L'Union,* 17 juin 1872.
[1204] PEISSE Louis, *Le Constitutionnel*, 31 juillet 1849.

libérées des conventions et des poncifs – qui, à l'inverse, engoncent la peinture d'histoire par exemple – :

> « Le genre le plus à l'abri des caprices de la mode, quoiqu'il y succombe parfois, comme nous le verrons, est le paysage. Le ciel, la terre et ses différents aspects, les végétaux variés qu'elle produit, la lumière du jour qui colore si diversement tous ces objets, sont les éléments inaltérables qui servent de fondements aux compositions du paysagiste. Cette fixité dans ces objets que la nature renouvelle toujours à leur état primitif, est pour les peintres qui les reproduisent un frein, et par conséquent un avantage dont sont ordinairement privés ceux qui traitent des sujets où les personnages sont toujours plus ou moins déguisés sous des costumes que l'excès de la civilisation finit par rendre ridicules et souvent affreux. Le peintre paysagiste demeure plus habituellement dans des rapports directs avec la nature, et c'est un des grands avantages de son art. » [1205]

Il obligerait, d'autre part, les paysagistes à faire preuve de sincérité et, ce faisant, de subjectivité, *condition sine qua non* d'une originalité véritable :

> « C'est dans le paysage surtout que nos peintres se montrent originaux, sincères, passionnément épris de la vérité, curieux de tout effet pittoresque nouveau, cherchant sans relâche à pénétrer les secrètes leçons de leur maître unique : la Nature. Par cette sincérité, ils se sont dès longtemps affranchis des routines mortelles à l'art, ils se sont élevés au-dessus des mesquines conventions. »[1206]

C'est toutefois dans la valeur à accorder à cette conformité et à cette fidélité à l'égard de la nature que les avis divergent, selon une ligne de fracture idéologique assez nette et peu surprenante : toujours sensibles à la dimension d' « invention » qui doit primer dans la peinture, les critiques conservateurs reprochent ainsi à l'école paysagiste de trop s'enfermer dans une représentation servile et mimétique du paysage ; à l'opposé, les critiques « progressistes » louent justement la sincérité et la naïveté radicale des nouveaux paysagistes, qui affirment ce faisant le caractère autonome de la représentation picturale, où seuls comptent le motif et l'impression suscitée et saisie face à lui.

Dans les années 1870, la peinture de paysage voit son importance au sein de la production contemporaine définitivement établie par les critiques d'art, ce qui se manifeste de deux façons, d'apparence contradictoires. Progressivement, le paysage va fait l'objet de reproches jusqu'ici inédits, mettant notamment en cause sa capacité de renouvellement :

> « Notre école du paysage a été jusqu'à présent une de nos gloires. Quand un censeur trop sévère, amateur du grand style, reprochait à notre époque sa stérilité ou sa décadence […], nous répondions invariablement en vantant notre école de paysage, véritable conquête

[1205] DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Le Journal des débats,* 22 juin 1861.
[1206] CHESNEAU Ernest, *Le Constitutionnel,* 21 juin 1864.

> du temps présent. […] De ces nobles champions de l'école française et du grand art, les uns ont disparu et ils n'ont pas été remplacés ; les autres languissent et commencent à vieillir. […] Aussi le paysagiste, tant qu'il est épris de la nature, reste éternellement jeune ; pourtant il ne se renouvelle guère »[1207]

La peinture de paysage se trouverait ainsi « affaiblie[1208] », « malade[1209] », et entrerait dans une phase de déclin. Parallèlement toutefois, certains salonniers considèrent au contraire que le paysage continue de former « la force vitale et la grande originalité de notre école moderne[1210] », voire le seul pan intéressant et digne d'estime de la production artistique contemporaine :

> « Sans quelques paysagistes de génie, la fin du siècle est perdue. Je n'attends plus rien de bon pour ma part que des paysagistes. »[1211]

L'inquiétude quant au déclin de la peinture de paysage et l'affirmation de sa supériorité constituent en réalité les deux faces d'un même phénomène : à la fin du siècle, le paysage a acquis une reconnaissance telle qu'il peut se constituer comme genre et même école autonomes, avec sa propre tradition et ses propres maîtres. Les conditions et les manifestations de sa canonisation et de son importance au sein de l'art contemporain sont alors, justement, celles qui font craindre que la peinture de paysage tombe dans les travers de conformisme et d'opportunisme, qui gangrèneraient la peinture d'histoire notamment. C'est donc parce que la peinture de paysage est définitivement reconnue, par les critiques d'art, comme un genre solide, légitime, établi, que la crainte de sclérose émerge et s'exprime.

[1207] DUVERGER DE HAURANNE Ernest, *La Revue des deux mondes,* 15 juin 1872, p. 852-853.

[1208] « Les paysages exposés cette année au Palais de l'Industrie ne m'ont pas enthousiasmé, et il est évident que cette partie du Salon est plus faible qu'à l'ordinaire. Je retrouve les mêmes noms ; mais les œuvres sont non seulement moins nombreuses, ce dont je ne me plaindrai pas, mais elles ont moins de mérite, de signification ; elles ne représentent que bien imparfaitement le talent de leurs auteurs. Il me sera difficile de signaler quelqu'un de ces tableaux à haute portée qui satisfont complètement l'imagination et le goût, et dans le paysage de genre lui-même, où brille tout particulièrement l'école contemporaine, il me semble qu'il y a un affaiblissement marqué. », CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats,* 7 juin 1876.

[1209] « Oui, il était bon, cette année, d'honorer, par une solennité spéciale, la gloire un peu vacillante du paysage français, ne fût-ce que pour réconforter les derniers survivants de cet art, qui, il y a dix ans encore, occupant une si grande place dans notre école et en tenait presque la tête. Le Salon de 1880 nous le montre bien malade, malade de cette maladie d'épuisement […]. La grande génération est éteinte, et ne survit plus que par Jules Dupré, dont les œuvres se voient rarement, et par Français, que voilà passé patriarche. » CHENNEVIÈRES Philippe de, *L'Artiste,* 1er juillet 1880, p. 52.

[1210] CASTAGNARY Jules-Antoine, *Le Siècle,* 31 mai 1873.

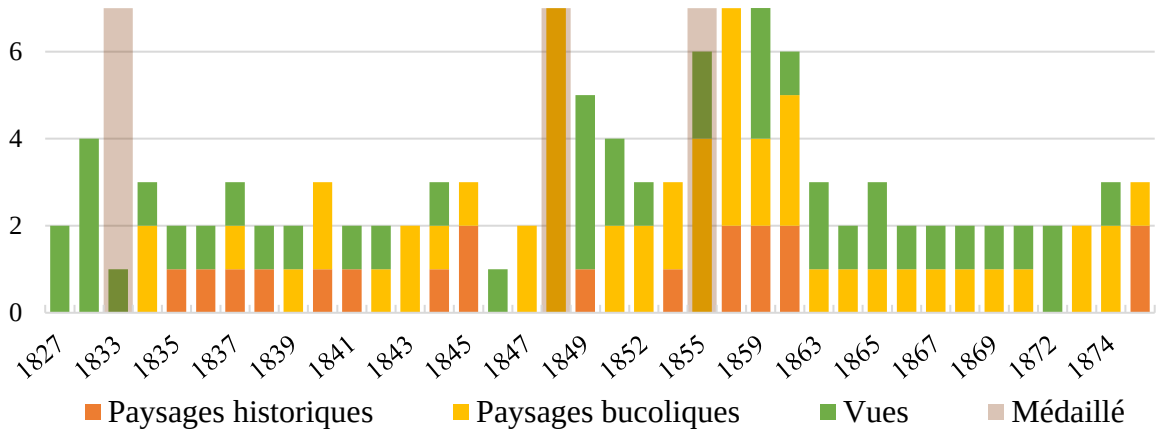
[1211] FLEURICHAMP Jules, *L'Artiste,* juin 1872, p. 274.

b) *La médaille d'honneur refusée à C. Corot*

À rebours de cet enthousiasme critique durable et unanime, qui fait des paysagistes les artistes les plus estimables de l'école contemporaine, les paysagistes échouent en général à obtenir les distinctions les plus prestigieuses de la carrière artistique. C'est du moins ce que traduit le refus, par deux fois, de la part du jury, d'accorder la médaille d'honneur du Salon à C. Corot.

Au Salon de 1873, C. Corot est en effet le premier paysagiste à être pressenti pour recevoir la récompense ultime[1212] ; il est alors un peintre accompli et unanimement reconnu. Élève, dans un premier temps, d'A.-E. Michallon, l'un des peintres de paysage historique les plus prometteurs de sa génération, lauréat du Prix de Rome en 1817, puis, à la mort précoce de ce dernier, de Victor BERTIN (1767-1842), il complète sa formation en entreprenant un Grand Tour en Italie en 1825 et débute au Salon en 1827. Il y expose d'abord des vues inspirées de son séjour italien, puis des paysages historiques – comme *Agar dans le désert ; paysage* **[Fig. 5.60]**, *Diane surprise au bain* **[Fig. 5.61]** ou encore *Paysage ; la fuite en Égypte* **[Fig. 5.62]** – et, surtout, des paysages bucoliques non localisés :

Graphique 33. Composition des envois de C. Corot au Salon (1827-1875), par sujet[1213]



[1212] « Le bruit court, dans le monde des beaux-arts, que cette année la médaille d'honneur serait décernée à cet illustre vétéran, toujours sur la brèche comme un jeune homme, M. Corot. », *Vert-vert*, 5 mai 1873.
« Plusieurs noms sont mis en avant. Un seul artiste mérite cette suprême récompense, qui est comme le couronnement de l'édifice ; c'est à l'œuvre de Corot que sera décernée la médaille d'honneur. », WOLFF Albert, « Le Salon de 1873 » », *La Figaro*, 8 mai 1873.
« Il avait été question de décerner, cette année, la grande médaille, la médaille d'or, à M. Corot. C'eût été, à dire vrai, récompenser l'œuvre tout entier de M. Corot, sa longue vie de travail et de production à la fois incessante et charmante, plutôt que son exposition même de cette année. », CLARÉTIE Jules, *Le Soir*, 22 juin 1873.

[1213] Le sujet des œuvres a été déterminé à partir des titres. Les paysages historiques sont celles dont l'intitulé précise l'épisode représenté ; les vues sont celles dont le titre apporte une indication topographique ; les paysages bucoliques ont été identifiés par élimination.
Recensement *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*

Sa production se distingue alors par son hétérogénéité et la conciliation qu'elle opère entre grammaire esthétique du paysage classique et souci de naturalisme : c'est certainement cette position singulière, à l'intersection de deux esthétiques *a priori* contradictoires, qui permet à C. Corot de progressivement faire l'unanimité auprès de tous les acteurs du système artistique. Les critiques d'art le remarquent de fait rapidement[1214], les critiques conservateurs appréciant ses paysages historiques et leur fidélité à la tradition du paysage classique, tandis que les critiques plus progressistes préfèrent ses vues et ses paysages bucoliques, pour la sincérité et l'originalité qu'ils y perçoivent. L'administration des beaux-arts, alors conseillée par l'Académie des beaux-arts, lui décerne au Salon de 1833 une médaille de seconde classe ; le nomme chevalier de la Légion d'honneur en 1846 et le promeut officier à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867[1215] ; lui achète plusieurs tableaux de son vivant[1216]. Le jury lui attribue une médaille de première classe en 1848 et un rappel à l'Exposition universelle de 1855. C. Corot bénéficie enfin de la reconnaissance de ses pairs, qui l'élisent régulièrement à partir de 1848 comme membre du jury du Salon et qui sont nombreux à le désigner comme maître – depuis 1852, on comptabilise ainsi une centaine d'exposants[1217] se déclarant élèves de C. Corot – alors même que le paysagiste n'assume aucun réel rôle pédagogique.

En 1873, en raison notamment de sa longévité, C. Corot est ainsi considéré comme le chef de file, voire comme le « patriarche[1218] », de toute une nouvelle génération de paysagistes ; la carrière et la réputation qu'il a construites sont incontestablement dignes d'être couronnées d'une médaille d'honneur. Plus largement, la peinture de paysage elle-même a acquis depuis plusieurs décennies une certaine légitimité, dans le discours critique mais aussi par le jury lui-même, qui lui octroie de nombreuses médailles. Pourtant, en dépit de ces circonstances *a priori* favorables à ce qu'un paysagiste aussi unanimement estimé reçoive la médaille d'honneur, celle-ci lui est refusée. Du côté des artistes, du public et des critiques – qui s'en font les porte-voix –, ce refus est perçu, par métonymie, comme un affront à l'égard du paysage, dont C. Corot est alors considéré comme le représentant :

> « C'est le paysage, comme toujours, qui l'a emporté : le triomphe a été pour le vieux maître, pour Corot. Le public l'avait désigné pour la

[1214] DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Le Journal des débats,* 14 mai 1831 ; F. F., *Le Moniteur universel,* 5 juillet 1832 ; anonyme, *Le Constitutionnel,* 29 avril 1833.
[1215] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH//594/20.
[1216] Recensement effectué *via* la base *ARCADE*, *op. cit.*
[1217] Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[1218] Le terme se retrouve notamment sous la plume de G. Lafenestre, *Le Moniteur universel,* 8 juin 1873 et de J.-A. Castagnary, *Le Siècle,* 31 mai 1873.

> grande médaille d'honneur. Mais le jury a préféré ne pas la décerner que de la donner à un paysagiste ! »[1219]

Fâchés sans être surpris, les salonniers identifient, pour la grande majorité, comme unique raison pour le jury de refuser ce couronnement, le fait que C. Corot pratique la peinture de paysage : quoi d'autre, dans sa carrière, sa réputation et sa production, justifierait qu'il ne reçoive *pas* la médaille d'honneur ? Ce refus serait ainsi, à leurs yeux, symptomatique de la récalcitrance encore vive, de la part du jury, de reconnaître la peinture de paysage comme un genre aussi digne, légitime, noble que la peinture de figures (histoire et, depuis peu, genre) ; il symboliserait donc la perdurance de la hiérarchie des genres et l'effort de quelques membres du jury pour la maintenir.

Au vu de ce qui se passe au Salon suivant, il est difficile de donner tort à cette hypothèse : C. Corot est en effet, de nouveau, pressenti pour recevoir la médaille d'honneur. Il est alors âgé de 78 ans, et sa santé déclinante – il est atteint d'un cancer à l'estomac – provoque, chez ses nombreux soutiens, une certaine urgence à couronner son œuvre. À rebours des conseils qu'il aurait reçu d'exposer des peintures de figure[1220], C. Corot présente un envoi exclusivement composé de paysages, représentatif de l'ensemble de son œuvre ; encore une fois, la médaille d'honneur lui est refusée, au profit du peintre J.-L. Gérôme, qui n'expose « que » depuis 1847 et qui n'a « que » 50 ans. Cette fois-ci, cette dénégation de la position et de la qualité de l'œuvre de C. Corot au sein de l'école paysagiste contemporaine et, plus largement, de la communauté artistique, suscite une indignation aussi large que vive :

> « Déjà il y a un an, à l'unanimité, le public désignait pour la médaille d'honneur de peinture Corot, le vieux maître, si fin, si poétique ; Corot dont on fêtait il y a quelques jours la cinquantaine artistique. Pour ne pas la donner à ce vaillant artiste, le jury préférait ne pas décerner cette médaille.
>
> Quelques-uns espéraient que cette année le jury serait mieux inspiré et qu'il reviendrait sur son parti pris ; c'était ne pas connaître le jury. […] Jamais surprise n'a égalé celle-là et le jury cependant, on ne saurait trop le répéter, nous avait habitués à toutes les surprises. Si la condamnation de l'institution du jury des récompensés n'avait été définitivement prononcée, il y a trois mois, il se serait suicidé lui-même par une semblable mesure qui a été accueillie par un *tollé* universel. »[1221]

L'évènement entraîne alors une véritable remise en question de l'autorité du jury, qui se manifeste de deux façons : premièrement, les salonniers se font les archéologues de cette

[1219] CARDON Émile, « L'art en 1873 », *La Presse*, 4 janvier 1874.
[1220] MOREAU-NÉLATON Étienne, *Corot raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1924, p. 84.
[1221] CARDON Émile, *La Presse*, 31 mai 1874.

décision, en auscultant avec précision les circonstances du vote. Rarement documenté, encore moins commenté, le scrutin qui a permis de désigner le lauréat de la médaille d'honneur fait pourtant en 1874 l'objet de comptes rendus consciencieux[1222]. On y apprend ainsi que C. Corot est parvenu à réunir trois votes, solides, en la personne de C. Busson (lui-même paysagiste), P. Mantz (critique d'art de la *Gazette des Beaux-arts* et du *Temps*, qui s'est largement et fréquemment exprimé en faveur de l'école paysagiste contemporaine) et Ernest BOETZEL (1830-1913), graveur. Face à eux se forment pourtant une coalition manifestement conservatrice, composée des peintres d'histoire J.-N. Robert-Fleury et W. Bouguereau, des sculpteurs Eugène GUILLAUME (1822-1905), P. Dubois (1829-1905) et Jean-François SOITOUX (1824-1891), du graveur Louis-Pierre HENRIQUEL-DUPONT (1797-1892) et des architectes Henri LABROUSTE (1801-1875), Charles GARNIER (1825-1898) et Eugène-Louis MILLET (1819-1879). En reportant, tour à tour, leur voix en faveur de J.-L. Gérôme, ces jurés font, véritablement, bloc pour que la médaille d'honneur ne soit pas accordée au maître paysagiste. Cette dissection minutieuse, à la recherche des « coupables » de ce refus, apparaît déjà comme un signe fort de défiance, voire de contestation, quant à la légitimité du scrutin. Deuxièmement, les artistes s'organisent indépendamment pour décerner, tout de même, une récompense à C. Corot ; le récit que fait Émile CARDON (1824-1899) de cette initiative est éloquent :

> « Un jury, composé comme nous l'avons dit, a cru devoir décerner à M. Gérôme, la médaille d'honneur mise à sa disposition par l'administration, médaille que, depuis, deux ans, le verdict des artistes et du public avait octroyée au doyen des peintres, à Corot.
>
> Ce jury avait été élu par 176 votants, le premier membre par 155 suffrages, le dernier par 72 seulement.
>
> Depuis que le jugement est officiel, un groupe d'artistes, plus considérable déjà que celui qui a voté pour le jury de l'Exposition, s'est réuni dans le but d'offrir une grande médaille d'honneur à Corot. En deux jours, m'assure-t-on, les promoteurs ont déjà recueilli plus de quatre cents adhésions, et il n'y a encore eu aucune publicité. […]
>
> La médaille d'honneur sera de grand module et les artistes qui veulent l'offrir à Corot se proposent d'y joindre une couronne composée de cinquante feuilles de laurier, juste le nombre d'années de maîtrise que compte le maître aimé et admiré. »[1223]

L'initiative se construit ainsi comme une remise en cause entière de l'autorité du jury, à la fois quant à sa légitimité – son mode de désignation n'est qu'imparfaitement démocratique, et

[1222] CHESNEAU Ernest, « Au Salon. Médailles d'honneur et autres médailles », *Le Soir*, 29 mai 1874.
[1223] CARDON Émile, « La grande Médaille d'honneur des Artistes », *La Presse*, 3 juin 1874. L'article précise chez quel marchand il est possible d'adhérer à cette souscription, « *la maison Goupil* exceptée » – c'est-à-dire, celle où J.-L. Gérôme est en contrat.

échoue à véritablement représenter l'ensemble de la communauté artistique – et à son expertise – il est inapte à reconnaître la valeur d'un artiste et d'un œuvre aussi importants. La souscription constitue donc, pour la première fois, une tentative de se substituer au jury du Salon officiel, qui n'a rien d'anecdotique : d'une part, cela témoigne d'un sentiment, enfin suffisamment partagé et fort, de légitimité de la part de ces artistes ; d'autre part, l'entreprise suscite une importante adhésion, puisqu'à terme, elle parvient à réunir plus de 400 souscripteurs et environ 4 000 francs[1224]. Il faut toutefois noter, de la part de la commission rapidement en charge de gérer les aspects logistiques, financiers et administratifs de l'initiative, un effort pour calmer la radicalité originelle du projet, qui s'incarne dans l'abandon de la forme « médaille d'honneur » pour couronner la carrière de C. Corot. À en croire les chroniqueurs de la vie artistique,

> « Après une assez vive discussion, on a décidé que, pour éviter de donner à cette souscription un caractère trop accentué d'antagonisme vis-à-vis du jury du Salon et de la direction des beaux-arts, ce qui pourrait nuire au succès de l'entreprise en excitant diverses susceptibilités, on renonçait à faire frapper une médaille en l'honneur de Corot, ainsi qu'on l'avait projeté. Au lieu de la médaille, on fera exécuter et on lui offrira son buste en marbre, et on lui donnera en même temps une couronne d'or à cinquante feuilles. »[1225]

La souscription ne veut donc pas prendre le risque d'engager un conflit ouvert avec le jury du Salon, ce qui témoigne d'une admission et d'une acceptation encore fortes de l'autorité, même si elle peut être contestée, de celui-ci ; en d'autres termes, si nombreux sont les artistes à estimer que le jugement prononcé par le jury au Salon de 1874 est inepte, ils sont tout aussi nombreux à reconnaître le rôle fondamental que celui-ci joue dans la construction de leur carrière et de leur réputation. Finalement, il est décidé d'offrir à C. Corot un médaillon en bronze encadré d'une couronne d'or[1226] : l'œuvre **[Fig. 5.63]** est réalisée par le sculpteur Geoffroy DECHAUME (1816-1892), et ne reprend en rien l'esthétique des médailles décernées au Salon[1227]. Le paysagiste y est figuré côté face ; côté pile, est représenté une palette entourée de feuilles de chêne et de laurier, et cerclé de l'inscription « Témoignage d'admiration pour son œuvre 1822-1874 » – les artistes de la commission ont donc tâché d'inventer une iconographie nouvelle pour célébrer, spécifiquement, la production d'un paysagiste. La médaille est offerte à C. Corot

[1224] « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 18 décembre 1874.
[1225] « Ce qui se passe », *Le Gaulois*, 18 juin 1874.
[1226] « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 22 juin 1874. Le paysagiste, trop vieux et trop malade, aurait été dans l'impossibilité de poser pour un buste, comme envisagé quelques temps plus tôt.
[1227] À ce propos, voir *supra.*, CHAPITRE 1, III.

le 29 décembre 1874, en présence des nombreux souscripteurs ; l'évènement est largement commenté par la presse[1228], signe supplémentaire de l'unanimité provoquée par cette initiative.

Les refus successifs d'accorder une médaille d'honneur à C. Corot, et les réactions qu'ils suscitent, sont ainsi symptomatiques d'une discordance évidente entre l'enthousiasme des critiques et des pairs, pour qui le paysage en général, et C. Corot en particulier, méritent amplement les plus grands honneurs, et la récalcitrance manifeste du jury, qui s'explique par la prégnance encore forte de la doctrine académique et la hiérarchie des pratiques qu'elle suppose. Ce hiatus, qui dépasse la seule personne de C. Corot, perdure jusqu'à la fin du siècle. Il faut de fait attendre le Salon des Artistes français de 1890 pour qu'un paysagiste – en la personne de F.-L. Français – reçoive enfin la médaille d'honneur. C'est d'autant plus tard que F.-L. Français expose depuis 1841 et qu'il est le détenteur de trois médailles, déjà très anciennes : la première, de troisième classe, obtenue dès sa première exposition ; la deuxième et la troisième, toutes deux de première classe, obtenues en 1848 et en 1855. Le paysagiste n'est donc couronné d'une médaille d'honneur qu'à l'âge vénérable de 76 ans, plus de cinquante ans après ses débuts remarqués au Salon, au terme d'une carrière extrêmement riche – il meurt d'ailleurs peu de temps après, en 1897, ce qui peut suggérer, à l'instar de C. Corot, que le sentiment d'urgence a pu joué en sa faveur. Le second paysagiste à recevoir une médaille d'honneur est H. Harpignies, lors du Salon des Artistes français de 1897 : il l'obtient tout aussi tardivement, plus de quatre décennies après sa première exposition, à l'âge de 78 ans. En comparaison, les autres détenteurs de la médaille d'honneur la reçoivent en moyenne à l'âge de 49 ans, près de vingt-cinq ans après leur première apparition au Salon. Force est ainsi de constater que, en dépit des médailles qu'il attribue sans résistance aux peintures de paysage et bien que les peintres de genres mineurs, et notamment de paysage, siègent en plus grand nombre au jury, ce dernier continue à opposer une récalcitrance certaine et durable à l'idée d'accorder aux paysagistes une reconnaissance aussi prestigieuse qu'aux peintres d'histoire et, même, régulièrement depuis 1868, de genre.

c) Institutions et paysagistes : une reconnaissance inadéquate

Au-delà des médailles d'honneur refusées ou accordées tardivement aux paysagistes, qui révèlent de façon extrême la perdurance d'une hiérarchie des genres, l'analyse prosopographique des carrières des paysagistes médaillés montrent qu'ils obtiennent plus

[1228] On recense au moins trente-deux articles, plus ou moins longs, narrant la cérémonie de distribution de cette médaille à C. Corot. Recensement effectué *via* la base *Retronews*, *op. cit.*

rarement et difficilement que leurs confrères d'autres distinctions, et en particulier celles qui font le prestige et la postérité d'un artiste. De la lenteur d'obtention des médailles à la rareté des paysagistes à l'Académie des beaux-arts et dans les acquisitions officielles, quelques indices tendent à confirmer le maintien d'une certaine résistance de la part des institutions à reconnaitre le paysage à la hauteur de la place que lui accordent, en revanche, les critiques.

L'accès ralenti aux distinctions

Les paysagistes tendent en effet à obtenir des distinctions plus tardivement que leurs confrères peintres de figure : en moyenne, les paysagistes reçoivent leur première médaille au Salon à trente-cinq ans et lors de leur septième participation, tandis que les peintres de figures l'obtiennent à trente-trois ans et à l'occasion de leur cinquième exposition. En outre, s'ils sont autant en proportion (environ un tiers) à parvenir à être médaillés une deuxième fois au Salon, les paysagistes mettent plus de temps à obtenir cette deuxième récompense, puisque là où les peintres de figure mettent deux ans en moyenne, il faut quatre ans en moyenne aux paysagistes pour être récompensés une deuxième fois. Ils acquièrent aussi plus tardivement l'exemption – dont les conditions d'obtention ne cessent de changer au gré des règlements[1229] – : les paysagistes sont en moyenne âgés de 41 ans quand ils obtiennent le statut de « hors concours », soit quatre ans de plus que leurs confrères peintres de figure. Les carrières d'Amédée SERVIN (1829-1884) et de Léon FLAHAUT (1831-1920) au Salon sont par exemple révélatrices – bien qu'à l'extrême – de la lenteur qui caractérise la reconnaissance des paysagistes par le jury. Le premier débute au Salon en 1850 ; il n'obtient sa première récompense, une médaille unique, qu'au bout de onze expositions, lors du Salon de 1867 ; il obtient une deuxième médaille en 1869 puis une troisième, de seconde classe, en 1872, pour notamment *Le moulin Balé, à Villiers-sur-Morin* **[Fig. 5.64]**. Le second expose à partir de 1857 mais n'est récompensé pour la première fois qu'en 1869 ; surtout, il lui faut encore attendre près de dix ans pour recevoir, à l'exposition de 1878, une deuxième médaille de seconde classe, avec entre autres *Aux environs de Montbony (Loiret)* **[Fig. 5.65]**. De même, les paysagistes sont, de façon générale, nommés plus tardivement chevaliers de la Légion d'honneur (en moyenne à 48 ans, contre 44 pour les peintres de figure) et sont surtout plus rarement promus : s'ils sont 55,7 % à devenir chevaliers de la Légion d'honneur (une proportion équivalente aux peintres de figure), ils ne sont plus que 11,5 % à être promus officier (contre 17,8 % des peintres de figure) et 3,3 % à accéder au statut

[1229] À ce propos, voir *supra.*, CHAPITRE 1, III.

de commandeur (contre 6,4 % des peintres de figure), c'est-à-dire qu'ils sont, globalement, deux fois moins susceptibles d'accéder à ces promotions. Un constat logique, puisque l'administration tend à calquer la reconnaissance qu'elle accorde à la peinture de paysage et à ses praticiens sur l'avis exprimé par les jurys successifs et réplique donc une lenteur similaire dans l'octroi des distinctions étatiques.

Quels fauteuils pour les paysagistes à l'Académie des beaux-arts ?

Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, seuls deux paysagistes sont élus membres de l'Académie des beaux-arts : en 1867, Louis CABAT (1812-1893) reprend le fauteuil de J.-R. Brascassat et F.-L. Français y est élu en 1890. Le premier est élu à l'âge de 55 ans, trente-quatre ans après ses débuts au Salon ; le second à l'âge de 76 ans, près de cinquante ans après sa première exposition. L'un et l'autre de ces peintres sont connus et reconnus, par la critique d'abord, par le jury ensuite, pour leurs vues naturalistes, ce qui témoigne, de la part de l'Académie des beaux-arts, d'une acceptation des évolutions esthétiques de la peinture de paysage. Néanmoins, si l'institution académique s'ouvre, lentement et marginalement, aux peintres de genres mineurs, les paysagistes sont manifestement ceux qui en bénéficient le moins. À cet égard, l'Académie des beaux-arts semble faire preuve d'une réticence à intégrer, en son sein, des peintres de paysage, ce qui révélerait son refus d'accorder, à ce genre, une considération et, à ses praticiens, une légitimité équivalentes aux peintres de figure, et *a fortiori* d'histoire.

Plus concrètement, la logique de cooptation propre à l'Académie des beaux-arts se montre défavorable non seulement à l'élection de paysagistes mais plus généralement à leur candidature même. À l'Académie des beaux-arts, on candidate en effet pour reprendre un fauteuil en particulier et les candidats tentent de démontrer une certaine filiation à l'égard de l'académicien décédé. Cette règle tacite fait que les paysagistes ne candidatent pas pour des fauteuils occupés précédemment par des peintres d'histoire, majoritaires à l'Académie. En octobre 1867, pour reprendre le fauteuil n°2, précédemment occupé par les paysagistes Jean-Joseph-Xavier BIDAULD (1758-1846) puis J.-R. Brascassat, les paysagistes L. Cabat, A. Benouville, Auguste BONHEUR (1824-1884), A. Desgoffe, Paul FLANDRIN (1811-1902), F.-L. Français et Théodore GUDIN (1802-1880) candidatent ainsi pour la première fois. Lorsqu'au mois de septembre, le fauteuil d'Ingres, récemment décédé, s'était libéré, aucun d'entre eux ne s'était pourtant porté candidat ; de même, ils ne seront pas candidats aux occasions suivantes d'être élus à l'Académie. C'est donc bel et bien qu'ils partagent un sentiment d'inadéquation et

d'illégimité à briguer le fauteuil d'un peintre d'histoire. Cette logique de reproduction rend ainsi particulièrement difficile l'intégration des paysagistes à l'Académie des beaux-arts. La conquête, en 1890, par F.-L. Français d'un fauteuil jusqu'ici occupé par J.-N. Robert-Fleury peut ainsi s'expliquer par la consécration à laquelle est parvenue le peintre – il vient de recevoir la médaille d'honneur au Salon des artistes français –, mais aussi au fait que ce fauteuil avait déjà été occupé par un paysagiste, François Marius GRANET (1775-1849).

Lorsqu'il relate ses candidatures malheureuses à l'Académie des beaux-arts, H. Harpignies témoigne de fait de cette difficulté à intégrer l'institution, difficulté certainement due à sa pratique de paysagiste :

> « Je m'y suis présenté deux fois. La seconde fois, la Commission des Beaux-Arts, qui classait alors les candidats par ordre de préférence, me donna sur sa liste une place que je jugeai insuffisante. Je fus froissé. […] Je n'ai plus voulu me présenter. Plusieurs fois on est venu m'en prier. Non! Après tout, je n'ai pas besoin de ça. »[1230]

Au-delà du caractère hâbleur de la citation, la dernière phrase est significative d'un renversement de dynamique : non seulement l'Académie n'est plus un objet de convoitise pour les artistes, mais c'est même elle qui cherche à recruter. Le peu de paysagistes candidats puis élus à l'Académie des beaux-arts peut de fait aussi être perçu comme l'acceptation réciproque d'une divergence d'intérêt entre ceux-ci et l'institution académique.

Les paysages dans les collections nationales : un effort insuffisant ?

Dans la première décennie du Second Empire puis au début de la Troisième République, comme l'ont montré respectivement Pierre Angrand[1231] et Pierre Vaisse[1232], le paysage représente une part minoritaire de la politique d'achats et de commandes par l'État. Les albums dits « Michelez »[1233] permettent d'estimer plus précisément que les paysages représentent en moyenne 23,6 % des achats de l'administration des beaux-arts lors des Salons de 1864 à 1880 : les paysages sont donc achetés en proportion équivalente à leur présence sur les cimaises de l'Exposition.

[1230] H. Harpignies cité par RAYNAL Paul, « Harpignies », *La Revue française politique et littéraire*, 28 décembre 1913, p. 316.
[1231] ANGRAND Pierre, « L'État mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, *op. cit.*
[1232] VAISSE Pierre, « Les achats. Les genres et les styles » dans *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 147-168.
[1233] *ARCHIM*, *op. cit.*

La collection du musée du Luxembourg en 1874[1234] conserve et expose une proportion équivalente de paysages (63 sur 240, soit 26,3 %) ; surtout, elle montre que l'administration des beaux-arts, dans sa politique d'achat, prend en compte les évolutions de l'école contemporaine de paysage. Les paysages historiques, comme *Le Figuier maudit, paysage* de C.-J. Lecointe, y figurent ainsi en minorité : seulement cinq sur soixante-trois. Les paysages naturalistes sont largement majoritaires, qu'ils aient pour sujet l'Orient, comme la *Vue prise aux environs de Médéah (province d'Alger)* **[Fig. 5.66]** de J.-J. Bellel ; la campagne française, telles que la *Cascade du ravin de Cernay-la-Ville* **[Fig. 5.67]** de Jean-Alexis ACHARD (1807-1884), la *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau, « Les Quatre Fils Aymon »* **[Fig. 5.68]** de Louis-Auguste LAPITO (1803-1874) ou la *Marine, falaise de Douvres* **[Fig. 5.69]** d'Henri PLACE (1812-1855). Les paysagistes qui représentent l'école paysagiste font état d'une grande diversité dans leur profil, puisque sont exposés aussi bien des anciens lauréats du Prix de Rome, à l'instar d'A. Benouville ou de F.-H. Lanoüe, et des noms davantage connus comme chefs de file du paysage naturaliste, comme C. Corot, C.-F. Daubigny, C. Busson et F.-L. Français. Au sein du musée du Luxembourg, l'administration cherche et parvient ainsi à proposer un panel représentatif des évolutions stylistiques que connaît la peinture de paysage aux décennies précédentes.

Pour J.-A. Castagnary, cet effort est pourtant perçu comme insuffisant :

> « Ce que nous disons là tout haut, l'administration le pense peut-être tout bas. Hé bien ! qu'elle sorte de son mutisme, qu'elle prouve sa bonne volonté, qu'elle cesse de laisser partir pour l'Amérique nos meilleurs Rousseau, nos meilleurs Dupré, nos meilleurs DÍAZ ; qu'elle se préoccupe de faire du Luxembourg, si piteux et si pauvre, la représentation exacte de l'art contemporain, que nos paysagistes occupent dans ce musée le rang et la place auxquels ils ont droit »[1235]

Sa position est toutefois minoritaire parmi les chroniqueurs de la vie artistique de cette période[1236] ; elle témoigne en outre d'une hostilité à l'égard de la politique d'acquisition de l'État, qu'incarne la collection du musée du Luxembourg, qui dépasse strictement la question de la place du paysage. L'accusation à peine voilée de conservatisme – l'État refuserait de saisir les transformations esthétiques qui caractérisent la période – doit au positionnement idéologique, politique et esthétique[1237], singulier du critique. Bien qu'exceptionnel dans sa radicalité, ce commentaire rend toutefois compte de la persistance d'un hiatus entre critiques et administration des beaux-arts. Alors que les premiers estiment que la peinture de paysage,

[1234] *Le musée du Luxembourg en 1874*, 1974, *op. cit.*
[1235] CASTAGNARY Jules-Antoine, *Le Siècle*, 31 mai 1873.
[1236] Je n'ai trouvé aucune critique aussi virulente à l'égard de la collection du musée du Luxembourg dans la presse contemporaine.
[1237] Fervent républicain et défenseur fervent du naturalisme en art.

comme pan le plus dynamique et le plus novateur de la production artistique contemporaine, devrait occuper le premier rang dans les collections nationales, la seconde, bien qu'elle accorde une place tout à fait estimable aux paysages et aux paysagistes, reste dépendante de logiques d'acquisition qui conditionnent l'entrée de la peinture de paysage au patrimoine. L'administration des beaux-arts continue en effet de privilégier, dans sa politique d'acquisition, les peintures narratives et potentiellement symboliques, ce qui entraîne la surreprésentation de la peinture d'histoire au sein des collections nationales. La logique localiste, qui privilégie la représentation des mœurs régionales davantage que celles des territoires, et le développement d'une iconographie républicaine favorisent enfin la peinture de genre. La peinture de paysage bénéficie sans nul doute de la volonté manifeste, de la part de l'État, de constituer des collections représentatives, dans ses tendances esthétiques, dans ses genres et dans ses thématiques, de la production artistique contemporaine mais continue d'occuper néanmoins une place minoritaire.

Les obstacles que rencontrent les paysagistes dans leur accès aux distinctions les plus prestigieuses de la carrière artistique, qui contrastent avec l'engouement et le soutien que leur accordent les critiques, ne sont donc pas tant dus à une hostilité de principe à l'égard de la peinture de paysage qu'ils témoignent des difficultés à mobiliser les critères traditionnels d'appréciation pour juger, estimer et valoriser celle-ci et ses auteurs. Dans leur parcours et dans leur production, les paysagistes empruntent *de facto* des voies nouvelles, qui se caractérisent par un affranchissement des modalités attendues de « faire carrière », « faire œuvre » et « faire réputation ».

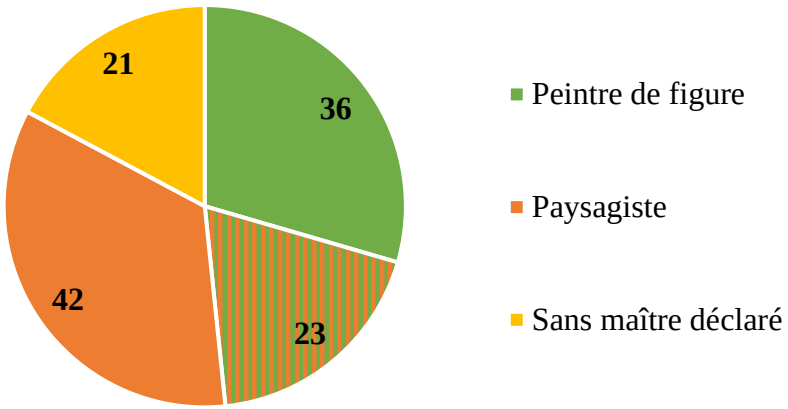
III. À la marge : les voies alternatives des paysagistes

Bénéficiant déjà d'une certaine autonomie, la pratique du paysage s'émancipe de plus en plus, dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, des cadres et des conventions traditionnels de la profession artistique. La reconnaissance dont les paysagistes bénéficient à travers les médailles accordées par le jury tend en effet à légitimer ces voies alternatives qu'ils sont toujours plus nombreux à emprunter. À l'inverse des peintres de genre, qui conquièrent une légitimité inédite en rattrapant les peintres d'histoire sur leurs propres terrains, les paysagistes adoptent une « stratégie » inverse qui consiste à affermir et affirmer le caractère alternatif de leur pratique, de leur trajectoire et de leur production ; en d'autres termes, les paysagistes creusent leur sillon et imposent alors, peu à peu, des manières alternatives d'accéder à la reconnaissance.

a) Des modes de formation spécifiques

De prime abord, les paysagistes médaillés au Salon semblent suivre un parcours de formation similaire à celui de leurs confrères peintres de figure : parmi les maîtres les plus cités, on retrouve en effet les noms de C. Gleyre, P. Delaroche, F.-É. Picot et L. Cogniet, soit les ateliers les plus populaires, car tenus par des peintres réputés, de la période. Plus précisément, trente-six d'entre eux se forment exclusivement auprès de peintres de figure ; vingt-trois se forment en partie chez un peintre de figure, en partie chez un paysagiste :

Graphique 34. Pratique des maîtres déclarés par les paysagistes médaillés au Salon (1848-1880)

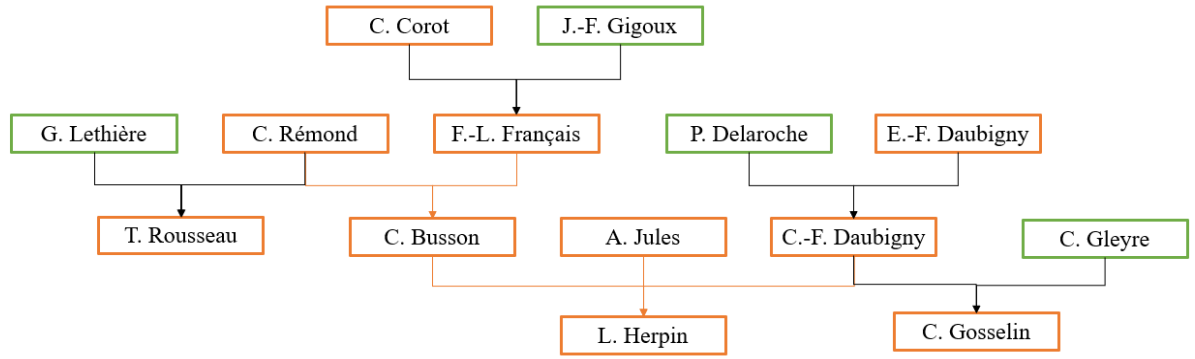


La fréquence de ces parcours hybrides, si elle prouve que les paysagistes ne constituent pas nécessairement un bloc à part dans la communauté artistique, tend, en outre, à montrer l'apport réel de ces ateliers pour les peintres de paysage : un apport technique d'une part, la pratique du paysage constituant une composante certes subalterne mais néanmoins nécessaire à la peinture d'histoire, et étant donc enseignée au sein de ces ateliers ; un apport symbolique d'autre part, les apprentis paysagistes fréquentant certainement ces ateliers pour bénéficier, aussi, du prestige et de la recommandation du maître.

Des filiations spécialisées

Parallèlement à ces paysagistes se formant dans les mêmes institutions et les mêmes ateliers que leurs confrères peintres de figure, un tiers se forme exclusivement auprès d'artistes spécialisés dans la peinture de paysage. Se constituent alors de véritables généalogies de maîtres à élèves strictement composés de peintres de paysage :

Graphique 35. Autour de C. Busson : exemple d'une généalogie paysagiste



Le corollaire de cette spécialisation dès le parcours de formation, c'est que des peintres de paysage s'imposent comme « maîtres ». Parmi ceux le plus fréquemment cités par les exposants au Salon après 1848[1238], se trouvent ainsi V. Bertin – quarante-cinq élèves parmi les exposants du Salon, dont six médaillés[1239] ; Charles RÉMOND (1795-1875) – trente élèves au Salon, dont deux médaillés[1240] ; Eugène ISABEY (1803-1886) – cinquante-deux élèves au Salon, dont deux médaillés[1241] ; F.-L. Français – vingt-neuf élèves au Salon, parmi lesquels quatre médaillés[1242] ; C.-F. Daubigny – quarante-six élèves au Salon, deux médaillés[1243] – ; C. Busson – trente-six élèves au Salon, dont trois médaillés[1244] – et surtout C. Corot, avec plus de cent exposants au Salon se revendiquant son élève, dont treize médaillés[1245]. Ce constat est d'autant plus surprenant que la plupart de ces paysagistes n'assume pas de réel rôle pédagogique. À l'inverse des maîtres-paysagistes de la génération précédente[1246], qui ont véritablement tenu et géré des ateliers et/ou rédigé des traités pratiques et théoriques[1247], C. Corot s'est principalement

[1238] Recensements effectués *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[1239] Il s'agit de : E.-F. Buttura, médaillé en 1843 et 1848 ; J. Coignet, médaillé en 1824 et 1848 ; C. Corot, médaillé en 1833 et 1848 ; Charles HOGUET (1821-1870), médaillé en 1848 ; F.-H. Lanoüe, médaillé en 1847 et 1861 ; Louis-Émile LAPIERRE (1817-1886) , médaillé en 1848 et 1863.
[1240] Il s'agit de : N. Berchère, médaillé en 1859, 1861 et 1864 ; C. Busson, médaillé en 1857, 1859 et 1863.
[1241] Il s'agit : de Johann Barthold JONGKIND (1819-1891) , médaillé en 1849 ; Emmanuel PÉRAIRE (1829-1893) , médaillé en 1880.
[1242] Il s'agit de : C. Busson ;Louis JAPY (1840-1916) , médaillé en 1870 et 1873 ; M. Ordinaire, médaillé en 1879 ; Alexandre RAPIN (1839-1889), médaillé en 1875 et 1877.
[1243] Il s'agit de : A. Appian, médaillé en 1868 ; Emmanuel DAMOYE (1847-1916), médaillé en 1879 et 1884 ; de Karl DAUBIGNY (1846-1886) , médaillé en 1868 et 1874 ; Léon HERPIN (1841-1880), médaillé en 1875 et 1876.
[1244] Il s'agit de : Charles GOSSELIN (1834-1892) , médaillé en 1865, 1870 et 1874 ; L. Herpin.
[1245] Il s'agit de : A. Anastasi, médaillé en 1848, 1852 et 1865 ; A. Appian, Louis AUGUIN (1824-1903) , médaillé en 1880 et 1884 ; Antoine CHINTREUIL (1814-1873) , médaillé en 1867 ; E. Damoye ; Alexandre DEFAUX (1826-1900), médaillé en 1874 et 1875 ; L. Flahaut, médaillé en 1869 et 1878 ; F.-L. Français, médaillé en 1841, 1848 et 1890 ; A. Guillemet, médaillé en 1874 et 1876 ; Gaspard LACROIX (1810-1878), médaillé en 1842, 1843 et 1848 ; Eugène LAVIEILLE (1820-1889), médaillé en 1849, 1864 et 1870 ; C. Leroux, médaillé en 1843, 1846, 1848 et 1859 ; Jules MASURÉ (1819-1910), médaillé en 1866.
[1246] JOSENHANS Frauke, « La nature conçue depuis l'atelier. La formation dans les ateliers de peintres de paysage à Paris au début du XIXe siècle » dans BONNET Alain et NERLICH France (éd.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 163-175.
[1247] DEPERTHES Jean-Baptiste, *Théorie du paysage, ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, Lenormant, 1818 ; MANDEVARE Nicolas-Alphonse-Michel, *Principes raisonnés du paysage, à l'usage des écoles des départements*

contenté de distiller conseils, encouragements et remarques aux nombreux apprentis paysagistes qui gravitent autour de lui dès le début des années 1850[1248]. Ni C. Busson, ni C.-F. Daubigny, ni F.-L. Français et ni Constant TROYON (1810-1865) n'ont, quant à eux, véritablement tenu d'atelier au sein duquel il était possible de se former à la peinture de paysage. De même, aucun paysagistes ne sera par exemple nommé professeur et/ou chef d'atelier à l'École des beaux-arts dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle : au sein des institutions officielles de formation, les postes de professeurs sont et restent largement occupés par des peintres d'histoire, et ne s'ouvrent que progressivement aux peintres de genre. À cet égard, les élèves de ces paysagistes s'apparentent donc plutôt à des disciples, et le titre de maître est ainsi davantage synonyme de « chef de file » que d'enseignant.

L'hyper-spécialisation des parcours de formation suivis par un tiers des paysagistes médaillés doit alors certainement à deux causes, l'une structurelle, l'autre esthétique :

1. La légitimité conquise par les paysagistes dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, et plus particulièrement par *ces* paysagistes nommés comme maîtres, permet aux aspirants paysagistes de n'avoir plus besoin des ateliers de peintres d'histoire. Les futurs paysagistes s'autorisent de fait à se passer de la recommandation et de la tutelle de peintres de figure réputés et à ne se former qu'auprès de peintres de paysage, ceux-ci étant donc désormais perçus comme suffisamment légitimes à occuper une position d'autorité, d'exemplarité et d'influence par leurs pairs.

2. Le triomphe de l'esthétique naturaliste et la valorisation croissante de la naïveté et de la subjectivité dans la peinture de paysage, au détriment des exigences d'équilibre et de clarté, entraîne une prise de distance vis-à-vis de l'enseignement artistique traditionnel, qui passe notamment par la copie et l'imitation de formules plastiques. C'est alors autant le caractère justement virtuel de ces maîtres qui est prisé que le rôle qu'ils ont joué au sein de cette nouvelle école du paysage naturaliste. Se déclarer « élève de » fonctionne alors davantage comme rattachement à une école au sens d'une communauté de principes esthétiques.

---

de l'empire français, Paris, M. Boudeville, 1804 ; VALENCIENNES Pierre-Henri de, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, *op. cit.*

[1248] *Corot*, Michael PANTAZZI, Vincent POMARÈDE et Gary TINTEROW (éd.), cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 février-27 mai 1996 ; Ottawa, musée des beaux-arts du Canada, 21 juin-22 septembre 1996 ; New York, the Metropolitan Museum of Art, 22 octobre 1996-19 janvier 1997), Paris, éditions du Chêne : Somogy éditions d'art, 1996, p. 204.

L'autodidaxie déclarée, ou la nature comme maître

Une des manifestations supplémentaires de cette conception plus libérale, chez les paysagistes, de la formation artistique est le recours à l'autodidaxie : ils sont en effet vingt-et-uns à ne mentionner aucun maître lors de leurs enregistrements au Salon. Cette autodidaxie est surreprésentée chez les paysagistes médaillés, puisque 17,2 % d'entre eux seraient autodidactes, alors que seuls 4,1 % des peintres pratiquant d'autres genres le sont. Cette autodidaxie peut même faire l'objet de déclaration fallacieuse : entre 1848 et 1880, dix paysagistes médaillés omettent, lors de leur inscription au Salon, de signaler le nom d'un maître, alors que les informations biographiques à disposition indiquent qu'ils ont été formés auprès d'un ou plusieurs maîtres. C'est notamment le cas de Léonce CHABRY (1823-1883), formé successivement par les peintres bordelais Jean-Paul ALAUX (1788-1858) et Léo DROUYN (1816-1896), puis de façon informelle par C. Troyon, mais qui les tait à l'occasion des dix-sept Salons où il expose, entre 1865 et 1883[1249] ; de Robert MOLS (1848-1903), qui ne mentionne aucun de ses maîtres – J.-F. Millet, A. Vollon, J. Dupré et Maxime LALANNE (1827-1886) – aux livrets des trente Expositions auxquelles il participe entre 1872 et 1904 ; ou encore d'É. Imer, de César DE COCK (1823-1904) et d'Émile BRETON (1831-1902) qui omettent systématiquement leur maître, respectivement Émile LOUBON (1809-1863), Félix DE VIGNE (1806-1862) et J. Breton lors de leur enregistrement comme exposant à plusieurs dizaines de Salons. Chez les paysagistes médaillés, la fréquence de l'autodidaxie, réelle ou déclarée, tend alors à indiquer qu'elle ne porte pas préjudice d'une part mais qu'elle peut même constituer un avantage dans le développement des réputations.

L'exemple de Marie COLLART (1842-1911) est à cet égard représentatif de la manière dont l'autodidaxie est non seulement acceptée, mais même valorisée, dans la construction d'une carrière et d'une réputation de paysagiste. D'origine belge, elle se forme essentiellement à la peinture en autodidacte, même si elle a pu bénéficier des conseils d'Alfred VERWÉE (1838-1895) et L. Chabry[1250], et se présente d'ailleurs comme telle au Salon, où elle expose à partir de 1865. Au Salon de 1870, son *Verger ; effet de soir* **[Fig. 5.70]** triomphe : il lui permet d'obtenir sa première récompense, mais rencontre surtout un important succès critique. Les salonniers

[1249] C. Troyon est mentionné comme maître seulement en 1881 et en 1883. Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*

[1250] GUBIN Eliane, JACQUE Catherine et PIETTE Valérie (éd.), « Marie Collart » dans *Dictionnaire des femmes belges : XIXe et XXe siècles*, Bruxelles, Racines, 2006, p. 118-119.

louent ainsi la « naïveté »[1251], l'« accent de vérité qui touche »[1252] et la « poésie rustique »[1253] de la composition, des qualités que lui prêtent aussi le salonnier du *Petit Journal* :

> « La seconde des médailles, c'est Mlle Marie Collart, une belge, qui aime et comprend la nature. […] Son paysage est magistral et ne s'enveloppe ni des brumes idylliques de Corot ni des rayons jaunes de Français. Elle est originale parce qu'elle est *naturelle*. »[1254]

L'auteur fait ainsi de l'absence d'influences ou de mimétisme dans l'œuvre de M. Collart la condition même de son habileté à retranscrire admirablement la nature. À ce titre, l'autodidaxie de la paysagiste – c'est-à-dire, en d'autres termes, le fait qu'elle n'ait pas été formée au sein d'une esthétique particulière et qu'elle soit vierge de toute filiation trop ostensible – constituerait donc un avantage significatif puisqu'elle lui permettrait d'être d'autant plus sensible, de façon pleine et entière, à son objet de création. Est ainsi véhiculée l'image d'une artiste authentique, « naïve » – sans qu'on ne puisse tout à fait exclure la part de misogynie qui pousse les salonniers à préférer ce terme à celui de « sincère », plus largement employé pour les paysagistes de sexe masculin… –, dont la vision ne serait pas dévoyée par des formules plastiques artificielles et par des préconceptions acquises ; en somme d'un artiste qui aurait la nature comme seul maître. Cette réputation perdure tout au long de sa carrière, et est notamment encore visible dans la monographie publiée à l'occasion de son décès par Camille LEMONNIER (1844-1913). En retraçant la vie de M. Collart, le critique insiste sur le lien privilégié que la paysagiste entretient avec la nature, et qui se manifeste à la fois pratiquement et esthétiquement :

> « Marie Collart est de la race des artistes ingénus qui savent regarder la nature au miroir de leur vie. Elle a vécu dans un coin de la campagne brabançonne, ignorante du chemin de fer et de la ville. […] Millet avait fait une impression profonde sur l'artiste au temps des débuts […]. Mais cette influence fut passagère : elle ne prit bientôt plus conseil que de la nature, et dès le Salon de 1866, où elle apparut avec deux toiles d'une allure toute personnelle, elle demeura le peintre d'une perception directe de la campagne. »[1255]

Le biographe met en rapport la décision de M. Collart d'aller vivre à la campagne et sa volonté d'entretenir un contact direct à son motif de prédilection. Son autodidaxie s'intégrerait ainsi de façon cohérente avec le positionnement esthétique dont témoigne sa production, voire ferait

[1251] LAFENESTRE Georges, *Le Moniteur universel,* 17 mai 1870 ; CASTAGNARY Jules-Antoine, *Le Siècle,* 20 mai 1870 ; CHAUMELIN Marius, *La Presse,* 27 juin 1870 ; MÉNARD René, *La Gazette des beaux-arts,* 1er juillet 1870, p. 56.
[1252] ENAULT Louis, *Le Constitutionnel,* 20 juin 1870.
[1253] CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats,* 11 juin 1870.
[1254] GRIMM thomas, *Le Petit Journal,* 31 mai 1870. C'est moi qui souligne.
[1255] LEMONNIER Camille, *Marie Collart (1842-1911). Sa vie, son œuvre*, Bruxelles, J.-E. Goossens, 1911.

même office de certification d'une peinture de paysage authentique et vraie, qui n'aurait pas été pervertie par une formation apparentée au formatage. Son exemple témoigne ainsi parfaitement de l'usage fait, dans la construction des réputations de paysagistes – par les peintres eux-mêmes ou par les censeurs du Salon –, de l'autodidaxie.

La valorisation de l'autodidaxie se comprend donc dans une conception nouvelle du métier de paysagiste : de pratique *pouvant* se dispenser d'une transmission verticale des compétences, on passe progressivement à une pratique *refusant*, pour raisons esthétiques, toute transmission verticale[1256]. Le déclin, observé par Jeremy Strick, des cours à destination des peintres de paysage s'inscrit dans ce même mouvement[1257]. Le triomphe de l'esthétique naturaliste va de pair avec la réaffirmation du trope de l'« œil innocent », qui se traduit, au sein de l'école paysagiste, dans la revendication de n'avoir que la nature comme seul maître. Toute filiation est volontairement refusée, afin de renforcer l'originalité du paysagiste, comme le préconise d'ailleurs C. Corot à ses disciples :

> « Il faut interpréter la nature avec naïveté, et selon votre sentiment personnel, en vous détachant complètement de ce que vous connaissez des maîtres anciens ou des contemporains. De cette façon seulement vous parviendrez à émouvoir. »[1258]

La naïveté, la sincérité, la simplicité et l'authenticité constitueraient ainsi peu à peu des critères définissant et structurant l'école paysagiste contemporaine :

> « Le seul genre où les peintres français semblent réunis en école est le paysage. Elle diffère des autres en ce qu'elle ne reconnaît pour maître que la nature, la campagne, et qu'elle n'adopte qu'un seul atelier, la nature. »[1259]

Dans ce cadre, l'autodidaxie, qu'elle soit réelle ou déclarée, s'affirme donc comme une pratique progressivement valorisable par les paysagistes : elle incarne à l'extrême un rapport inaltéré et innocent au motif et constitue dès lors une réputation, non plus honteuse, mais avantageuse. La négation et la minimisation de l'apport d'une formation artistique réelle, c'est-à-dire en atelier et/ou auprès de maîtres, participe donc de la construction d'une esthétique naturaliste, telle qu'elle triomphe dans la seconde moitié du XIX[e] siècle.

[1256] Cet usage réputationnel de l'autodidaxie perdure : à ce propos, voir MOULIN Raymonde *et al.*, *Les artistes : essai de morphologie sociale*, Paris, Documentation française, 1985, p. 48-51.

[1257] STRICK Jeremy, « Connaissance, classification et sympathie. Les cours de paysage et la peinture de paysage au XIXe siècle », *Littérature*, *op. cit.*

[1258] Paroles prononcées chez Alfred ROBAUT (1830-1909), le 19 novembre 1872, cité dans COURTHION Pierre (éd.), *Corot raconté par lui-même et par ses amis. Pensées et écrits du peintre*, Vésenaz-Genève, Pierre Cailler éditeur, 1946, p. 84.

[1259] ABOUT Edmond, *Voyage à travers l'exposition des Beaux-arts*, Paris, 1855, p. 215.

b) Constance et uniformité : des œuvres déroutant(e)s

Parallèlement à l'émancipation observée dans leur parcours de formation, les paysagistes s'émancipent aussi des modèles traditionnels dans la manière dont ils font œuvre. À plusieurs égards, la production des paysagistes se distingue de celle de leur confrères peintres de figure, et cette distinction va bien au-delà du genre et des conventions qui y sont associés. Surtout, elle éprouve fondamentalement et durablement les modalités habituelles d'appréciation artistique.

Les paysagistes sont, avant toute chose, hyper-spécialisés dans leur production. Contrairement aux peintres de figure récompensés au Salon, qui ont souvent une production composite – les peintres d'histoire exposant aussi des portraits et des scènes de genre ; les peintres de genre s'essayant parfois à la peinture d'histoire –, la très large majorité des paysagistes médaillés pratique et expose presque exclusivement de la peinture de paysage. Pour 115 d'entre eux (sur 122), le paysage représente plus des trois-quarts de ce qu'ils exposent au Salon. Il est ainsi exceptionnel que des peintres de paysage s'essaient à d'autres genres, y compris à des genres voisins comme la peinture animalière. Cette tendance à l'hyper-spécialisation se retrouve aussi au sein même de leur pratique du paysage, puisque les paysagistes tendant à s'établir comme les spécialistes d'une région en particulier. Certains paysagistes étrangers font ainsi de leur région natale leur marque de fabrique. Les peintres suédois August HAGBORG (1852-1921) et Alfred WAHLBERG (1834-1906) exposent ainsi très majoritairement des vues de Suède lors de leur carrière au Salon, respectivement entre 1896 et 1909 et entre 1868 et 1906 – le second est justement médaillé aux Salons de 1870 et 1872 pour des *Vues prises en Sudmanie (Suède)* et *à Vestergotland (Suède)* et pour un *Souvenir de Suède ; effet de lune*. Au cours de sa courte présence au Salon, Hans Frederik GUDE (1825-1903), d'origine norvégienne, envoie six toiles dont quatre sont des paysages norvégiens. L'autrichien Karl-Josef KUWASSEG (1802-1877) expose quant à lui plusieurs vues du Tyrol et de Styrie, tandis que le néerlandais Hendrick-Wilhelm MESDAG (1831-1915) présente dès ses débuts presque exclusivement des paysages ayant pour sujets les côtés de la Mer du Nord. De façon similaire, comme nous l'avons vu, les peintres de paysage orientaliste tendent à produire de nombreuses toiles sur un même territoire ; une attitude qui est aussi adoptée par des peintres de paysages plus locaux.

Si ces inscriptions locales permettent d'affirmer la proximité avec le motif et, par extension, la véracité de la représentation, elles donnent aussi naissance à des œuvres qui se

caractérisent par leur grande homogénéité de composition, de touche et de motifs. Ce constat est toutefois conditionné par l'accès aux connaissances (y compris visuelles) sur cette production. Comme je l'ai évoqué en introduction, les paysages forment un corpus particulièrement difficile à voir, et ce pour deux raisons : tout d'abord, ils ont principalement circulé sur le marché privé de l'art et sont donc rarement visibles dans les collections publiques ; ensuite, les titres des paysages sont souvent flous, voire génériques, et peuvent changer au cours du temps. Cette dernière difficulté forme néanmoins un argument supplémentaire quant à l'homogénéité entrevue de la production des paysagistes : la répétition des titres va très probablement de pair avec une faible variabilité des compositions. Cette hypothèse d'œuvres paysagistes particulièrement uniformes peut en outre s'appuyer sur trois observations.

Premièrement, la lecture des livrets des Salons successifs, entre 1848 et 1880, fait apparaître le caractère redondant et répétitif des titres et des motifs employés par les paysagistes : on recense par exemple trente-neuf « Lever de lune » et 129 « Crépuscule » exposés. De même, les ambiances représentées sont souvent similaires, puisqu'on compte par exemple soixante-sept « Effet de soleil », soixante-et-un « Effet de lune » et quarante-sept « Après la pluie ». Enfin, les paysagistes tendent aussi à peindre les mêmes territoires : ce sont 185 « Bords de la Seine », quatre-vingt-trois « Intérieur de forêt », quatre-vingt-dix-sept paysages ayant pour sujet « Honfleur » qui sont alors visibles sur les cimaises de l'exposition tandis que « Fontainebleau » est le sujet de 770 toiles[1260].

Deuxièmement, le corpus des paysages médaillés au Salon entre 1848 et 1880, **rendu visible *via* ma base de données**, atteste du caractère notablement homogène de cette production, que ce soit par les titres ou par les caractéristiques physiques. Les quelques reproductions réunies confirment encore un peu plus cette impression, et à l'examen, nulle œuvre ne sort particulièrement du lot, que ce soit en termes de schémas compositionnels, de touches, de motifs ou même d'ambiances. C'est aussi ce sentiment qui prime à la vue des œuvres acquises par l'État, rendues visibles par les albums dits « Michelez »[1261] où, bien qu'en minorité, les paysages sont représentés. Certaines photographies sont particulièrement efficaces pour saisir l'homogénéité caractéristique de la peinture de paysage : ainsi d'une de celles prises à l'issue du Salon de 1879 **[Fig. 5.71]**, qui montre Le *ruisseau du Puits-Noir (Doubs)* de M. Ordinaire ; *Une retraite* d'Eugène MÉDARD (1847-1887) ; *Fumeurs* de Gabriel LIQUIER (1843-1867) ; *Un intérieur* de Jenny HAQUETTE-BOUFFÉ (?-?) ; *Effet de soleil sous-bois* de

[1260] Recensements effectués *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[1261] *ARCHIM*, *op. cit.*

Charles Félix Édouard DESHAYES (1831-1895) ; *Forêt de Fontainebleau* d'A. Defaux et *En forêt ; Le givre* de Léon DE BELLÉE (1846-1891). La prise de vue révèle le caractère très uniforme des paysages exposés au Salon, qui emploient les mêmes types de compositions, représentent les mêmes motifs et ne varient que peu en termes de formats. Loin d'être dépréciée, cette uniformité est manifestement valorisée par l'administration qui, non seulement acquiert ces toiles, mais tend même à la mettre en scène dans ces photographies, en rapprochant des paysages souvent très comparables formellement. Ainsi de ces clichés des achats aux Salons de 1869 **[Fig. 5.72]**, de 1874 **[Fig. 5.73]** ou de 1878 **[Fig. 5.74]** par exemple. Toutefois, les paysages y sont rarement présentés seuls et entourent systématiquement une ou plusieurs peintures de figures ; de telles précautions témoignent du caractère déroutant des paysages, qui éprouvent les modalités traditionnelles d'appréciation artistique et ne sauraient, seuls, être au centre de l'attention.

Troisièmement, la lecture et la consultation des rares catalogues raisonnés ou avoisinant disponibles pour des paysagistes corroborent cette hypothèse d'une peinture de paysage particulièrement uniforme, mais cette fois-ci à l'échelle individuelle et selon une approche diachronique. La vente après-décès de l'atelier de C. Busson[1262] étaye de fait cette hypothèse. Le catalogue comprend cent-soixante-et-un tableaux du peintre, organisés dans l'ordre chronologique ; les notices comprennent le titre et les dimensions des toiles. Ces simples informations brossent, déjà, le portrait d'une production extrêmement homogène dans les motifs convoqués – principalement des vues des Landes, de Bretagne et du Loir-et-Cher – et les formats adoptées – autour de trente sur quarante centimètres. Quelques reproductions d'œuvres témoignent de la même manière d'une grande constance dans les schémas compositionnels employés : malgré des différences de format, *Le Loir à Saint-Martin* **[Fig. 5.75]** et *La Baignade des chevaux à Prasay* **[Fig. 5.76]** se caractérisent par une ligne d'horizon qui sépare la toile en un quart inférieur occupé par une étendue d'eau, ses reflets et des bestiaux, et trois quarts supérieurs occupés par un ciel que rythment quelques arbres élancés – une formule plastique reprise peu ou prou à l'identique dans le *Gué aux environs de Montoire (Loir-et-Cher)* **[Fig. 5.77]** qui vaut à C. Busson un rappel de médaille au Salon de 1857. Aucun paysage ne sort véritablement du lot dans l'œuvre global du peintre : aucune toile ne se distingue par son format, par son motif ou par une ambition ou prétention singulières. À l'inverse de la plupart des peintres de figure, C. Busson n'adopte manifestement pas la

[1262] CHAÎNE Jules et SIMONSON Félix (éd.), *Catalogue des tableaux par Charles Busson (vente 27-28 novembre 1908)*, Paris, impr. H. Schiller, 1908.

« stratégie du morceau de réception », qui consisterait à exposer, à un moment donné, une toile surprenante afin d'attirer l'attention.

Il en résulte alors une carrière estimable mais à la réussite discrète, lente et graduelle. C. Busson obtient en effet une première médaille, de troisième classe, lors de l'Exposition universelle de 1855 ; aux deux expositions suivantes et de nouveau en 1863, il bénéficie de rappels de médaille. Cela signifie donc que, quand bien même cette récompense est confirmée de multiples fois, le peintre se voit refuser parallèlement une promotion dans la hiérarchie des récompenses au Salon. De même, sa réputation s'établit très progressivement : alors qu'il expose depuis 1846, il n'est véritablement remarqué par les salonniers que dans les années 1860, et il ne fait encore, le plus souvent, que l'objet de rapides mentions et commentaires. Dans la même décennie, le peintre voit ses œuvres acquises par l'État pour la première fois[1263] ; l'estime dont il jouit auprès de l'administration des beaux-arts et de l'État prend aussi la forme d'une nomination, en 1866, comme chevalier de la Légion d'honneur[1264]. Dans les années 1870, C. Busson s'impose petit à petit comme l'un des peintres les plus influents de l'école paysagiste contemporaine : non seulement ces œuvres continuent d'être acquises par l'État, certaines étant même déposées au musée du Luxembourg, mais il est aussi cité comme maître par un nombre croissant d'exposants[1265] et est régulièrement élu membre du jury à partir de 1872. Surtout, il devient incontournable auprès des critiques, puisqu'il est systématiquement cité parmi les premiers paysagistes dans les articles consacrés au genre. En 1882, ce statut d'incontournable oblige ainsi C. Clément, salonnier du *Journal des débats* à justifier son omission :

> « C'est avec intention et nullement par oubli que je ne m'arrête pas aux beaux ouvrages de MM. Bernier, Harpignies, Busson, Émile Breton. J'ai si souvent parlé de ces artistes distingués que l'on sait ce que j'en pense et, si intéressants qu'ils soient, les tableaux qu'ils exposent cette année ne prêteraient à aucune observation nouvelle. »[1266]

Particulièrement critique à l'égard de l'école paysagiste naturaliste, et à ce titre relativement isolé parmi les salonniers, C. Clément montre ici qu'il a perçu d'une part le peu de variété des toiles exposées par les paysagistes au Salon et il révèle, d'autre part, que ce manque n'infirme pas pour autant l'intérêt et la qualité des paysages concernés. Davantage qu'un reproche, ce

[1263] Recensement *via* la base *ARCADE*, *op. cit.*
[1264] A. N., Pierrefitte-sur-Seine, LH//397/94.
[1265] Recensement *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[1266] CLÉMENT Charles, *Le Journal des débats*, 6 juin 1882.

commentaire, aussi critique soit-il, traduit plutôt le trouble ressenti par un salonnier, qui ne retrouve plus, dans les paysages naturalistes, les qualités traditionnelles.

L'exemple de C. Busson montre bien comment la production des paysagistes éprouve les modalités habituelles de l'appréciation artistique. D'abord, la prééminence de vues localisées interdit de juger les paysages selon les critères d'invention, de composition et de narration, qui régissaient jusque-là le jugement à l'égard des paysages classiques. Du côté des critiques, ces caractéristiques empêchent ainsi le développement d'un discours critique qui a pour mission de décrire, d'expliquer et de raconter – un empêchement d'ailleurs perçu, sans être regretté pour autant, par les salonniers eux-mêmes. Le caractère quasi-redondant de leur production oblige ensuite à considérer l'œuvre des paysagistes dans la durée et de façon globale. À l'inverse des peintures d'histoire ou de genre, la peinture de paysage peut difficilement faire l'objet d'une appréciation « itemisée », où chaque œuvre successivement présentée serait jugée et estimée séparément et individuellement du reste. C'est cette appréciation globaliste, et non pas atomiste, qui explique certainement l'obtention plus lente et graduelle des médailles par les peintres paysagistes. La production des paysagistes nécessite l'adoption de nouveaux critères pour estimer leurs œuvres, qui bouleverse fondamentalement la hiérarchie des valeurs artistiques. Les paysagistes bénéficient autant qu'ils contribuent à une valorisation croissante de l'originalité, dont témoigne dans le discours critique le recours fréquent à la notion d'« impression » pour commenter les paysages – et ce bien avant l'émergence de l'impressionnisme. Plus encore, en affranchissant la peinture de sa soumission au sujet, et en rabaissant celui-ci au rang de qualité secondaire, les paysagistes de l'école naturaliste commencent à affirmer le caractère fondamentalement plastique, et non rhétorique, de leur peinture. Au-delà même de la place qu'elle occupe dans la hiérarchie des genres, la peinture de paysage telle qu'elle est produite et exposée par les peintres de Salon impose donc la construction puis l'adoption de nouvelles modalités d'appréciation par les instances en place.

c) Entre gloire et oubli : une réussite paradoxale

Au contraire des peintres d'histoire, les paysagistes ne cumulent pas les distinctions et ne concentrent pas les positions de pouvoir et d'autorité ; à l'inverse des peintres de genre, ils n'accèdent pas, non plus, progressivement, à une légitimité équivalente. Le succès néanmoins réel des paysagistes et de leur production se manifeste en effet plutôt à l'extérieur des institutions artistiques traditionnelles. S'il échappe ainsi au recensement admis des « signes de

reconnaissance » institutionnalisés, leur succès prend des formes plus souples et s'établit dans d'autres espaces de reconnaissance.

La notoriété des paysagistes

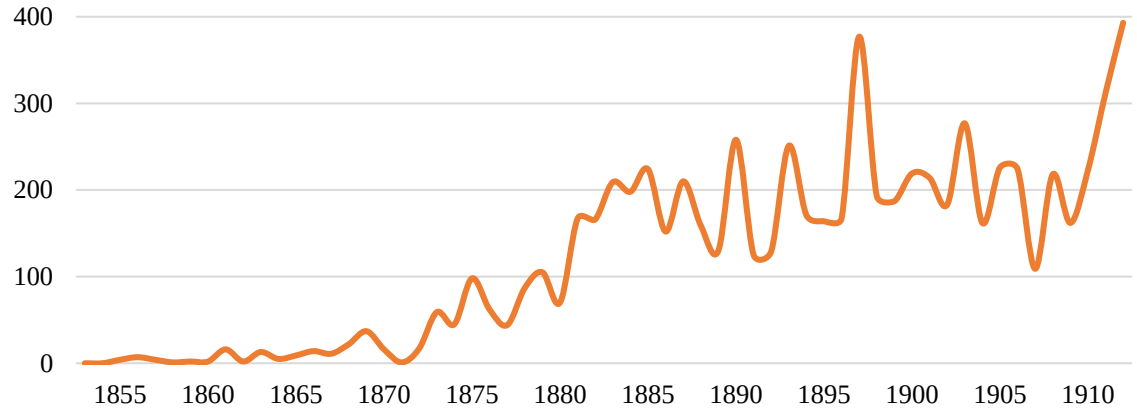
Le succès des paysagistes se manifeste d'abord dans la notoriété qu'ils acquièrent auprès de leurs pairs. Celle-ci est flagrante si l'on considère l'émergence de « maîtres » parmi les paysagistes, d'autant plus remarquable qu'ils n'assument, en réalité, aucun rôle pédagogique effectif. Elle prend aussi la forme d'une véritable expertise, puisque les paysagistes sont de plus en plus nombreux à être élus jurés du Salon. Entre 1864 et 1880, ils sont ainsi treize artistes spécialisés dans la peinture de paysage (sur quarante-neuf au total) à être désignés par leurs pairs pour siéger au jury[1267]. Certains parviennent même à obtenir des scores conséquents : ainsi de L. Cabat, désigné en moyenne par 63,0 % des votants ; C. Corot, par 52,7 % des votants ; C. Busson, par 49,5 % des votants ou encore C.-F. Daubigny, par 48,0 % des votants. Ces résultats attestent alors la confiance et la légitimité accordées à ces paysagistes, au-delà du cercle strict des peintres pratiquant le paysage, à qui est déléguée la capacité d'admettre et de distinguer les œuvres au Salon, et par là-même l'exemplarité reconnue de leur production et de leur positionnement esthétique.

La notoriété des paysagistes s'étend même auprès du « grand public », c'est-à-dire à l'extérieur du milieu des artistes professionnels et des professionnels de l'art (membres de l'administration, critiques spécialisés, marchands), comme le révèlent les recueils biographiques de personnalités, populaires dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Ainsi, dans les *Figures contemporaines* d'Angelo MARIANI (1838-1914)[1268], publiées entre 1894 et 1925, sur les 149 peintres, dessinateurs et illustrateurs qui font l'objet d'une notice biographique, dix-huit sont spécialisés dans la peinture de paysage. Parmi eux, par exemple, se trouve H. Harpignies. Né en 1819 à Valenciennes, il se forme tardivement à la peinture auprès du paysagiste J.-A. Achard et étudie notamment les œuvres de l'école de Barbizon et de C. Corot. Il présente pour la première fois ses paysages au Salon en 1853 – il est alors âgé de 34 ans – et y expose régulièrement jusque 1913. Il y obtient progressivement des succès remarqués :

[1267] Il s'agit, dans l'ordre chronologique de leur élection, de C. Corot, A. Dauzats, F.-L. Français, C.-F. Daubigny, C. Busson, C. Bernier, L. Cabat, J. Dupré, H. Harpignies, E. Lavieille, A. Guillemet, A. Rapin et Félix DE VUILLEFROY (1841-1910).
[1268] MARIANI Angelo, *Figures contemporaines*, Paris, E. Flammarion ; H. Floury ; G. Richard, 1894.

récompensé d'une médaille unique aux Salons de 1866, 1868 et 1869, les critiques lui réservent aussi des accueils dithyrambiques, au point de devenir l'un des *must-see* de l'exposition.

Graphique 36. Évolution de la présence médiatique d'H. Harpignies (1853-1912), en nombre de mentions dans la presse contemporaine[1269]



Cette réputation est consolidée par sa présence à des expositions étrangères et locales, et notamment aux Expositions universelles qui jalonnent la période. Son influence grandissante auprès des artistes contemporains est rendue manifeste en 1880, lorsqu'il est élu par ses pairs pour être membre du jury du Salon, et s'accentue encore lorsqu'il ouvre un atelier en 1884. Il s'investit aussi auprès de différentes sociétés artistiques, telles que la Société des aquafortistes vers 1862, la Société des aquarellistes français dès 1881 et la Société des artistes français dès 1887. Mais la reconnaissance dont bénéficie H. Harpignies dépasse le cadre strict du milieu artistique, et à plusieurs égards le paysagiste peut être considéré comme une des personnalités de son temps. Outre sa notice dans *Figures contemporaines*[1270], il fait parfois l'objet d'articles mondains[1271], détaillant par exemple ses habitudes de vie :

> « Puis, après avoir pris sa tasse de café, il allait faire une courte promenade et rentrait travailler.
>
> Le soir venu, il dînait gaîment. […] Harpignies a toujours pris son absinthe, matin et soir. Il n'y a guère que ces dernières années où il crut bon de supprimer la première. Pour la seconde, n'allez pas lui en parler. »[1272]

Ces écrits, en insistant davantage sur le caractère, le physique, le vécu et/ou les dires du peintre que sur sa production artistique, transforment alors l'artiste en célébrité, dans un processus déjà

[1269] Recensement non-exhaustif, effectué à partir de la base de données *Retronews*, Paris, Bibliothèque nationale de France [consulté le 16 octobre 2019].
[1270] MARIANI Angelo, *Figures contemporaines*, Paris, H. Floury, 1899, volume IV.
[1271] Anonyme, « Nos mœurs », *L'évènement,* 27 juillet 1901 ; RAYNAL Paul, « Harpignies », *La Revue française politique et littéraire*, 28 décembre 1913, p. 315-317 ; sans compter les multiples nécrologies parues à l'occasion de son décès.
[1272] CARVALHO Jean, *Le Siècle*, 29 janvier 1912.

reconnaissable de *peopolisation* : si c'est son œuvre en tant que paysagiste qui lui vaut l'admiration, celle-ci se déporte progressivement vers sa personne tout entière. L'exemple d'H. Harpignies est alors révélateur de l'intérêt qu'accorde le public au cours du siècle à la peinture de paysage, mais aussi à ses auteurs, les anecdotes les concernant étant désormais jugées suffisamment intéressantes pour être publiées et diffusées. À plus d'un titre, les ouvrages édités au début du XX^e^ siècle, relatant les « pensées » et les souvenirs de certains paysagistes[1273], s'inscrivent dans cette même dynamique d'individualisation, préalable nécessaire au développement d'un discours affirmant leur « génie », c'est-à-dire d'une subjectivité incarnée et originale[1274], qui peut donc maintenant être appliquée à des peintres de paysage.

La fortune des paysagistes

Outre cette notoriété conquise, qui atteste leur importance au sein du milieu artistique contemporain et de l'admission commune de cette importance, la réussite des peintres de paysage est, aussi, commerciale. À cet égard toutefois, les chroniqueurs de la vie artistique de la seconde moitié du XIX^e^ siècle font état d'une situation paradoxale : la peinture de paysage est une production aisée, d'autant plus rentable qu'elle est économique à produire – il s'agit le plus souvent de petits ou moyens formats, qui ne nécessitent pas de recourir à un modèle – et que la clientèle est nombreuse ; c'est aussi cette « facilité » qui expliquerait l'abondance de paysages et de paysagistes au Salon. En revanche, la peinture de paysage se vend à bas prix, et ne permettrait pas de faire fortune :

> « Le paysage est un genre charmant, mais ingrat. Il y a peu d'exemples d'artistes faisant fortune à peindre la nature s'éveillant dans les vapeurs du matin ou s'endormant dans les nuages pourprés du soleil qui se couche. Nous n'avons pas un seul paysagiste à l'Institut, et, quant à la foule qui se croit friande de verdure parce qu'elle va le dimanche au parc de Saint-Cloud ou à Asnières, vous ne la verrez guère s'arrêter qu'aux scènes dramatiques ou comiques dans lesquelles l'homme joue le premier rôle. La nature inanimée, les beautés silencieuses de la terre, ne leur disent rien ou peu de chose. Un bel arbre coupé dans sa sève et saignant au bord du chemin ne représente aux yeux de biens des gens qu'un certain nombre de bûches et de fagots. Il en résulte qu'un bon

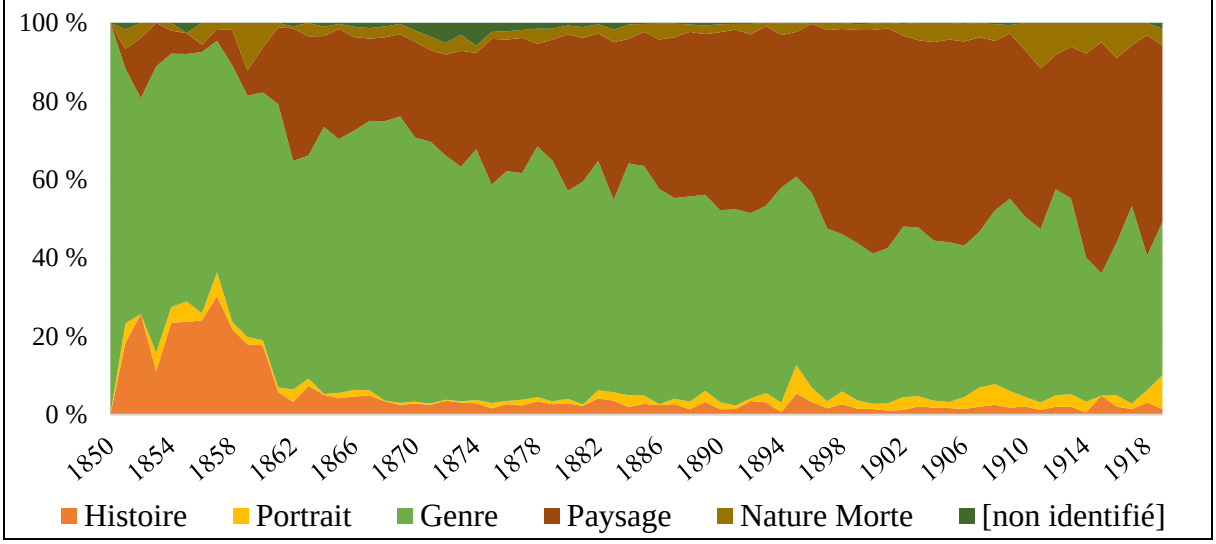
[1273] DUMESNIL Henri, *Troyon, Souvenirs intimes*, Paris, Librairie Renouard ; H. Laurens, 1888 ; GROS Aimé, *François-Louis Français : causeries et souvenirs*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1902 ; MOREAU-NÉLATON Étienne, *Corot raconté par lui-même, op. cit.* ; SENSIER Alfred, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, Paris, Léon Téchener, 1872.

[1274] Thierry Laugée a montré comment, en peinture, la construction de la figure des « génies artistiques » recourt aussi à l'anecdote et à l'individualisation ; voir LAUGÉE Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

> paysage ne sera jamais vendu aussi cher qu'une caricature médiocre. »[1275]

À partir des années 1880 et surtout 1890, la cote des paysages augmente toutefois à mesure que la peinture de paysage devient « à la mode ». En s'appuyant sur les prix des tableaux de dix peintres appartenant à l'école de Barbizon, Anne Reverdy[1276] observe ainsi une hausse qui traduit la reconnaissance progressive de la peinture de paysage par les amateurs et le public. Surtout, cette hausse bénéficie à l'ensemble de l'école paysagiste sans distinction, les amateurs reportant leurs achats sur des peintres de paysage « ordinaires » lorsque les noms les plus réputés ne sont plus accessibles. Cette vogue pour la peinture de paysage, qui se manifeste donc par une augmentation conséquente de sa cote, s'observe aussi par la place que celle-ci prend, d'un point de vue quantitatif, sur le marché de l'art. Chez le marchand Goupil, la peinture de paysage forme progressivement la majorité du catalogue :

Graphique 37. Proportion des peintures vendues par la société Goupil (1850-1919), selon leur genre



De même, lorsque le collectionneur danois Carl JACOBSEN (1842-1914) organise, en 1888, une exposition d'art français à Copenhague[1277], où les œuvres sont en fait à vendre, les paysages forment ainsi les deux-tiers de la sélection.

Cette valorisation de la peinture de paysage sur le marché de l'art intervient donc quelques décennies après que les paysagistes obtiennent la reconnaissance des pairs – avec la multiplication d'« élèves » de C. Corot par exemple –, des critiques et du jury, mais coïncide avec le moment de consolidation de cette reconnaissance. Comment expliquer ce décalage ? Il est certainement lié au temps nécessaire à l'adoption, par l'ensemble des instances et

[1275] PAUL Adrien, *Le Siècle*, 14 juin 1863.
[1276] REVERDY Anne, *L'École de Barbizon : évolution du prix des tableaux de 1850 à 1960*, Paris, Mouton, 1973.
[1277] *Den Franske Kunstudstilling*, Copenhague, 1888. À ce propos

notamment par les amateurs, des modalités d'appréciation nouvelles qu'impose la peinture de paysage naturaliste. Pour confirmer cette hypothèse, et pour identifier avec précision ce moment de bascule d'un système esthétique à un autre, et son impact sur la valorisation spécifique de genre et/ou de style, il faudrait analyser avec précision le discours critique, sous la forme de comptes rendus d'exposition ou de préfaces de catalogues de vente, et identifier quels sont les critères mobilisés et les qualités valorisées. À défaut, que les paysages supplantent peu à peu, sur le marché, la peinture de genre tend à indiquer qu'il se joue à ce moment-là un bouleversement majeur dans ce qui est apprécié, c'est-à-dire aussi bien « consommé » qu'estimé, dans les œuvres d'art, et en particulier le remplacement de l'appréciation par le sujet (cette œuvre a de la valeur parce que le sujet est de qualité et que son traitement plastique est approprié) par une appréciation par le traitement (c'est la *manière* dont le sujet, devenu secondaire, est traité qui fait la valeur de l'œuvre), encore aujourd'hui en vigueur. Le succès progressif de la peinture de paysage sur le marché de l'art montrerait alors que la « révolution symbolique » menée, aussi et surtout, par les paysagistes, au Salon, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle a bel et bien réussi.

La postérité de ces voies alternatives

De fait, le dernier signe de la réussite des paysagistes, qui est certainement le plus probant, réside dans la postérité des voies qu'ils ont ouvertes, à la fois esthétiquement et stratégiquement. À bien des égards, ce sont celles-ci qui perdurent et survivent aux transformations institutionnelles et culturelles qui caractérisent le milieu artistique au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles et ce sont, surtout, celles-ci que s'approprient les mouvements modernes qui vont triompher dans cette même période. La fécondité de la voie ouverte par les paysagistes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle est d'abord esthétique : au-delà de la question du « plein air », sur laquelle se sont concentrés la plupart des travaux retraçant la filiation entre école de Barbizon et impressionnisme notamment[1278], ils ont proposé une esthétique radicalement émancipée des préceptes académiques, qui allie refus de l'idéalisation et de la narration. Les peintres de paysage affirment ce faisant l'autonomie du motif et, surtout, du traitement plastique : ce qui justifie et fait la valeur de l'œuvre, ce n'est plus *ce qui* est représenté, mais

[1278] ADAMS Steven, *L'École de Barbizon : aux sources de l'impressionnisme*, *op. cit.* ; PARINAUD André, *Barbizon : les origines de l'impressionnisme*, *op. cit.* ; « Le paysage réaliste » dans LOYRETTE Henri et TINTEROW Gary (éd.), *Impressionnisme, les origines (1859-1869)*, 1994, *op. cit.* ; *L'impressionnisme et le paysage français*, cat. exp. (Los Angeles, LA County Museum of Art, 28 juin-16 septembre 1984 ; Chicago, Art Institute, 23 octobre 1984-6 janvier 1985 ; Paris, Grand Palais, Paris, 4 février-22 avril 1985), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

comment cela est représenté. Or, c'est très justement cette conception de l'art, et en particulier de la peinture, que vont faire perdurer les mouvements modernes successifs, des impressionnistes faisant de la lumière et de l'impression l'objet essentiel de leur recherche plastique jusqu'aux avant-gardes se libérant progressivement de l'exigence figurative, en passant par les nabis qui affirment :

> « Qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »[1279]

L'héritage est aussi stratégique et structurel, les artistes des générations postérieures et des mouvements modernes adoptant les modalités de « faire carrière » développés par les paysagistes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, qui s'émancipent complètement et définitivement des institutions traditionnelles de la reconnaissance et de la consécration artistique et qui accordent une autorité et une influence croissantes aux instances concurrentes incarnées par les critiques d'abord, et les marchands ensuite.

La réussite incontestable des conceptions esthétiques et des stratégies des peintres de paysage va toutefois jouer en leur défaveur : en développant toutes les conditions qui permettent à l'impressionnisme, en particulier, de triompher, les paysagistes vont paradoxalement provoquer leur propre oubli. Jean-Rémi Mantion a ainsi très justement remarqué l'immense lacune[1280] qui caractérise la connaissance sur les paysagistes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, à quelques exceptions près – et encore, des noms aussi importants pour leurs contemporains que C. Bernier, C. Busson[1281], F.-L. Français[1282] ou C. Troyon[1283] sont-ils toujours ignorés par les historiens et historiennes de l'art – et partage, avec Vincent Pomarède, l'opinion que cet oubli doit au « centroimpressionnisme »[1284] qui a longtemps caractérisé l'histoire de l'art de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Aussi, lorsque ces peintres de paysage font l'objet de monographies et/ou d'expositions rétrospectives, l'intérêt qu'ils suscitent est-il corrélé à leur rôle de précurseurs de l'impressionnisme … En d'autres termes, les peintres impressionnistes

---

[1279] DENIS Maurice, *Théories (1890-1910). Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, p. 1.

[1280] MANTION Jean-Rémi, « Une étrange lacune : le paysage en peinture au XIXe siècle », *Critique*, 2012, volume 785, n°10, p. 885-893.

[1281] À l'heure actuelle, aucune monographie, que ce soit sous la forme d'un travail universitaire, d'un article, d'un ouvrage ou d'un catalogue d'exposition, n'a été consacrée ni à C. Bernier, ni à C. Busson.

[1282] Il n'a fait l'objet que d'une unique monographie, qui plus est de faible ampleur : CONILLEAU Roland, *Louis Français, peintre de la nature, 1814-1897*, Sarreguemines, Pierron, 1997.

[1283] Depuis 1893, et la publication de HUSTIN Arthur, *Constant Troyon*, Paris, Librairie de l'art, 1893., C. Troyon n'a fait l'objet d'aucune monographie.

[1284] *L'œuvre d'Achille-Etna Michallon (1796-1822) : une synthèse des enjeux du paysage français*, Vincent POMARÈDE, Blandine LESAGE et Chiara STEFANI (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 10 mars-10 juin 1994), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

et la fascination qu'ils ont exercé et qu'ils exercent encore sur la recherche en histoire de l'art ont eu l'effet d'un rouleau compresseur, qui a empêché l'écriture d'une histoire de la peinture de paysage et de ses auteurs dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

Conclusion : le succès alternatif des paysagistes

La reconnaissance auxquels accèdent les paysagistes et leurs œuvres dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle est celle de la prise d'autonomie de plus en plus radicale avec les modalités traditionnelles de construction des œuvres, des carrières et des réputations artistiques. Celle-ci est autant esthétique que structurelle, et chacun de ces aspects permet l'un et nourrit l'autre. La prise d'autonomie est d'abord esthétique : le triomphe incontestable du paysage naturaliste, qui valorise une représentation au plus près et au plus vrai des motifs dépeints mais qui privilégie surtout et de façon inédite le traitement au sujet, éprouve ainsi les modalités traditionnelles d'accès à la reconnaissance artistique – et notamment les critères d'appréciation qu'elles sous-tendent –, expliquant dès lors le caractère alternatif du succès obtenu. L'hyper-spécialisation de plus en plus fréquente des parcours de formation et des productions participe de la construction d'une véritable école paysagiste, cohérente et solidaire, avec des valeurs qui lui sont propres, et qui entretient une conception spécifique de la peinture de paysage. Les carrières et les réputations des peintres de paysage de la seconde moitié du XIX^e^ siècle se construisent donc de plus en plus sur un mode alternatif, et l'émancipation qui les caractérise est une émancipation à l'égard des autorités et des doctrines traditionnelles de l'art.

À plus d'un titre, les paysagistes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle bénéficient autant qu'ils contribuent à une reconfiguration des instances de reconnaissance dans le milieu artistique. Leur succès incontestable montre notamment le rôle joué par les pairs, qu'incarne notamment le jury, dans la construction des réputations artistiques. Il témoigne aussi de la montée en légitimité des critiques d'art, qui s'imposent progressivement comme entité concurrente au jury dans sa capacité à estimer la valeur d'un(e) œuvre et d'un artiste. L'affranchissement complet vis-à-vis du modèle académique, aussi bien esthétique que structurel, dont font preuve les paysagistes et la reconnaissance qu'ils obtiennent en dépit de cet affranchissement attestent la disparition définitive de l'autorité académique. Leur carrière préfigure enfin le rôle de plus en plus important que va jouer le marché dans le système artistique : si les marchands se contentent, jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, d'enregistrer et de traduire en valeur économique l'estime critique dont jouissent les peintres de paysage, le marché de l'art constitue déjà, pour ces peintres, un espace alternatif de construction des

carrières, annonciateur du rôle de plus en plus actif qu'il assumera. Dès lors, le succès des paysagistes, s'il prend des formes alternatives, consiste *justement* dans la postérité d'un modèle alternatif de « faire carrière et réputation » qu'ils imposent au système des beaux-arts.

CONCLUSION

> *Messieurs les artistes qui m'écoutez, vous êtes absolument ingouvernables. Et je vous en félicite de tout mon cœur : les gouvernements sérieux ne cherchent pas à ajouter aux difficultés réelles de leur mission les difficultés et les responsabilités de tâches pour lesquelles ils ne sont pas faits. Les destinées de l'art sont entre les mains des artistes, et elles y sont bien. On vous les a laissé conduire depuis trente ans : nous ferons, à cet égard, comme ont fait nos devanciers. Je crois fermement que si l'on voulait gouverner les arts, on ferait fausse route, et que l'entreprise aboutirait à un échec éclatant. Il y a, dans un passé qui n'est pas très loin de nous, des exemples bien décisifs. […]*
>
> *Ces hommes de grand talent, de grand génie, ont renversé toutes les barrières, et ils vous ont légué, Messieurs, une très grande chose, la liberté de l'art. Oui, vous l'avez tout entière, vous la possédez dans sa plénitude. L'art actuel, c'est à la fois un art très puissant et absolument individuel. On y trouverait difficilement des groupements d'école, des influences de traditions analogues à celles d'autrefois.*[1285]

Le 27 juillet 1879, lors de la cérémonie des récompenses du Salon qui vient de s'achever, le nouveau ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, Jules FERRY (1832-1893), s'essaie à un bilan du rôle joué par l'État, ces dernières décennies, dans les voies prises par l'art de son temps. Décrivant une première moitié du XIX^e^ siècle dominée par l'Académie des beaux-arts, qui régnait sur les institutions de formation, d'exposition et de consécration, il oppose une seconde moitié du siècle caractérisée par, d'une part, la volonté de l'administration des beaux-arts de ne pas intervenir dans les affaires artistiques et de déléguer toutes prérogatives aux artistes eux-mêmes et, d'autre part, l'extrême diversité des propositions artistiques que cela a permis. En cherchant à valoriser l'action – ou plutôt l'inaction – de l'État, le discours de J. Ferry soulève en filigrane des questions fondamentales quant au système institutionnel de l'art de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, et à la manière dont ce système – ses acteurs, leurs relations – influe sur la production artistique contemporaine, c'est-à-dire sur les conditions de production et de réception de celle-ci. Si J. Ferry n'évoque pas à proprement parler les médailles distribuées à l'issue de chaque Salon, l'étude que je viens de mener sur les modalités d'accès à la

[1285] Discours de J. Ferry à la distribution des récompenses du Salon de 1879, livret du Salon de 1880, reproduit dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1878-1880*, volume XII, *op. cit.*, p. VI-VII.

reconnaissance des peintres qui y exposent permet d'apporter quelques éléments pour caractériser ce système institutionnel.

Un nouveau système de reconnaissance artistique

Alors que, dans la première moitié du XIX^e^ siècle, le système institutionnel de l'art se caractérise par un bicéphalisme mettant en concurrence l'État et l'Académie des beaux-arts pour l'octroi des signes de reconnaissance – par le biais d'acquisitions, de commandes et des médailles pour le premier, par le biais de Prix et d'élection pour la seconde –, l'expérience du Salon libre de 1848, en remettant en question ces autorités, inaugure une reconfiguration durable du système de reconnaissance artistique. La première partie de ma thèse s'est ainsi attachée à décrire ces nouvelles instances, leurs prérogatives, et surtout, la manière dont elles fondent leur légitimité et leur autorité.

La première instance est le jury de récompense du Salon, rôle inventé à l'occasion du Salon de 1848 puisque, jusqu'alors, les médailles étaient distribuées par la décision de l'administration, sur le conseil de l'Académie des beaux-arts. Depuis leur introduction en 1804, et durant toute la première moitié du XIX^e^ siècle, les médailles étaient donc des signes de reconnaissance hybrides, témoignant à la fois de la reconnaissance de l'administration et de l'Académie des beaux-arts. En 1848, pourtant, la médaille devient le signe d'une reconnaissance accordée par les pairs, le jury de récompense ayant été élu par les exposants : la communauté artistique s'approprie donc et met en œuvre le principe d'une autorité et d'une légitimité à exercer le pouvoir – ici de distinction – fondées sur l'élection. Cette innovation est majeure et n'a rien d'éphémère. Durant toute la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les modalités de composition du jury de récompense (qui fusionne à partir de 1852 avec le jury d'admission), décrites dans le CHAPITRE 1, font cohabiter trois groupes : les membres de l'Académie des beaux-arts, les membres de l'administration, les membres élus par les pairs (selon des conditions changeantes, comme je l'ai montré), dont la légitimité repose sur des principes distincts. Les multiples modifications apportées au règlement portent de fait le plus souvent sur ces modalités de désignation, et témoignent alors de la volonté de l'administration des beaux-arts à constituer un jury qui fasse autorité, c'est-à-dire dont les jugements soient reconnus comme légitimes par la communauté artistique concernées. Au cours de la période considérée, on assiste progressivement à une reconfiguration des autorités en présence, au détriment de la légitimité élitiste de l'Académie des beaux-arts. Le Salon des refusés incarne parfaitement ce

changement : en tant qu'initiative personnelle de Napoléon III, c'est bel et bien l'État, incarné par le souverain, qui met en cause le jugement exprimé par l'institution académique ; en soumettant le jugement de cette dernière à l'avis du public, il lui oppose directement une légitimité populaire[1286]. Dès l'exposition suivante, l'administration retire *de facto* à l'Académie des beaux-arts la prérogative de siéger *de droit* au jury et réintroduit le principe d'un jury élu. Si l'Académie des beaux-arts continue de siéger au jury par le biais de ses membres, son autorité se trouve au cours de la seconde moitié du XIX^e^ siècle affaiblie : à terme, la concurrence qui se joue au sein du jury bénéficie à l'administration des beaux-arts et, surtout, à la communauté artistique dans son ensemble. Distribuée par un jury dont la légitimité est, dès lors, peu contestée, la médaille conserve alors une forte valeur de distinction.

Parallèlement, les critiques d'art s'imposent comme une instance légitime à reconnaître et consacrer les artistes dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, comme je l'ai montré au CHAPITRE 2. Alors que jusqu'ici, les comptes rendus de Salon étaient majoritairement signés par des salonniers éphémères, l'activité tend en effet à se professionnaliser au cours de la période. Les auteurs ayant bénéficié d'une formation artistique et/ou fréquentant ces réseaux se font plus nombreux ; ils se consacrent durablement à la revue de Salon, leur permettant d'identifier les tendances de la production artistique contemporaine ; ils développent en somme une véritable expertise. Cette expertise, surtout, est progressivement reconnue par les autres acteurs du système artistique comme légitime : ce sont d'abord les artistes qui considèrent ces jugements critiques, parce qu'ils savent qu'ils sont pris en compte et suivis par les amateurs d'art ; ce sont ensuite les instances traditionnelles qui les intègrent progressivement en leur sein. L'administration des beaux-arts nomme ainsi les salonniers P. de Saint-Victor et E. About, respectivement en 1866 et 1879, *en tant que* critiques d'art, à siéger au jury. L'Académie des beaux-arts, quant à elle, élit en 1868 C. Blanc comme membre libre ; il sera rejoint par le critique G. Lafenestre en 1892. Si l'intégration ponctuelle de critiques d'art aux institutions tend à consolider leur légitimité, l'autorité des salonniers doit le plus souvent à leur indépendance. Qu'ils se positionnent comme guide ou porte-parole du public, en faveur ou hostile à la *doxa* académique, respectueux ou non à l'égard des décisions du jury, les critiques d'art en tant que groupe font état d'une diversité de positionnement et de systèmes esthétiques qui crée virtuellement une forme d'impartialité à l'égard de la production artistique

[1286] « De nombreuses réclamations sont parvenues à l'Empereur au sujet des œuvres d'art qui ont été refusées par le jury de l'Exposition. Sa Majesté, voulant laisser le public *juge* de la *légitimité* de ces réclamations, a décidé que les œuvres d'art refusées seraient exposées dans une autre partie du palais de l'Industrie. » (c'est moi qui souligne), *Le Moniteur universel*, 24 avril 1863, p. 2.

contemporaine. Leur autorité puise enfin dans les résonnances de leur discours, et dans l'effet concret qu'il peut avoir sur les carrières des peintres. Sans tout à fait encore fonctionner comme système, les critiques d'art tendent de fait, si l'on en croit les témoignages et les fictions réalistes de la période, à orienter les achats des amateurs d'art. Une bonne critique rend ainsi désirable et recherchée la production d'un peintre, lui permettant de pouvoir vendre, et donc de vivre de son pinceau. À l'instar de la médaille, la mention par un critique influent fait progressivement office de signal et de *label*, certifiant la qualité d'une œuvre, et participe pleinement de la construction des carrières et des réputations artistiques.

Ces différentes instances – l'Académie des beaux-arts, l'administration, la communauté artistique, les critiques – forment alors un système institutionnel nouveau qui se caractérise par des relations de mimétisme et d'interdépendance dans les jugements que chacune prescrit et suit. Ces relations produisent des « croyances croisées[1287] », pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, qui se manifestent notamment dans le fait que les signes de reconnaissance attribués par ces différentes instances le soient aux mêmes artistes et aux mêmes œuvres. L'analyse prosopographique et les cas d'étude sur lesquels s'appuie ma deuxième partie ont ainsi rendu compte des fréquentes situations de cumul des signes de reconnaissance, appelées aussi « effet Matthieu »[1288]. À l'exception symptomatique des peintres d'histoire religieuse, il est rare que les jugements critiques et institutionnels exprimés à l'encontre d'un(e) œuvre artistique ne s'accordent pas, au moins à terme. La reconstitution de certaines carrières artistiques a ainsi permis de mettre au jour l'articulation temporelle des signes de reconnaissance, les circulations des jugements exprimés, la durabilité (ou non) d'une réputation, sa confirmation (ou non) par d'autres instances et pour quelles raisons. Ces temporalités différentes dans l'accès aux signes de reconnaissance montrent qu'il n'existe plus, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, d'instance prédominante, qui émette seule un jugement ensuite suivi par les autres instances. Au contraire, c'est le mimétisme qui caractérise les relations entre chacune des instances étudiées : cela montre d'une part qu'aucune d'entre elles n'ignore les jugements exprimés par les instances concurrentes et, d'autre part, que l'autorité de ces instances est conditionnée par sa capacité à prendre en considération ces jugements concurrents – comme le fait l'Académie des beaux-arts à la fin du siècle. La diversité des carrières et réputations construites par les peintres médaillés au Salon rend ainsi compte de la multiplicité des combinaisons possibles dans l'obtention des signes de reconnaissance. Les

[1287] BOURDIEU Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers de Musée national d'art moderne*, 1987, n°19-20, p. 6-19, ici p. 16.
[1288] MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, *op. cit.*, p. 483-484.

anthologies critiques réunies ont aussi permis de montrer comment une même œuvre pouvait donner lieu à des réactions multiples faisant appel à des systèmes esthétiques très différents : il ne suffit donc pas de constater une réception positive, il faut en interroger les fondements. À cet égard, la reconfiguration institutionnelle du système de reconnaissance artistique après 1848 offre des conditions propices à la coexistence de plusieurs modalités d'appréciations des œuvres au Salon, ce qui a pour effet concret de permettre à des peintres et à des peintures extrêmement différentes de pouvoir accéder au succès.

Le Salon, institution libérale et monopolistique

Le corpus inédit des peintures médaillées au Salon entre 1848 et 1880, mis au jour et étudié dans la seconde partie, impose cette deuxième conclusion : au cours de la période étudiée, le jury fait preuve d'une ouverture incontestable, au sens où il témoigne d'une souplesse et d'une indépendance de jugement manifeste. Cette ouverture se constate exposition après exposition. Chaque palmarès comporte en effet des œuvres d'une grande diversité stylistique et thématique, et ce même quand le jury est composé exclusivement des membres de l'Académie des beaux-arts : c'est par exemple le cas au Salon de 1861, lorsque des tableaux aussi différents, dans leur sujet et dans leur touche que les scènes de chasse réalistes de G. Courbet **[Fig. 6.1]** et les représentations pastorales de C.-É. Jacque **[Fig. 6.2]**, la grande machine de Jean-Adolphe BEAUCÉ (1818-1875), *Bataille de Solférino, 24 juin 1859* **[Fig. 6.3]**, la peinture sentimentale de D.-F. Laugée **[Fig. 6.4]** ou ostensiblement érotique de F. Clément **[Fig. 6.5]**, sont toutes exposées et récompensées. Le caractère libéral des verdicts du jury s'observe aussi diachroniquement au sein de chacun des genres médaillés, où aucune tendance artistique qui émaille la seconde moitié du XIX^{e} siècle n'est ignorée. En peinture d'histoire, comme je l'ai documenté dans le chapitre 3, sont ainsi aussi bien distingués le néo-classicisme du *Départ de Protésilas* **[Fig. 6.6]** de François-Léon BENOUVILLE (1821-1859) que la théâtralité du *Pape Formose et Étienne VII* **[Fig. 6.7]** de J.-P. Laurens, le symbolisme *d'Œdipe et le Sphinx* **[Fig. 6.8]** de G. Moreau que le naturalisme du *Bon Samaritain* **[Fig. 6.9]** d'A. Morot. Chez les peintres de genre, étudiés au CHAPITRE 4, l'ensemble des tendances est aussi représenté, de l'orientalisme d'E. Fromentin, Benjamin-Constant ou L. Belly, au réalisme de G. Courbet, J.-F. Millet ou H. Fantin-Latour, en passant par les scènes de genre historique de J. Caraud, Victor CHAVET, F.-C. Compte-Calix ou C. Comte et toutes les couleurs d'un naturalisme protéiforme, incarné par J. Breton, P.-A.-J. Dagnan-Bouveret, A. Feyen-Perrin, É. Luminais ou encore A.

Stevens. Côté paysagistes, le constat est le même, et les médailles distribuées aussi bien à C. Corot, T. Rousseau et C.-F. Daubigny qu'aux paysages historiques d'A. Desgoffe et aux paysages orientalistes de N. Berchère prouvent bien la capacité du jury à reconnaître toutes les orientations prises par la peinture de paysage, y compris les plus novatrices et les plus éloignées de la doctrine académique, comme l'a démontré le CHAPITRE 5. De fait, pour aucun des Salons étudiés, il n'est possible de faire émerger une unité thématique ou stylistique qui permettrait d'identifier, assurément, les critères d'appréciation adoptés et le système esthétique dans lequel ils s'insèrent.

Cette diversité est évidemment l'une des résultantes de la reconfiguration du système institutionnel précédemment décrite : l'absence de parti-pris esthétique présidant à la sélection du jury est une conséquence directe des modalités mêmes de sa désignation. Lorsque le jury est partiellement élu, il s'ouvre de fait à des artistes aux profils, aux pratiques et aux positionnements esthétiques extrêmement variés. Les membres nommés par l'administration peuvent de même faire montre de préférences et d'intérêts esthétiques différents, ce qui bénéficie à plusieurs types de production. Enfin, même quand le jury est exclusivement composé de membres de l'Académie des beaux-arts, force est de constater que ceux-ci récompensent aussi des œuvres, comme lors du Salon de 1861 susmentionné, censément éloignée de la doctrine esthétique qu'ils défendent. Cette situation est donc le signe évident de la dynamique de mimétisme évoquée plus haut, à double titre : d'abord parce que l'Académie intègre progressivement en son sein des artistes s'éloignant, par leur pratique et leur profil, du canon académique ; ensuite parce que, lorsqu'elle siège comme jury, l'Académie s'efforce manifestement de confirmer des réputations établies auprès des autres instances.

Mais cette ouverture est aussi liée, il me semble, au fait que le Salon est une institution d'une part monopolistique, et d'autre part étatique. Exposition sans alternative réelle – sauf rares initiatives individuelles et de petits groupes –, le Salon est investi de deux ambitions apparemment contradictoires, comme l'a montré Patricia Mainardi[1289] : celle d'être une exposition-vitrine, dont le but est d'offrir un espace de monstration aux artistes professionnels, alors que les galeries sont encore peu fréquentes et fréquentées ; et celle d'être une exposition-sélection, afin de mettre en valeur le meilleur de la production artistique contemporaine. En charge de l'organisation logistique et règlementaire de l'exposition depuis 1791, l'administration va s'évertuer à trouver des compromis entre ces deux ambitions. En témoignent les diverses mesures prises, qui favorisent alternativement le rôle d'exposition-vitrine –

[1289] MAINARDI Patricia, « The Double Exhibition in 19th Century France », *Art Journal*, *op. cit.*

l'adoption de l'annualité, l'absence de limites dans les envois, la scénographie par ordre alphabétique – et le rôle d'exposition-sélection – l'introduction de nombre maximal d'ouvrages par exposant, la bisannualité, le maintien d'un « Salon d'honneur ». Dans ce débat, l'administration s'impose ainsi comme un arbitre neutre, qui, pour maintenir le monopole, se doit de satisfaire l'ensemble de la communauté artistique malgré les intérêts divergents qui s'y expriment. De même, pour maintenir l'autorité du Salon en tant qu'institution non seulement d'exposition, mais aussi de reconnaissance, l'administration fait preuve d'un même souci de consensus. Les multiples modifications au règlement rendent compte des efforts effectués par l'administration pour constituer un jury perçu comme légitime par l'ensemble – ou du moins la majorité – de la communauté artistique, ce qui a pour corollaire de permettre la représentation de toutes les tendances esthétiques au jury et, dès lors, de rendre inutile l'émergence d'alternatives. Une preuve supplémentaire de ce lien étroit entre l'ouverture observée au Salon et son caractère monopolistique et étatique apparaît dès lors qu'on considère ce qu'il se passe une fois que l'État abandonne l'organisation du Salon aux artistes, en décembre 1880.

La dépréciation de la médaille

La cérémonie de distribution des récompenses du Salon de la 1879 est de fait la dernière à être tenue par l'administration des beaux-arts. À l'issue du Salon de 1880, pourtant encore organisé par l'État, nulle cérémonie n'est prévue, ce qui ne manque pas d'étonner les chroniqueurs de la vie artistique :

> « Quand donc annoncera-t-on la distribution des prix du Salon ? ne cessent de demander à tous les échos nos peintres et sculpteurs, aquarellistes et graveurs. […] Tant il y a que le bruit a couru, dans les ateliers, que cette intéressante solennité pourrait bien être ajournée indéfiniment, c'est-à-dire supprimée. De mémoire d'exposant, la distribution des prix du Salon n'a jamais manqué. Impossible qu'il en soit ainsi. Nous ne comprenons rien au retard de cette année. »[1290]

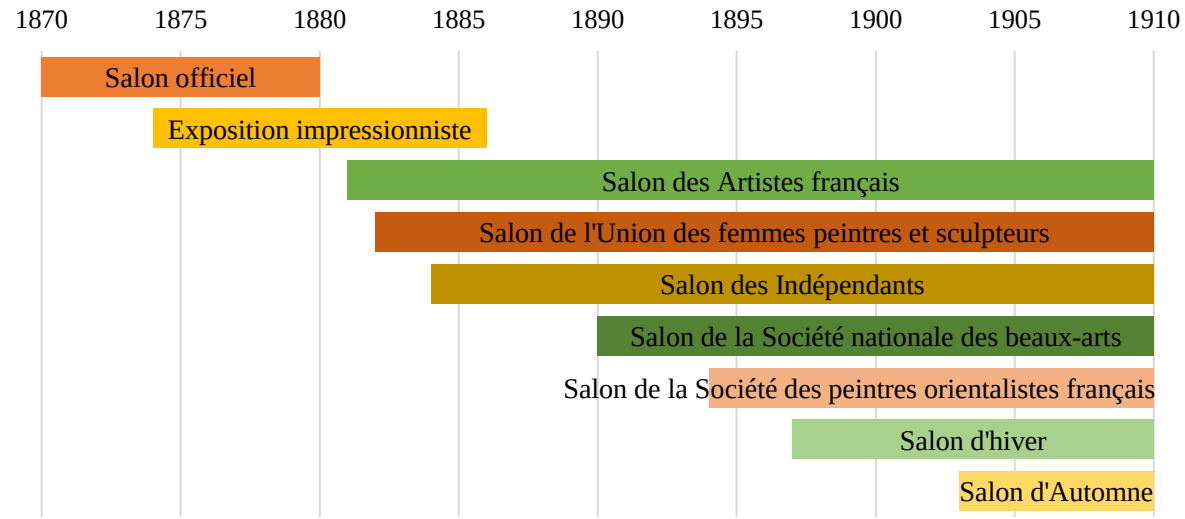
La cérémonie n'aura en effet jamais lieu, privant les artistes d'un évènement important pour leur carrière : outre le caractère symbolique, à ne pas négliger, associé à une remise en public des médailles, la cérémonie est aussi l'occasion de rencontrer les membres de l'administration des beaux-arts et des amateurs fortunés – c'est-à-dire d'éventuels futurs commanditaires – ainsi que des critiques d'art influents – c'est-à-dire de potentiels soutiens. La cérémonie de la distribution des récompenses du Salon de 1880 est alors la première victime de la crise

[1290] Anonyme, « Distribution des Prix de Salon », *La Presse,* 18 août 1880.

institutionnelle en cours, qui débouchera sur l'abandon par l'État du Salon et, par extension, sur la perte de son hégémonie au sein du système artistique contemporain.

C'est de fait le caractère à la fois monopolistique et libéral du Salon officiel qui légitimait la valeur accordée à la médaille distribuée en son sein, par un jury lui aussi perçu comme légitime car sans parti-pris esthétique évident[1291]. Dès lors que le Salon n'existe plus comme institution ouverte à toutes les tendances artistiques, à la neutralité garantie et construite par la tutelle étatique, il perd de son autorité. La disparition du Salon va en effet entraîner un morcellement du paysage artistique en groupes aux intérêts et/ou aux positionnements esthétiques spécifiques, visible par la multiplication d'expositions séparées :

Graphique 38. Chronologie de la naissance des Salons (1870-1910)



Ce morcellement fait dès lors s'effondrer la valeur, d'un point de vue réputationnel, des récompenses que chacune de ces expositions et de ces groupes distribuent. Cet affaiblissement de la valeur des signes institutionnels de reconnaissance oblige dès lors les artistes à se tourner vers les signes de reconnaissance restants – et non pas inédits –, à savoir l'avis des critiques (qui font valoir leur expertise) et, peu à peu, les cotes sur le marché de l'art. Comme l'a montré Léa Saint-Raymond[1292] à partir de son étude du marché de l'art contemporain, le remplacement définitif du système dit « académique » par le système marchand-critique intervient donc plutôt dans les premières décennies du XX^e^ siècle, et non pas comme, l'ont soutenu les White, dans la

[1291] « En fait, le monopole académique repose sur tout un réseau de croyances qui se renforcent mutuellement : croyance des peintres dans la légitimité du jury et de ses verdicts, croyance de l'État dans l'efficacité du jury, croyance du public dans la valeur du label académique (analogue, dans son ordre à l'effet de la griffe du couturier) dont elle contribue à produire les effets (notamment en matière de prix). Ce sont ces croyances croisées qui s'effondrent peu à peu, entraînant la ruine du capital symbolique qu'elles fondent. », BOURDIEU Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers de Musée national d'art moderne*, *op. cit.*, p. 15-16.

[1292] SAINT-RAYMOND Léa, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts*, *op. cit.*

décennie 1860 ni, comme l'ont proposé David W. Galenson et Robert Jensen[1293], autour de 1874. La perdurance du système académique jusqu'au début du XX^e siècle s'explique donc par le temps nécessaire à l'effondrement de valeurs symboliques constituées de longue date, et qui étaient surtout, comme cette thèse l'a démontré, déterminantes pour les carrières artistiques. Il me semble aussi qu'elle résulte du fait que toute une génération d'artistes ayant bénéficié de ce système institutionnel pour connaître le succès sont toujours en vie, et même encore influents, jusqu'à la première guerre mondiale. Carolus-Duran meurt en 1917, et a été directeur de l'Académie de France à Rome jusque 1913 ; J.-P. Laurens décède en 1921 et, professeur de l'École des beaux-arts, est reconnu comme maître par plus de cent exposants au Salon des artistes français jusqu'au début du XX^e siècle[1294] ; L. Bonnat, mort en 1922, dirige jusqu'à son décès les Musées nationaux ainsi que l'École des beaux-arts ; A. Besnard lui succède jusqu'à sa propre mort en 1934 ; quant à F. Cormon et H. Gervex, ils restent des maîtres d'atelier estimés et réputés jusqu'à leur mort, respectivement en 1924 et 1929. Avec eux survivent donc, pendant un temps du moins, le prestige et le crédit accordés par les distinctions institutionnelles à des œuvres façonnés au sein du Salon.

Les faveurs de la postérité

S'il est toujours agréable de voir confirmer le caractère inédit de ses recherches, il y a aussi une forme de tristesse à constater l'oubli dans lequel sont tombées la majorité des personnalités considérées dans le cadre de cette thèse. À la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, j'ai par exemple dû demander l'ouverture des pages d'une notice bibliographique consacrée à F. Blin[1295], publiée en 1878 et présente certainement dans les collections de la bibliothèque depuis près d'un siècle ; sur les 619 peintres étudiés, 331 n'ont encore jamais fait l'objet de la moindre monographie, y compris sous forme d'article ou de mémoire universitaire. La large majorité des œuvres de mon corpus, en dépit de la reconnaissance obtenue, voire de la notoriété acquise auprès de leurs contemporains, sont de même disparues sans laisser de traces, à l'instar de *La lecture de la Bible ; intérieur protestant en Alsace* **[Fig. 6.10]** de G. Brion, médaillée d'honneur en 1868, dont on ne connaît ni les dimensions ni la localisation, et qu'on peut appréhender aujourd'hui uniquement à l'aide

[1293] GALENSON David W. et JENSEN Robert, « Careers and canvases: The rise of the market for modern art in nineteenth-century Paris » dans *Van Gogh Studies. Current issues in 19th-century art*, *op. cit.*
[1294] Recensement effectué *via* la base *Salons 1673-1914*, *op. cit.*
[1295] DECOMBE Lucien, *Notice biographique sur Francis Blin, paysagiste*, Rennes, imp. A. Leroy, 1878.

d'illustrations parues dans la presse. De telles lacunes conditionnent évidemment la capacité des chercheurs et chercheuses en histoire de l'art à les intégrer à leur discours, et malgré les stratégies de *distant-reading* employées ici[1296], le portrait dressé de la production artistique de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et de son appréciation n'est forcément qu'imparfait. Un tel oubli a aussi concerné les personnalités appartenant au système institutionnel de l'art contemporain : les biographies de critiques d'art pourtant influents en leur temps, comme P. de Saint-Victor, G. Lafenestre ou L. Dubosc de Pesquidoux, et de membres de l'administration, rouages essentiels de l'organisation des Salons et à l'impact indéniable sur les carrières artistiques, comme F. Buon, n'ont jamais été écrites, empêchant de saisir pleinement leur positionnement (esthétique, professionnel, social) au sein du système artistique de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. La pratique de notre discipline étant nécessairement conditionnée par l'état et l'accessibilité des sources, il en résulte une surreprésentation des œuvres et des artistes documentés et documentables, que je n'ai palliée qu'imparfaitement en privilégiant, dans mes études de cas, les peintres moins connus. À cet égard, l'un de mes souhaits serait que cette thèse et la base de données sur laquelle elle s'appuie agissent comme un appel d'air et facilitent la réalisation d'études monographiques encore manquantes mais nécessaires pour reconstituer au plus exact la création artistique contemporaine.

En réalité, ces révisions ne sont pas inédites et le XIX^e^ siècle est lui-même un siècle riche en redécouvertes et en réévaluations[1297]. En 1866, C. Clément évoque même ces caprices de la mémoire selon une temporalité plus courte, comptée en décennies plutôt qu'en siècles :

> « Quand il nous arrive de relire d'anciens Salons, une chose nous afflige et nous décourage : c'est de voir combien la renommée d'un artiste, jugé par ses contemporains, est sujette aux révisions de la postérité. Tel peintre a eu les honneurs des expositions les plus brillantes, a été vanté, fêté, acclamé, qui aujourd'hui est enseveli dans les catacombes de nos mémoires. »[1298]

En examinant les modalités d'accès à la reconnaissance artistique, cette thèse invite nécessairement à s'interroger sur les facteurs qui favorisent ou non la postérité d'un œuvre ou d'un nom. Or, au-delà de la transformation radicale des critères d'appréciation qui s'opère entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle, elle permet aussi d'observer un processus de disqualification et d'invalidation croissant de certaines instances. L'hostilité de l'historiographie à l'égard du jury, longtemps et abusivement assimilé à l'Académie des beaux-arts et alors considéré comme une

[1296] JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « How can you talk about images you haven't seen? », *CH-DH - Metadata, op. cit.*
[1297] HASKELL Francis, *La norme et le caprice, redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993.
[1298] BLANC Charles, *La Gazette des beaux-arts*, 1^er^ juin 1866, p. 497.

force réactionnaire par principe, disqualifie par extension toutes les œuvres distinguées par cette instance. De même, la défiance envers la capacité de l'État à prendre en considération, voire de prévoir, les tendances les plus novatrices en art, qu'illustre parfaitement l'historiographie autour du legs de Gustave CAILLEBOTTE (1848-1894)[1299], tend à discréditer les œuvres acquises par l'administration. Enfin, pèsent sur les œuvres appréciées du marché de l'art et des amateurs un soupçon d'opportunisme et de vénalité, qui va à l'encontre du caractère supposément désintéressé de l'art et de l'artiste. En somme, tout signe de reconnaissance qui tendait à attester la qualité d'une œuvre ou d'un artiste va progressivement être investi du signifiant inverse : avoir eu du succès sur le terrain institutionnel ou commercial est désormais preuve de non-qualité artistique. À l'inverse, dans une carrière artistique, l'absence de ces marqueurs de reconnaissance va faire l'objet d'une valorisation *ex post* : la mythologie du génie incompris et de l'artiste maudit[1300], qu'incarne certainement Vincent VAN GOGH (1853-1890), mène alors à des lectures parfois fallacieuses de biographies des artistes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. C'est du moins ce que révèlent les surestimations fréquentes des phénomènes de scandale, comme celui dont aurait été victime le *Rolla* **[Fig. 6.11]** d'H. Gervex en 1878[1301], ou l'omission tout aussi fréquente des succès obtenus par G. Courbet par exemple[1302] – ces *Demoiselles des Bords de Seine* **[Fig. 6.12]** reçoivent en réalité un rappel de médaille de seconde classe au Salon de 1857, quasiment jamais mentionnée dans les monographies sur le peintre – ou par Claude MONET (1840-1926), à la réussite économique bien réelle[1303]. Dans une même logique, les monographies consacrées aux peintres dits « académiques » tendent à minimiser la reconnaissance effectivement obtenue de leur vivant et à exagérer l'incompréhension ou le mépris que leur talent aurait, en réalité, subis[1304]. Évidemment, pour entrer au panthéon d'une

[1299] LAURENT Jeanne, VAISSE Pierre et CHARDEAU Jacques, « The new Caillebotte affair », *October*, 1984, volume 31, p. 69-90 ; VAISSE Pierre, « Le legs Caillebotte d'après les documents », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1983, p. 201-208 ; VAISSE Pierre, *Deux façons d'écrire l'histoire : le legs Caillebotte*, Paris, Institut national d'histoire de l'art ; éditions Ophrys, 2014.

[1300] ROGERAT Marie-Claude, *L'artiste : des représentations, un mythe*, thèse de doctorat, Besançon, université de Franche-Comté, 2003.

[1301] DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La prostituée nue, un motif iconique. L'exemple du Rolla (1878) de Gervex » dans *Prostitutions. Des représentations aveuglantes*, *op. cit.*

[1302] DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Between honour and scandal. Decorated Courbet at the Salon (1849-1861) », *Gustave Courbet and the Narratives of Modern Painting*, Munich, 2019.

[1303] Voir, entre autres, FAIZAND DE MAUPEOU Félicie, *Claude Monet et l'exposition : une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018 ; *Monet collectionneur*, MATHIEU Marianne et LOBSTEIN Dominique (éd.), cat. exp. (Paris, musée Marmottan Monet, 14 septembre 2017-14 janvier 2018), Vanves, Hazan, 2017.

[1304] « Mais Jean-Léon Gérôme, à première vue, n'appartient pas à cette famille célébrée des oseurs incompris. Et pourtant ! L'on a dénoncé les chevaux roses de Delacroix, lui les peignant orange ; on s'est ri des vertèbres en surnombre de *La Grande Odalisque* d'Ingres, Gérôme n'a pas moins torturé l'anatomie féminine ; les débordements fessiers d'un Courbet sont désormais proverbiaux, notre peintre a de même multiplié les séants en moderne Signorelli. Sous le masque de la tradition, de la réaction, voire même de la régression, Gérôme dissimulait de manière chafouine un audacieux », COGEVAL Guy, « Une beauté exacte et perverse », dans *Jean-Léon Gérôme,*

histoire de l'art téléologique, il faut avoir été *avant*-gardiste et, pour être avant-gardiste, il faut nécessairement être ou avoir été *en avance* sur son temps. La qualité artistique se vérifierait donc par une nécessaire discordance entre le temps de la production et le temps de l'appréciation et de la reconnaissance. Ce topos historiographique est pourtant rarement vérifié par les faits ; plus encore, il tend à simplifier dans une opposition binaire simpliste réussite et échec, succès et scandale, ignorant alors l'ensemble du spectre des carrières et des réputations artistiques, la complexité des articulations entre les différentes instances de la reconnaissance et la diversité des productions et des « stratégies » (y compris inconscientes) mises en place par les artistes. En dépit de ces défauts, ce topos a largement infiltré l'imaginaire populaire autour de la condition de l'artiste et reste un motif tenace, comme en témoigne l'opposition entre succès commerciaux et qualité artistique chantée par les rappeurs Booba et Kalash en 2016 :

> « Mes victoires sont des chèques,
> Mes échecs sont des chefs d'œuvres. »[1305]

1824-1904. L'histoire en spectacle, DES CARS Laurence, FONT-RÉAULX Dominique de et PAPET Édouard (éd.), cat. exp. (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 15 juin-12 septembre 2010 ; Musée d'Orsay, Paris, 19 octobre 2010-23 janvier 2011 ; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1er mars-22 mai 2011), Paris, Skira et Flammarion, 2010, p. 11.

En guise d'exemples, on peut aussi citer les catalogues *Charles Gleyre : le génie de l'invention*, cat. exp. (Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 7 octobre 2006-7 janvier 2007), Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2006 ; *Albert Besnard (1849-1934) : modernités Belle Époque*, GOUZI Christine, Stéphanie CANTARUTTI, Chantal BEAUVALOT, William SAADÉ *et al.* (éd.), cat. exp. (Évian, Palais-Lumière, 3 juillet-2 octobre 2016 ; Paris, Petit Palais,25 octobre 2016-29 janvier 2017), Paris, Somogy, 2016.

[1305] Kalash et Booba, *Rouge et bleu*, 5'11, album *Kaos*, Warner/Chappell, Capitol Music France, 92i Records, Tallac Publishing & K-Ing Empire, 2016.

ANNEXES

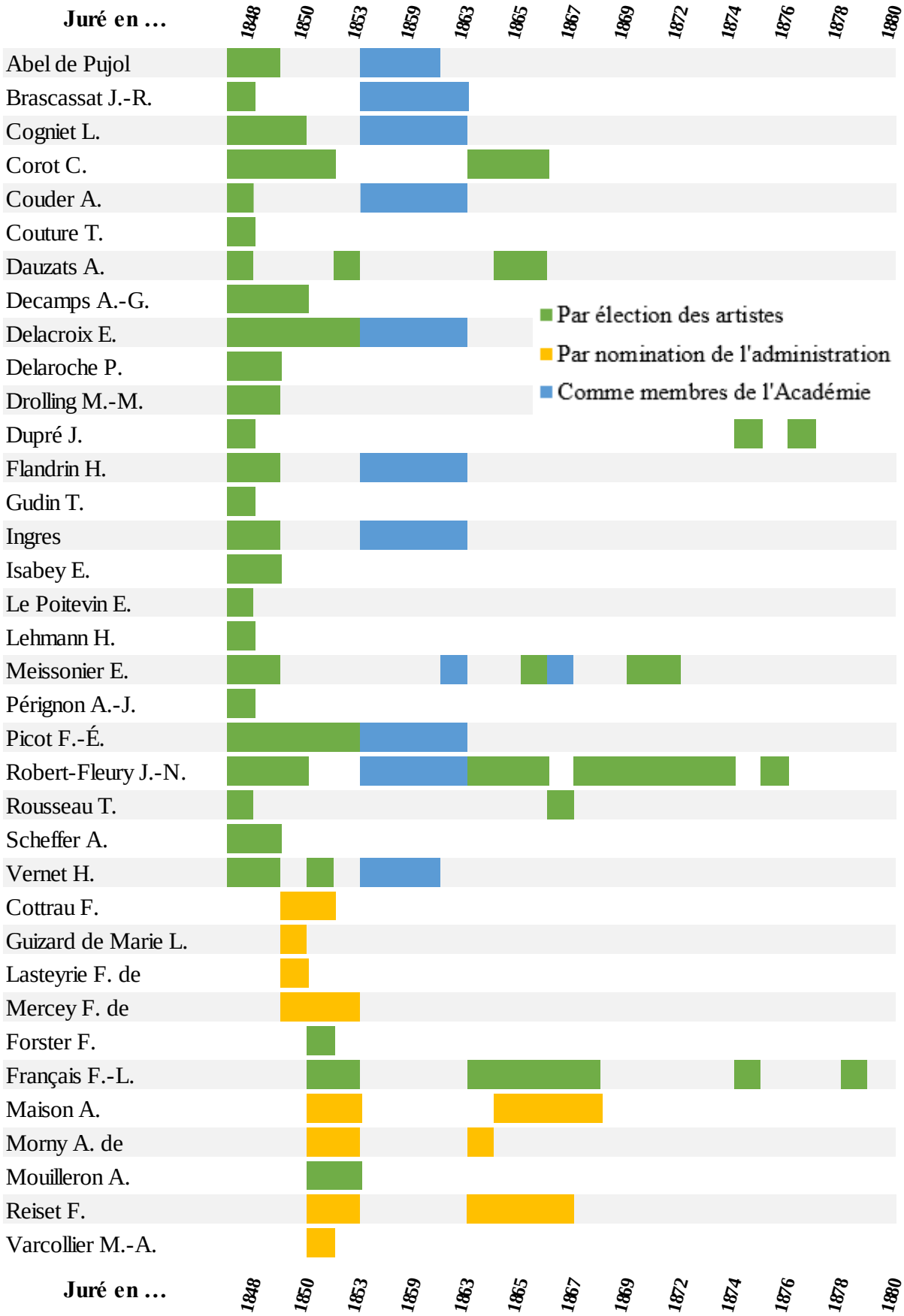
TABLEAUX SYNOPTIQUES

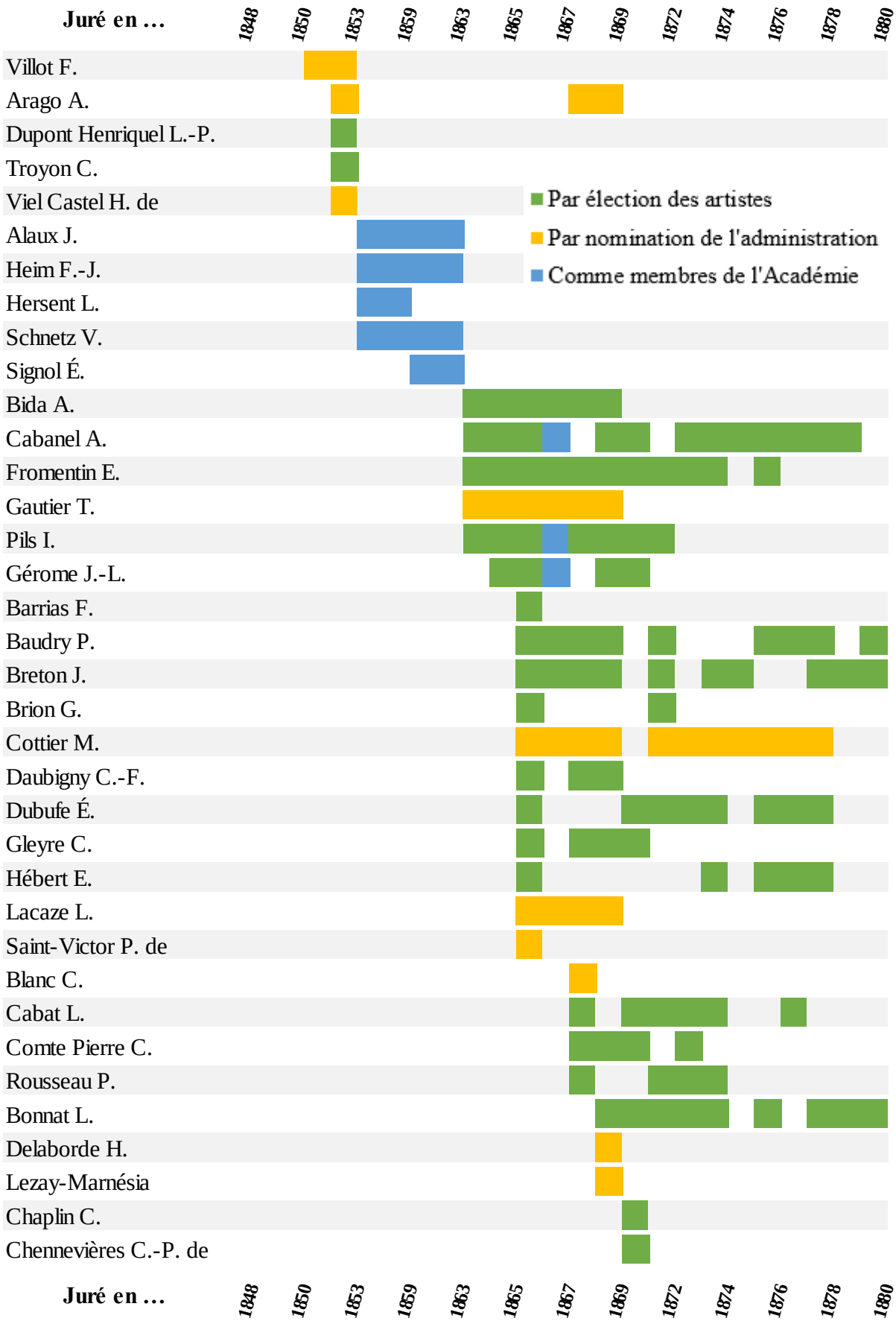
Tableau 14. Modalités d'organisation du Salon, de composition du jury et d'attribution de la médaille, pour la section « Peinture » (1848-1880)

Salon	*Date*	*Lieu*	*Composition du jury*	*Votants*
1848	15 mars – 31 mai	Louvre	Entièrement élu	Exposants
1849	15 juin – 31 aout	Palais des Tuileries	½ élu par les artistes, ½ nommé par l'administration	
1850	30 décembre – 31 mars	Palais Royal		
1852	1er avril – 30 juin			Exposants déjà admis (sauf en 1848)
1853	15 mai – 15 juillet	Menus Plaisirs		
1857	15 juin – 15 août	Palais des Champs-Elysées	Membres de l'Académie des beaux-arts	
1859	15 avril – 15 juin			
1861	1er mai – 1er juillet			
1863				
1864	1er mai – 15 juin		¾ élu par les artistes ¼ nommé par l'administration	Récompensés (Légion d'honneur, Académie et médailles)
1865	1er mai – 20 juin			
1866				
1867	15 avril – 5 juin		⅔ élu par les artistes ⅓ nommé par l'administration	
1868	1er mai – 20 juin			Exposants déjà admis ou récompensés (Légion d'honneur, Académie des beaux-arts, médailles et Prix de Rome)
1869				
1870			Entièrement élu	
1872	5 mai – 25 juin		¾ élu par les artistes ¼ nommé par l'administration	Récompensés français (médailles et Prix de Rome)
1873				
1874	1er mai – 20 juin			Récompensés (Légion d'honneur, Académie des beaux-arts, médailles et Prix de Rome)
1875				
1876				
1877				
1878	15 mai – 5 juillet			
1879	12 mai – 30 juin			Récompensés (*idem*) ou déjà admis trois fois
1880	1er mai – 20 juin			

Salon	*Catégorie(s) de médailles*	*Valeur(s) des médailles*	*Nombre de médailles*
1848	Première classe Deuxième classe	500 francs 300 francs	28 59
1849 1850 1852 1853 1857 1859 1861 1863	Première classe Deuxième classe Troisième classe	1 500 francs 500 francs 250 francs	3 6 12
1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870	Unique	400 francs	40
1872 1873	Première classe Deuxième classe		8 16
1874 1875	Première classe Deuxième classe Troisième classe	1 000 francs 600 francs 400 francs	3 12 24
1876 1877 1878			3 6 12
1879			3 8 16
1880			4 10 18

Graphique 39. Composition du jury de la section « Peinture » au Salon (1848-1880)




Juré en …
1848
1850
1853
1859
1863
1865
1867
1869
1872
1874
1876
1878
1880
Villot F.
Arago A.
Dupont Henriquel L.-P.
Troyon C.
Viel Castel H. de
Alaux J.
Heim F.-J.
Hersent L.
Schnetz V.
Signol É.
Bida A.
Cabanel A.
Fromentin E.
Gautier T.
Pils I.
Gérome J.-L.
Barrias F.
Baudry P.
Breton J.
Brion G.
Cottier M.
Daubigny C.-F.
Dubufe É.
Gleyre C.
Hébert E.
Lacaze L.
Saint-Victor P. de
Blanc C.
Cabat L.
Comte Pierre C.
Rousseau P.
Bonnat L.
Delaborde H.
Lezay-Marnésia
Chaplin C.
Chennevières C.-P. de
Par élection des artistes
Par nomination de l'administration
Comme membres de l'Académie

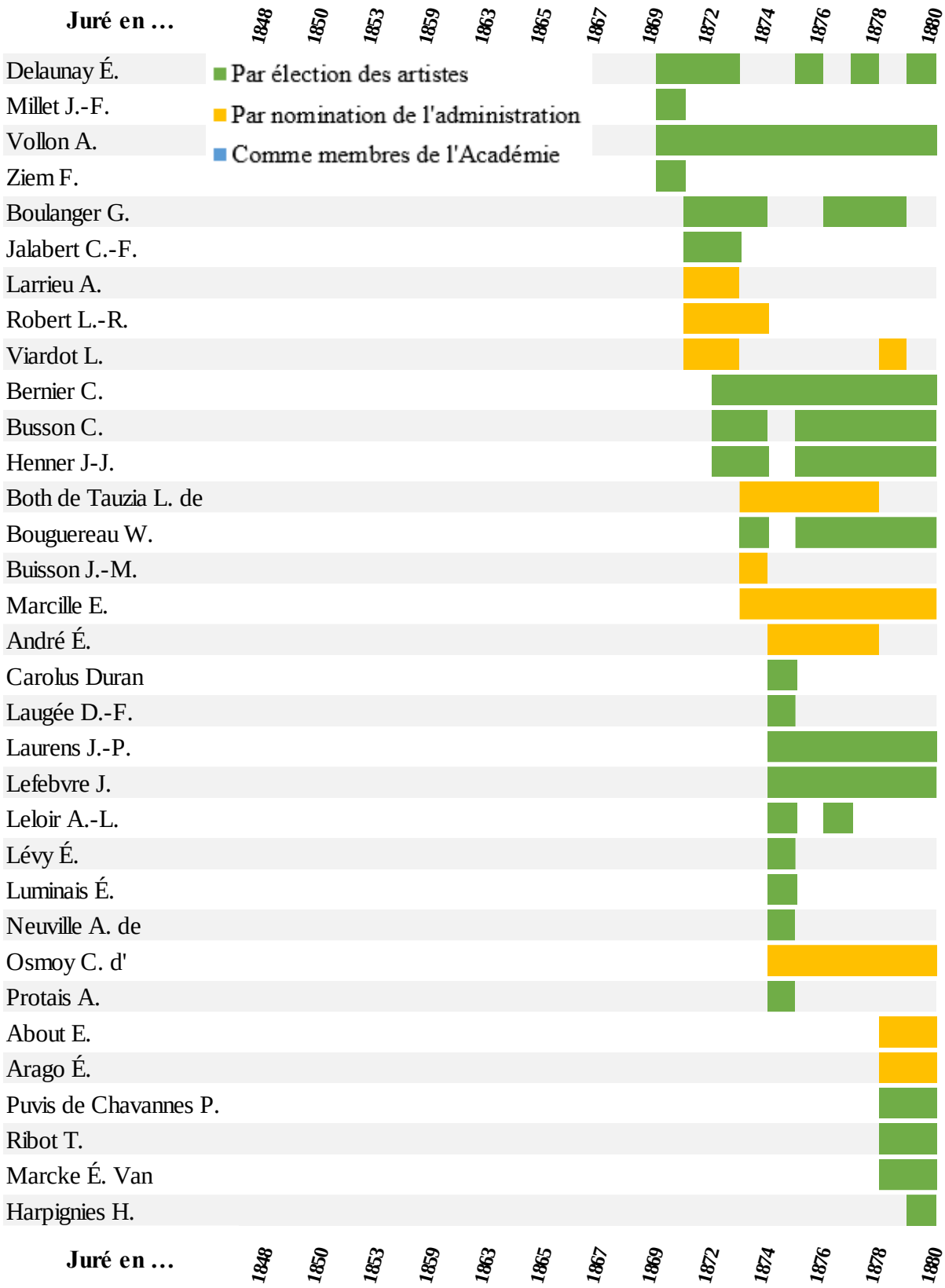

Juré en …
1848
1850
1853
1859
1863
1865
1867
1869
1872
1874
1876
1878
1880
Par élection des artistes
Par nomination de l'administration
Comme membres de l'Académie
Delaunay É.
Millet J.-F.
Vollon A.
Ziem F.
Boulanger G.
Jalabert C.-F.
Larrieu A.
Robert L.-R.
Viardot L.
Bernier C.
Busson C.
Henner J-J.
Both de Tauzia L. de
Bouguereau W.
Buisson J.-M.
Marcille E.
André É.
Carolus Duran
Laugée D.-F.
Laurens J.-P.
Lefebvre J.
Leloir A.-L.
Lévy É.
Luminais É.
Neuville A. de
Osmoy C. d'
Protais A.
About E.
Arago É.
Puvis de Chavannes P.
Ribot T.
Marcke É. Van
Harpignies H.
Juré en …

Tableau 15. Quelques étalons économiques			
Autour de	***Prix du pain[1306]***	***Salaire d'un ouvrier[1307]***	***Prix de la toile à peindre[1308]***
1790		2,15 livres	
1800	*0,81 franc		
1810	*0,74 franc	2,80 francs	
1820	0,70 franc	3,00 francs	1 franc
1830	0,85 franc		
1840	*0,80 franc	3,70 francs	
1850	0,85 francs	3,90 francs	
1860	0,83 franc	4,80 francs	
1870	1,00 franc	5,30 francs	
1880	0,90 franc	7,15 francs	

[1306] Prix d'un pain de deux kilos. CHEVALLIER Émile, *Les salaires au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1887, p. 135. Les données précédées d'un astérisque ont été déterminées à partir du prix du blé.
[1307] Salaire journalier moyen d'un ouvrier du bâtiment à Paris. LEVASSEUR Émile, *La population française*, Paris, A. Rousseau, 1892, volume III, p. 89.
[1308] Prix du centimètre carré de toile à peindre de qualité ordinaire. À ce propos, voir LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre. XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, CTHS, 2011.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abel de Pujol [ABEL DE PUJOL Alexandre-Denis] (1787-1861), 86, 87, 98
ABOUT Edmond (1828-1885), 67, 108, 144, 147, **165**–**67**, 168, 174, 185, 195, 266, 303, 392
ACHARD Jean-Alexis (1807-1884), 369, 382
ACHENBACH Oswald (1827-1905), 287, 341
ALAUX Jean (1786-1864), 228
ALAUX Jean-Paul (1788-1858), 374
ALBERT DE LUYNES Honoré d' (1802-1867), 90
ALMA-TADEMA Laurens (1836-1912), **289**–**90**
Amaury-Duval [PINEU-DUVAL Eugène-Amaury] (1808-1885), 257
AMERLING Friedrich von (1803-1887), 264
AMPÈRE Jean-Jacques (1800-1864), 169
ANASTASI Auguste (1820-1889), 341, *372*
ANDRÉ Édouard (1833-1894), 107, 108, 268
ANDRIEU Bertrand (1761-1822), 121
ANTIGNA Alexandre (1817-1878), 129, 273
APOIL Charles-Alexis (1809-1864), 206
APOIL Estelle (1825-1902), *205*, **206**
APPIAN Adolphe (1818-1898), 347, *372*
ARAGO Alfred (1815-1892), 93, 107
ARAGO Étienne (1802-1892), 107, 139
Arno (?-?), 184
ARNOUX Jean-Jacques (1792-1866), 184
ARTOIS Henri d' (1820-1883), 172
ASTRUC Zacharie (1835-1907), 139
AUBERT Francis (?-?), 185
AUBERT Jean (1824-1906), 278
AUBERT Maurice (?-?), 143
AUBRYET Xavier (1827-1880), 194
AUGUIN Louis (1824-1903), *372*
AUNET Léonie d' (1820-1879), 186
AUVIGNY BOYELDIEU Louise d' (?-?), 186

B

BADIN Jules (1843-1919), *202*, 203
BADIN Pierre-Adolphe (1805-1876), 203
BAIGNIÈRES Arthur (1834-1913), 196
BAIL Joseph (1862-1921), 226
BALLAVOINE Jules (1844-1901), **279**–**80**
BALLEYGUIER Eugène (1818-1898), 189
BALLU Roger (1852-1908), 195
BALZAC Honoré de (1799-1850), 20, 171, 294
BARDI DE FOURTOU Oscar (1836-1897), 64
BARON Henri (1816-1885), 323
BARRÉ Jacques-Jean (1818-1878), 120
BARRIAS Félix (1822-1907), 248
BARTHELOT DE RAMBUTEAU Claude-Philibert (1781-1869), 100
BASCHET Marcel (1862-1941), 228, 236
BASTIEN-LEPAGE Jules (1848-1884), 281, 300
BAUDELAIRE Charles (1821-1867), 135, 143
BAUDOÜIN Paul (1844-1931), 327, 328
BAUDRY Paul (1828-1886), 27, 67, 215, 223, 226, 227, 228, 257, 262, 328
BEAUCÉ Jean-Adolphe (1818-1875), 394
BEAURIN Charles (1845-1917), 163
BEAUVERIE Charles (1839-1888), 350
BECKER Georges (1845-1909), 275, 288
BELLÉE Léon de (1846-1891), 379
BELLEL Jean-Joseph (1816-1898), 343, *345*, 369
BELLOY Auguste DE (1815-1871), 162
BELLY Léon (1827-1877), 321, 344, 345, 394
Benjamin-Constant [CONSTANT Benjamin] (1845-1902), 226, 228, 279, 394
BENNER Jean (1836-1909), **273**–**74**
BENOUVILLE Achille (1815-1891), 33, 341, 367, 369
BENOUVILLE François-Léon (1821-1859), 394
BÉRANGER Estelle *voir* APOIL Estelle (1825-1902)
BÉRARD Léon (1876-1960), 301
BERCHÈRE Narcisse (1819-1891), 151, 253, 344, **345**–**46**, *345*, *372*, 395
BERGER George (1834-1910), 66
BERLIOZ Hector (1803-1869), *168*

BERNARD Armand (1829-1894), 126, 215
BERNE-BELLECOUR Étienne (1838-1910), 292, 293
BERNIER Camille (1823-1902), 350, 380, *382*, 387
Bertall [ARNOUX Charles Albert] (1820-1882), 151, 181
BERTHON Nicolas (1831-1888), 35
Bertin de Veaux [BERTIN Louis François] (1771-1842), 168
BERTIN Louis-François (1766-1841), 168
BERTIN Victor (1767-1842), 360, 372
BESNARD Albert (1849-1934), 211, 228, 327, 328, 398
BESNARD Louis-Adolphe (1812-1867), 211
BESNARD Louise (1816-1879), *202*, 211
BETSELLÈRE Émile (1847-1880), 293
BEULÉ Charles-Ernest (1826-1874), 112
BIANCHI Nina (?-?), *202*
BIDA Alexandre (1813-1895), 254, 267, 287
BIDAULD Jean-Joseph-Xavier (1758-1846), 367
BILLEMA Charles (?-?), 172
BLANC Charles (1813-1873), 69, 84, 85, 90, 92, 107, 108, 109, 123, 139, 181, **195**–**97**, 223, 232, 307
BLANC Joseph (1846-1904), 305
BLANC Louis (1811-1882), 195
BLANCHARD Édouard-Théophile (1844-1879), *215*
BLANCHON Émile-Henri (1845-?), 327
BLIN Francis (1827-1866), 350, 398
BLONDEL Merry-Joseph (1781-1853), 234
BOETZEL Ernest (1830-1913), 363
BOMPARD Maurice (1857-1936), 236, **279**–**80**
BONAPARTE Mathilde (1820-1904), 97
BONAPARTE Napoléon Jérôme (1822-1891), 100, *101*
BONHEUR Auguste (1824-1884), 367
BONHEUR Rosa (1822-1899), 39, *89*, 128, 151, 211, 282, 321, 322
BONNAT Léon (1833-1922), 67, 203, 226, 227, 228, 234, **239**–**41**, 242, 262, 269, 301, 329, 398
BONNEFOY Henry (1839-1917), 350
BOQUET Marie-Virginie (1810-1879), *89*
BOTH DE TAUZIA Pierre-Paul Léonce (1823-1888), 107
BOUDIER Émilie (?-?), *89*
BOUGUEREAU William (1825-1905), 67, 226, 227, 228, 305, 363
BOULANGER Gustave (1824-1888), 228, 234, **235**–**36**, 302
BOURDON DE VATRY Alphée (1793-1871), 267
BOUTARD Jean-Baptiste (1771-1838), 169
BOUTEILLER Sophie de *voir* BROWNE Henriette (1829-1901), *voir* BROWNE Henriette (1829-1901)
BOVY Antoine (1795-1877), 120, 121
BRACQUEMOND Félix (1833-1914), 50
BRAMTOT Alfred-Henri (1852-1894), 328
BRASCASSAT Jacques-Raymond (1804-1867), 86, 95, 99, 367
BRENDEL Albert (1827-1895), 282
BREST Fabius (1823-1900), 287, 343, 344
BRETON Émile (1831-1902), 374, 380
BRÉTON Geneviève (1849-1918), 267
BRETON Jules (1827-1906), 226, 228, 238, 276, **280**–**81**, **309**–**14**, 319, 320, 321, 374, 394
BRION Gustave (1824-1877), *122*, 226, 249, 284, **317**–**20**, 398
BRISSET Pierre-Nicolas (1810-1890), *215*
BROT Charles-Alphonse (1809-1895), 175
BROUWER Adriaen (1605/6-1638), 276
BROWNE Henriette (1829-1901), 39, 211, *279*, 293, **309**–**14**
BUFFON Georges-Louis (1707-1788), 157
BUISSON Jules (1822-1909), 107
BUON Frédéric (?-1888), 61, 399
BURTY Philippe (1830-1890), 181
BUSSON Charles (1822-1908), 238, 363, 369, 372, 373, **379**–**81**, 382, 387
BUTIN Ulysse (1837-1883), 275
BUTTURA Eugène-Ferdinand (1812-1852), 341, *372*

C

CABANEL Alexandre (1823-1889), 27, 67, 98, 214, 223, 226, 228, 230, 233, 234, 242, 249, 257, 262, **265**–**66**, *296*, 297, 298

CABAT Louis (1812-1893), 228, 367, 382

CADART Alfred (1828-1875), 164

CADIOT Noémie (1828-1888), 186, 188

CAILLEBOTTE Gustave (1848-1894), 400

CAILLEUX Alphonse de (1788-1876), **81**–**82**, 100

CALAMATTA Luigi (1801-1869), 181

CALLIAS Hector de (1841-1887), 157, 259, 289

CAMINO Charles (1824-1888), *202*

CANTALOUBE Amédée (?-?), 143

CANTREL Émile, 162

CAQUÉ Armand-Auguste (1793-1881), 120

CARAUD Joseph (1821-1905), 278, 394

CARDON Émile (1824-1899), 108, 363

Carolus-Duran [DURAN Émile Auguste Charles] (1838-1917), 226, 228, 229, 262, **295**, 398

CASSATT Mary (1844-1926), 39

CASTAGNARY Jules-Antoine (1830-1888), 139, 143, 162, 174, 197, 318, 319, 369

Castil-Blaze [BLAZE François-Henri-Joseph] (1784-1857), *168*

CAZIN Jean-Charles (1841-1901), 253, 300, 328

CHABAL-DUSSURGEY Pierre-Adrien (1819-1902), 181

CHABROL Pierre Prosper (1812-1875), 55

CHABRY Léonce (1823-1883), 374

CHACATON Henri de (1813-1886), 287

Cham [de Noé, Amédée] (1819-1879), 724

Cham [NOÉ Amédée de] (1819-1879), 132, 149, 150, 151, 181

CHAMPIN Élisa (?-1871), *89*

CHAPLAIN Jules-Clément (1839-1909), 122

CHAPLIN Charles (1825-1891), 262, 278

Charles X (1757-1836), 20, 81

CHARLET Nicolas-Toussaint (1792-1845), 151

CHARLOT DE COURCY Alexandre-Frédéric de (1832-1886), *205*, 206

CHARNACE Mme de (?-?), 186

CHARPENTIER Eugène-Louis (1811-1890), 291

CHARTON Édouard (1808-1890), 171

CHARTRAN Théobald (1849-1907), 327

CHATROULE Marie-Amélie (1849-1912), 162, 163, 164, 181, 186, 187

CHATROUSSE Émile (1829-1896), 159, 182

CHAUMELIN Marius (1833-1889), 288, 318, 319

CHENAVARD Paul (1807-1895), 248

CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de (1820-1899), 60, 61, **64**–**66**, 67, 69, **109**–**10**, 190, **192**–**93**, 193, 195, 221, 223, 232

CHESNEAU Ernest (1833-1890), 189, 296

CHEVALIER François-Frédéric (1812-1849), 156

CHINARD Joseph (1756-1813), 207

CHINTREUIL Antoine (1814-1873), *372*

CLAUDE Jean-Maxime (1823-1904), 294

CLÉMENT Charles (1821-1887), 67, 108, 147, 168, **170**, 192, 195, 256, 354, 380, 392, 399

CLÉMENT DE RIS Louis (1820-1882), 60, 108, 162, **190**, 274

CLÉMENT Félix (1826-1888), 202, **258**–**59**, 260, 262, 279, 394

COCK César de (1823-1904), 319, 374

COGNIET Léon (1794-1880), 27, 86, 87, 90, 151, 228, 234, 240, 254, 264, 298, 371

COIGNET Jules (1798-1860), 344, *372*

COLIGNY Charles (1834-1874), 162, 163, 164

COLLART Marie (1842-1911), **374**–**76**

COLLIN Raphaël (1850-1916), 228, 234

COMERRE Léon (1850-1916), 327

COMTE Charles (1823-1895), 106, 242, 394

COPPÉE François (1824-1908), 159

CORMON Fernand (1845-1924), 226, 227, 228, **229**–**31**, 234, 279, 398

COROT Camille (1796-1875), 27, 86, 95, 157, 266, 332, 354, **360**–**65**, 369, 372, 375, 376, 382, 385, 395

CORROYER Édouard (1835-1904), 182

COTTIER Maurice (1822-1881), **108**–**9**

COTTRAU Félix (1799-1852), 92, 93
COUDER Auguste (1790-1873), 86, 87
COURBET Gustave (1819-1877), 27, 33, 39, 63, 313, 350, 394, 400
COURRIER Paul-Louis (1772-1825), 169
COUTURE Thomas (1815-1879), 38, 86, 248
CROIZETTE Pauline *voir* DURAN Pauline (?-?)
CUMONT Arthur de (1818-1902), 65
CURZON Alfred de (1820-1895), 277, 287, **309**–**14**, 341
CUVIER Georges (1769-1832), 157
CUVILLIER-FLEURY Juliette (?-?), 186

D

DAGNAN-BOUVERET Pascal-Adolphe-Jean (1852-1929), 226, 227, 228, 300, 317, 394
DAMERON Émile (1848-1908), 350
DAMOYE Emmanuel (1847-1916), *372*
DANHAUSER Josef (1805-1845), 264
DARCEL Alfred (1818-1893), 196
DARJOU Henri-Alfred (1832-1874), 151, 181
DARJOU, Henri Alfred (1832-1874), 725
DAUBIGNY Charles-François (1817-1878), 50, 332, **348**–**50**, 354, 369, 372, 373, 382, 395
DAUBIGNY Edmé-François (1789-1843), 348
DAUBIGNY Karl (1846-1886), *372*
DAUMIER Honoré (1808-1879), 39, 151, 181, 184, 198
DAUZATS Adrien (1804-1868), 86, 95, 344, *382*
DAVID Jacques-Louis (1748-1825), 63, 72, 80, 94, 100, 169, 181
DAVID Maxime (1798-1870), 88, *202*
DAYOT Armand (1851-1934), 302
DE MONTAUT, Henri (1825-1890), 732
DECAMPS Alexandre-Gabriel (1803-1860), 86, 94, 95, 157, 285
DECAZES Mme (?-?), 186
DECHAUME Geoffroy (1816-1892), 364
DEDREUX Alfred (1810-1860), *202*
DEFAUX Alexandre (1826-1900), *372*, 379
DEFRANCE Henriette (?-?), *89*
DEHODENCQ Alfred (1822-1882), 287, 321
DELABORDE Henri (1811-1899), 67, 107, 182, 242, 261, 309
DELACROIX Eugène (1798-1863), 86, 94, 95, 98, 157, 228
DELAROCHE Paul (1797-1856), 86, 87, 90, 151, 170, 234, 235, 239, 298, 371
DELAUNAY Jules-Élie (1828-1891), 27, 228, 234, 249
DELÉCLUZE Étienne-Jean (1781-1863), **168**–**70**, 175, 181, 207, 343, 354
DELÉCLUZE Jean-Baptiste (1745-1806), 169
DEMBINSKI Henryk (1791-1864), 264
DERIÈGE Félix (1810-1872), 104, 185
DESGOFFE Alexandre (1805-1882), *208*, **335**–**36**, 367, 395
DESGOFFE Blaise (1830-1901), *208*
DESHAYES Félix Édouard (1831-1895), 379
DESMARES Marie (?-?), 186
DESTREM Casimir (1844-1912), 256
DETAILLE Édouard (1848-1912), 226, 227, 228, 292, 293, 320
DEVILLE Alphonse (1856-1932), 301
DEVILLY Théodore (1818-1886), 273
DÍAZ DE LA PEÑA Narcisse (1807-1876), 157, 369
DIDEROT Denis (1713-1784), 137
DIDIER Jules (1831-1914), 322
DILLON Juliette (1823-1854), 186
DOUCET Lucien (1856-1895), *202*
DROLLING Michel-Martin (1786-1851), 86, 87, 151, 234, 298
DROUYN Léo (1816-1896), 374
DRUMONT Édouard (1844-1917), 185
DU CAMP Maxime (1822-1894), 143, 197
DU PAYS Augustin-Joseph (1804-1879), **173**–**74**, 258, 290, 335, 346
DU PLESSIS DE RICHELIEU Armand-Emmanuel (1766-1822), 80
DUBOCHET Jacques-Julien (1798-1868), 171

DUBOIS Alphée (1831-1905), 122, 123
DUBOIS Paul (1829-1905), *202*, 363
DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce (1829-1900), 136, 147, **172**–**73**, 306, 354
DUBUFE Édouard (1820-1883), 107
DUCHÂTEL Tanneguy (1803-1867), 100
DUEZ Ernest-Ange (1843-1896), 294
DUFOURNY Léon (1754-1818), 73, 74
DUHANOT Euphémie (1836-1900) *voir* MURATON Euphémie
DUMAS Alexandre (1824-1895), 143
DUMAS Michel (1812-1885), 246
DUPARC Arthur (?-?), 142
DUPRAY Henry-Louis (1841-1909), 292
DUPRÉ François-Xavier (1803-1871), 125
DUPRÉ Jules (1811-1889), 86, 242, *359*, 369, 374, *382*
DUPRÉ Victor (1816-1879), 31
DURAN Pauline (?-?), *202*
DURAND Simon (1838-1896), 277
DURANTY Edmond (1833-1880), 135
DURUY Albert (1844-1887), 267
DURUY Victor (1811-1894), 267
DUVEAU Louis (1818-1857), 284
DUVERGER Théophile-Emmanuel (1821-1898), 277

E

ENAULT Louis (1824-1900), 147, 185, 255
ESCALLIER Éléonore (1827-1888), 205, 206
ESCOFFIER Henri (1837-1891), 184, 185
EUDOXE Marcille (1814-1890), 107

F

FAIVRE-DUFFER Louis-Stanislas (1818-1897), 35
FALCOU Raphaël (1862-1949), 301
FALGUIÈRE Alexandre (1831-1900), 27
FANTIN-LATOUR Henri (1836-1904), 50, 394
FAURE Eugène (1822-1879), 202, 253
FAUVELET Jean (1819-1883), 207
FERRIER Gabriel (1847-1914), 226, 227, 228, 231, 234
FERRY Jules (1832-1893), 390
FESTA Domenica *Voir* MONVOISIN Domenica (1805-1881)
FESTA Felice (1763-1825), 211
FEYEN Eugène (1815-1908), 275, 321, 323
FEYEN-PERRIN Augustin (1826-1888), 284, 321, 394
Firmin-Girard [FIRMIN François-Marie] (1838-1921), 278
FLAHAUT Léon (1831-1920), 366, *372*
FLAMENG François (1856-1923), 228, 234
FLANDRIN Hippolyte (1809-1864), 86, *208*, 228, 234, 266
FLANDRIN Paul (1811-1902), 367
FONTAINE Edmé-Adolphe (1814-1878), *202*
FORBIN Auguste de (1777-1841), **80**–**81**, 81, 82
FOREST Eugène (1808-1891), 159
FORTIN Charles (1815-1865), **316**
FOULD Achille (1800-1867, 100, *101*
FOUQUIER Henry (1838-1921, 139
FOURCAUD Louis (1851-1914), 163
FOURNEL Victor (1829-1894), 185
FOURNIER Félicie *Voir* SCHNEIDER Félicie (1831-1888)
FRANÇAIS François-Louis (1814-1897), 50, 95, 226, 228, 341, 365, 367, 368, 369, 372, 373, *382*, 387
FRÈRE Édouard (1819-1866), 281
FRÈRE Théodore (1814-1888), 344, *345*
FRITEL Pierre (1853-1942), 223
FROMENTIN Eugène (1820-1876), 197, 230, 267, **285**–**87**, 287, **309**–**14**, 321, 344, 345, 394

G

GALLAIT Louis (1810-1887), 274, 275
GARNIER Charles (1825-1898), 183, 363
GAUGUIN Paul (1848-1903), *33*
GAUTHIER Judith (1845-1917), 163, 186
GAUTIER Étienne (1842-1903), 251

GAUTIER Théophile (1811-1872), 107, 147, 163, 164, 181, 186, **193**–**95**, 195, 219, 224, 259, 266, 311, 345, 354
GAVARNI Pierre (1846-1932), 294
GAYRARD Raymond (1777-1858), 120
GÉRARD François (1770-1837), 269
GÉRÔME Jean-Léon (1824-1904), 67, 151, 226, 228, 231, 233, 234, **276**–**77**, 288, 298, 304, 305, 319, 321, 362, 363
GERVEX Henri (1852-1929), 19, 224, *225*, 228, 302, **325**–**26**, 327, 398, 400
GIACOMOTTI Félix (1828-1909), 248
GIBERT Adolphe (1803-1889), 125
GILBERT Achille (1828-1899), 223
GILBERT Victor (1847-1933), 294
GIRARDIN Émile de (1806-1881, 186
GIRAUD Victor (1840-1871), 273
GLEYRE Charles (1806-1874), 170, 298, 305, 371
GOEFFROY Julien-Louis (1743-1814), *168*
GONCOURT Edmond de (1822-1896), 19
GONCOURT Jules de (1830-1870), 19
GONSE Louis (1846-1921), 197
GONZALÈS Eva (1847-1883), 39
GOSSELIN Charles (1834-1892), *372*
GOUBIE Jean-Richard (1842-1899), 289
GOUJON J. (?-?), 143
GOUPIL Jules (1839-1883), 317
GRANET François Marius (1775-1849), 368
GROS Antoine-Jean (1771-1835), 60, 82, 237
GRÜN Alphonse (1801-1866), 189
GUDE Hans Frederik (1825-1903), 377
GUDIN Théodore (1802-1880), 86, 367
GUEULLETTE Charles (1834-1892), 142
GUILLAUME Eugène (1822-1905), 67, 182, 183, 363
GUILLAUMET Gustave (1840-1887), **287**–**88**, 321
GUILLEMET Antoine (1841-1918), 19, *372*, *382*
GUILLON Adolphe (1829-1896), 28
GUILLOU Alfred (1844-1926), 274
GUIZARD Marie Louis Anicet Blanc de (1797-1879), 92

H

HACHETTE Louis (1800-1864), 165, 167
HAFFNER Félix (1818-1875), 284, 325
HAGBORG August (1852-1921), 377
HAINGUERLOT Pierre-Laurent (1774-1841), 267
HAMON Jean-Louis (1821-1874), 276, 288
HAQUETTE-BOUFFÉ Jenny (?-?), 378
HARPIGNIES Henri (1819-1916), 226, 341, 350, 365, 368, 380, **382**–**84**, *382*
HÉBERT Ernest (1817-1908), 226, 227, 228, 234, 274, 322
HÉDOUIN Edmond (1820-1889), 190, 283
HEILBUTH Ferdinand (1826-1889), 294
HEIM François-Joseph (1787-1865), 234
HENNER Jean-Jacques (1829-1905), 33, 106, 215, **219**–**20**, 226, 227, 228, 253, 260
HENRIQUEL-DUPONT Louis-Pierre (1797-1892), 118, 363
HERBELIN Mathilde (1820-1904), 39, 128, *202*
HERPIN Léon (1841-1880), *372*
HERSENT Louis (1777-1860), 98, 99
HERTON Jeanne (?-?), 186
HERVILLY Ernest d' (1839-1911), 163
HESSE Alexandre (1806-1879), 228
HESSE Nicolas-Auguste (1795-1869), 228
HEYDEN August von (1827-1897), 252
HILLEMACHER Ernest (1818-1887), 277
HOGUET Charles (1821-1870), *372*
HOUDETOT Frédéric-Christophe d' (1778-1859), 100
HOUSSAYE Arsène (1814-1896), 163
HOUSSAYE Édouard (1822-1905), 194
HUART Louis (1813-1865), 337
HUET Paul (1803-1869), 335
HUGO Victor (1802-1885), 169
HUGUET Victor-Pierre (1835-1902), 344
HUMBERT Ferdinand (1842-1934), 226, 228, 234, 328

I

IMER Édouard (1820-1881), 344, *345*, 374

INGRES Jean-Auguste-Dominique (1781-1867), 86, 87, 90, 151, 157, 281, 367

ISABEY Eugène (1803-1886), 86, *90*, 150, 372

ISABEY Jean-Baptiste (1767-1855), 86

J

JACOBSEN Carl (1842-1914), 385

JACQUE Charles-Émile (1813-1894), **282**–**83**, 304, 321, 394

JACQUEMART Nélie (1841-1912), 39, 107, 150, *202*, 211, **267**–**69**

JACQUET Gustave (1843-1909), 317

JADELOT Sophie (1820-?), *202*, *205*

JADIN Godefroy (1805-1882), 31

JANIN Jules (1804-1874), *168*

JAPY Louis (1840-1916), *372*

JEANRON Philippe-Auguste (1808-1877), 84, 85, 90, 92

JOANNE Adolphe (1813-1881), 171

JOHANNOT Tony (1803-1852), 277

JONGKIND Johann Barthold (1819-1891), *372*

JOURDAN Adolphe (1825-1889), 324

K

KAEMMERER Hendrick (1839-1902), 294

KAEMPFEN Albert (1826-1907), 197

KASTNER Jean-Georges (1810-1867), 100, *101*

KHNOPFF Fernand (1858-1921), 236

KINDT Mathilde (1833-1886), 186, 188

KLAGMANN Jean-Baptiste-Jules (1810-1867), 87

KNAUS Ludwig (1829-1910), 304, **309**–**14**

KRINITZ Élise de (1830?-1896), 186

KUWASSEG Karl-Josef (1802-1877), 377

L

LA FIZELIÈRE Albert de (1819-1878), **160**–**62**, **164**–**65**, 168

LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne (1688-1771), 137

LA FORGE Anatole de (1821-1892), 259, 322

LA ROCHEFOUCAULD Sosthène de (1785-1864), 81, 82

LA VILLETTE Élodie de (1842-1917), 347

LABOUÈRE GAZEAU Antoine Gabriel de (1800-1881), 125

LABROUSTE Henri (1801-1875), 363

LACAZE Louis (1826-1897), 107

LACROIX Gaspard (1810-1878), *372*

LAFENESTRE Georges (1837-1919), 162, 261, 352, 392, 399

LAGRANGE Jean (1831-1908), 122

LAGRANGE Léon (1828-1868), 157, 259

LAINCEL Alice de (?-?), 262, 297

LALANNE Maxime (1827-1886), 374

LAMOTHE Louis (1822-1869), *202*

LANOÜE Félix-Hippolyte (1812-1872), **339**–**40**, 369, *372*

LANSYER Emmanuel (1835-1893), 350

LAPIERRE Louis-Émile (1817-1886), *372*

LAPITO Louis-Auguste (1803-1874), 369

LARRIEU Amédée Louis Jacques (1807-1873), 107

LASTEYRIE Ferdinand de (1810-1879), 90, 92

LAUGÉE Désiré-François (1823-1896), 278, 302, 394

LAURENS Jean-Paul (1838-1921), 226, 227, 228, **254**–**55**, 255, 256, 301, 329, 394, 398

LAURENS Jules-Joseph-Augustin (1825-1901), 344

LAURENT Marie Pauline (1805-1860), *202*, *205*

LAUZIÈRES-THÉMINES Achille de (1818-1894), 147, **173**, 354

LAVALLÉE Louis-Antoine (1768-1818), 80

LAVIEILLE Eugène (1820-1889), *372*, *382*

LAVOISY Olivier *Voir* CUVILLIER-FLEURY Juliette (?-?)

LAYRAUD Joseph-Fortuné (1833-1913), 35, 126, 329

LAZERGES Hippolyte (1817-1887), 277

LE BLANT Julien (1851-1936), 255
LE GENTILE Victor (1815-1889), 347
Le Lorrain [Claude GELÉE] (1600-1682), 341, 355
LE POITEVIN Eugène (1806-1870), 86
LEBEL Edmond (1834-1908), **323**
LEBOUY Auguste (1812-1854), *215*
LECOINTE Charles-Joseph (1824-1886), 341, 369
LECOQ DE BOISBAUDRAN Horace (1802-1897), 329
LEDRU-ROLLIN Alexandre (1807-1874), 83
LEFEBVRE Jules (1834-1911), 226, 228, **260**–**62**, 262, 297
LÉGEROT Éléonore *voir* ESCALLIER Éléonore (1827-1888)
LEHMANN Henri (1814-1882), 28, 86, 228, 234, 242
LEIBL Wilhelm (1844-1900), *202*
LELEUX Adolphe (1812-1891), 287, 322
LELEUX Armand (1818-1885), 281, 321
LELOIR Louis (1843-1884), 302
LELOIR Maurice (1853-1940), 289
LEMONNIER Camille (1844-1913), 375
LENEPVEU Jules-Eugène (1818-1897), 228, 231, 242, 248
LENOIR Alexandre (1761-1839), 151
LEPIC Ludovic-Napoléon (1839-1889), 50
LEROLLE Henri (1848-1929), 253, 317
LEROUX Charles (1814-1895), 350, *372*
LEROUX Eugène (1833-1905), 278, 294
LEROUX Hector (1829-1900), 288, 289
LEROY Louis (1812-1885), **152**–**53**, 154
LESCURE Adolphe de (1833-1892), 258, 259, 354
LÉVY Émile (1826-1890), 106, 251, 328
LHERMITTE Léon (1844-1925), 33, 228, 229, 281, **328**–**30**
LIQUIER Gabriel (1843-1867), 378
LIX Frédéric-Théodore (1830-1897), 293
LOTTIER Louis (1815-1892), 344
LOUBON Émile (1809-1863), 374
Louis-Philippe (1773-1850), 82
LOYSON Charles (1791-1820), 169
LUMINAIS Évariste (1821-1896), 284, 320
LUQUET Jules (1824-?), 164

M

MACHARD Jules (1839-1900), 126, **216**–**18**, 262
MADRAZO Federico de (1815-1894), 240
MAIGNAN Albert (1845-1908), 226, 227, 329
MAILLART Diogène (1841-1927), 35, 126, 215
MAISON André (1797-1869), 93, 107
MALITOURNE Pierre Armand (1797-1866), 162, 164
MANET Édouard (1832-1883), 33, 39
MANTEGNA Andrea (1431-1506), 148
MANTZ Paul (1821-1895), 162, 195, 197, 252, 266, 363
MARCHAL Charles (1825-1877), 36, 284, 293, 321
MARET-LERICHE Jules (?-?), 58
MARIANI Angelo (1838-1914), 382
MAROCHETTI Carlo (1805-1867), 97
MARQUIS Pierre-Charles (1798-1874), 252
MARTINET Louis (1814-1895), 60, 237
MARZOCCHI DE BELLUCCI Tito (1800-1871), *202*
MASQUELIER Claude-Louis (1781-1852), 28
MASURÉ Jules (1819-1910), *372*
MATHEY Paul (1844-1929), *203*
MATTHEWS J. M. (?-?), 186
MAUPASSANT Guy de (1850-1893), 19
MÉDARD Eugène (1847-1887), 378
MEILHEURAT Alfred (1821-1856), 141
MEISSONIER Ernest (1815-1891), 27, 86, 98, 99, 228, 248, 249, 289, 304
MÉNARD René (1827-1887), 182, 183, 196
MENGIN Auguste-Charles (1853-1933), *203*
MENZEL Adolph von (1815-1905), 276, 277
MERCEY Frédéric-Bourgeois de (1803-1860), 90, 92, 93, 100, *101*, **191**–**92**, 237
MÉRIMÉE Prosper (1803-1870), 169, 189
MERLE Hugues (1822-1881), 323
MERLEY Louis (1815-1883), 122
MERSON Charle-Olivier (1822-1902), 253
MERSON Luc-Olivier (1846-1920), 228, 234, **253**
MESDAG Hendrick-Wilhelm (1831-1915), 377

MEYER Alfred (1832-1904), 205, 207
MEYNIER Jules-Joseph (1826-1903), 288
MICHALLON Achille-Etna (1796-1822), 336, 337, 360
MICHEL Ernest Barthélémy (1833-1902), 126
MICHEL François-Émile (1828-1909), 156
MICHELEZ Charles-Louis (1817-1894), 323
MILLAUD Moïse (1813-1871), 185
MILLET Eugène-Louis (1819-1879), 363
MILLET Jean-François (1814-1875), 50, **280**–**81**, 304, 327, 374, 375, 394
MIRBEL Élisa de *Voir* DECAZES Mme (?-?)
MIRBEL Lizinska de (1796-1849), *203*
MOLS Robert (1848-1903), 374
MONCHABLON Alphonse (1835-1907), 126, *215*
MONCHAUX Didier de, 259
MONET Claude (1840-1926), 400
MONTALIVET Marthe-Camille (1801-1880), 81, 82, 100
MONTIFAUD Marc de *Voir* CHATROULE Marie Amélie (1849-1912)
MONVOISIN Domenica (1805-1881), *203*, 211
MONVOISIN Raymond (1790-1870), 211
MOREAU Charles (1762-1810), 169
MOREAU Gustave (1826-1898), 27, 148, 228, 234, 248, 394
MORIN Eugénie (1837-1874), 211
MORIN Gustave (1809-1886), 211
MORISOT Berthe (1841-1895), 39
MORNY Auguste de (1811-1865), 93, 107
MOROT Aimé (1850-1913), 226, 227, 228, 234, 394
MORTEMART-BOISSE Enguerrand de (1817-1885), 350
MOUCHOT Louis (1830-1891), 344
MÜLLER Charles-Louis (1815-1892), 228, 242, 248
MUNKÁCSY Mihály (1844-1900), 275, 294
MURATON Alphonse (1824-1911), 211
MURATON Euphémie (1836-1900), 211
MUSSINI Luigi (1813-1888), 248

N

Nadar [TOURNACHON Félix] (1820-1910), 149, 151
NANTEUIL Célestin (1813-1873), 85
Napoléon I^er^ (1769-1821), 82
Napoléon III (1808-1873), 91, 97, 98, 101, 121, 166, 173, 192, 265, 266, 305
NAVERY Raoul de *Voir* SAFFRAY CHERVET Eugénie (?-?)
NEUVILLE Alphonse de (1835-1885), 292, 293
NIEUWERKERKE Émilien de (1811-1892), 57, 69, 92, **97**, 100, 101, 189, 190, 232, 237, 240
NITTIS Giuseppe de (1846-1884), 294
NOÉ Louis de (1777-1858), 151

O

ORDINAIRE Marcel (1812-1872), 350, *372*, 378
OSMOY Charles d' (1827-1894), 107
OUDINÉ Eugène-André (1810-1887), 121

P

PABST Alfred (1828-1898), **284**–**85**, 293
PARMENTIER Eugénie *voir* MORIN Eugénie (1837-1874)
PASINI Alberto (1826-1899), 344, 345
PASSOT Gabriel-Aristide (1797-1875), *203*
PASTORET Amédée de (1791-1857), 100
PATROIS Isidore (1815-1884), 322
PAULIN Alexandre (1800-1859), 171
PEISSE Louis (1803-1880), 136, 276
PELEZ Fernand (1843-1913), **298**–**302**, 317
PELOUSE Léon-Germain (1838-1891), 333
PENGUILLY-L'HARIDON Octave (1811-1870), 323
PÉRAIRE Emmanuel (1829-1893), *372*
PÉRIGNON Alexis Joseph (1806-1882), 85
PÉRIGNON Alexis-Nicolas (1785-1864), 86
PERRAULT Léon (1832-1908), 293
PERRET Aimé (1847-1927), 325
PETIT Savinien (1815-1878), 252
PHILIPON Charles (1800-1862), 151

PICOT François-Édouard (1786-1868), 27, 86, 87, 92, 214, 371
PICOU Henri (1824-1895), 279
PIESTRE Pierre-Etienne (1810-1903), 229
PILS Isidore (1813-1875), 226, 227, 228, 233, 234, 246, 291, 298
PITET Élisa *Voir* CHAMPIN Élisa (?-1871)
PLACE Henri (1812-1855), 369
PLANCHE Gustave (1808-1857), 156
PLASSAN Antoine (1817-1903), 277
POINCARÉ Raymond (1860-1934), 302
POINTELIN Auguste (1839-1933), 350
POMMAYRAC Pierre-Paul de (1807-1880), *203*
PONCET Jean-Baptiste (1827-1901), 257
POPELIN Claudius (1825-1892), 28
PORTAELS Jean-François (1818-1895), 229, 230
POTÉMONT Martial (1828-1883), 143
POUJADE Eugénie (?-?), 186
POUSSIN Nicolas (1594-1665, 123
POUSSIN Nicolas (1594-1665), 341, 355
PRIM Juan (1814-1870), 266, 267
PRIOU Louis (1845-1921), **223**
PROTAIS Alexandre (1825-1890), 106, **291**–**92**
PROUST Antonin (1832-1905), 67, 197
PUVIS DE CHAVANNES Pierre (1824-1898), 27, 67, 226, 227, 328

Q

QUIVOGNE Jean François (1831-1892), 163, 187
QUOST Ernest (1844-1931), *208*

R

RAPIN Alexandre (1839-1889), *372*, *382*
RÉCAMIER Juliette (1777-1849), 169
RÉGAMEY Guillaume (1837-1875), 292
REGNAULT Henri (1843-1871), 126, 248, 266, 267
REIGNIER Jean (1815-1886), **207**–**8**
REISET Frédéric (1815-1891), 93, 107, 108
RÉMOND Charles (1795-1875), 372
RENOUARD DE BUSSIÈRE Alfred (1804-1887, 120
RENOUF Émile (1845-1894), 275
RÉVOIL Pierre (1776-1842), 207
RIBOT Théodule (1823-1891), 249
RIESENER Léon (188-1878), 248
RIOULT Louis-Édouard (1790-1855), 181
RIVET Jean-Charles (1800-1872), 91
RIVEY Arsène (1838-1903), *203*
RIVOULON Antoine (1810-1864), 291
RIXENS Jean-André (1846-1923), 300
ROBERT Louis-Rémy (1810-1882), 107, 123
ROBERT-FLEURY Joseph-Nicolas (1797-1890), 86, 87, 95, 106, 224, 228, 234, 248, 363, 368
ROBERT-FLEURY Tony (1837-1912), 28, 226, 227, 256, 329
ROBESPIERRE Maximilien de (1758-1794), 72
ROBINET Paul (1845-1923), 350
RODAKOWSKI Henryk (1823-1894), *203*, **264**–**65**
ROQUEPLAN Camille (1803-1855), 86
ROSSINI Giaochino (1792-1868), 172
ROUGERON Jules-James (1841-1880), 278
ROUSSEAU Théodore (1812-1867), 27, 86, 332, 354, 369, 395
ROYBET Ferdinand (1840-1920), 226, 288
RUE Lizinska *voir* MIRBEL Lizinska de (1796-1849)

S

SAFFRAY CHERVET Eugénie (?-?), 186
SAIN Édouard (1830-1910), 322
SAINT-PIERRE Gaston (1833-1916), 262, 297
SAINT-VICTOR Paul de (1827-1881), 108, 136, **185**–**86**, 195, 235, 258, 312, 322, 392, 399
SALVATOR Rosa (?-?), 186
SARAZIN DE BELMONT Louise-Joséphine (1790-1870), **341**–**43**, *350*
SAULT Charles de *Voir* CHARNACE Mme de (?-?)
SAUTAI Paul-Émile (1842-1901), 287
SCHEFFER Ary (1795-1858), 86, 94
SCHNEIDER Félicie (1831-1888), *203*
SCHÜTZENBERGER Louis (1825-1903), 248
SÉCHAN Charles (1803-1874), 60, 237

SÉGÉ Alexandre (1818-1885), 347
SELDEN Camille *Voir* KRINITZ Élise de (1830?-1896)
SERVIN Amédée (1829-1884), 366
SIGNOL Émile (1804-1892), 98, 228, 234
SIMONIN Louis-Laurent (1830-1886), 189
SINCERE Richard *Voir* DILLON Juliette (1823-1854)
SOITOUX Jean-François (1824-1891), 363
SOYER Paul (1823-1903), 323
SPULLER Eugène (1835-1896), 67
STAPFER Albert (1802-1892), 169
STEINHEIL Louis (1814-1885), 278
Stendhal [BEYLE Marie-Henry] (1783-1842), 169
STEVENS Alfred (1823-1906), 306, **325**–**26**, 395
STEVENS Joseph (1816-1892), **274**–**75**
STEVENS Mathilde, 186
Stop, 150
STUREL Octavie (1819-1854), 28
SYÈNE Frédéric de (?-?), 163
SYVA Edmée de (?-?), 186

T

TARDIEU Alexandre (1803-1868), 175
TASSAERT Octave (1800-1874), 274
TATTEGRAIN Francis (1852-1915), 226
TAYLOR Justin(1789-1879), 100
THÉVENIN Rosalie (?-1892), *91*
THIERRAT Augustin Alexandre (1789-1870), 207
THIERS Adolphe (1797-1877), 150
THOMPSON Elizabeth (1846-1933), 39
TILLOT Charles (1825-1895), 183, 264
TIMBAL Louis-Charles (1821-1880), 182
TISSIER Ange (1814-1876), 181
TISSOT James (1836-1902), 295, 321
TORRENTS Stanislas (1839-1916), 324
TOULMOUCHE Auguste (1829-1890), 278, **305**–**8**
TOURNEMINE Émile de (1812-1872), 151
TRIANON Henry (1811-1896), 141
TROYON Constant (1810-1865), 282, 304, 321, 354, 373, 374, 387
TURPIN DE CRISSÉ Lancelot Théodore (1782-1859, 100
TURQUET Edmond (1836-1914), 63, **66**–**68**, 193, 217
TURQUET Edmond de (1836-1914), *225*

V

VAILLANT Jean-Baptiste Philibert (1790-1872), 129, 213, *271*
VAILLANT Louise *voir* BESNARD Louise (1816-1879)
VALADON Jules-Emmanuel (1826-1900), *203*
VALADON Suzanne (1865-1938), 39
VALENCIENNES Pierre-Henri de (1750-1819), 334, 336, 341, 343
VALLOTTON Félix (1865-1925), 236
VAN ELVEN Pierre (1828-1908), 294
VAN GOGH Vincent (1853-1890), 400
VAN MARCKE Émile (1827-1890), 67, 282
VARCOLLIER Michel-Auguste (1795-1883), 93
VATRY Paméla de (1802-1881), 267
VAUTHIER-GALLE André (1818-1899), 120
VAYSON Paul (1841-1911), 325
VENTO Claude *Voir* LAINCEL Alice de (?-?)
VERNET Horace (1789-1863), 63, 86, 87, 98, 151, 153, 157, 214, 234, 281
VÉRON Pierre (1831-1900), **153**–**54**
VERWÉE Alfred (1838-1895), 374
VIARDOT Louis-Claude (1800-1883), 108, 195
VIEL-CASTEL Horace de (1802-1864), 93, 159
VIÉNOT DE VAUBLANC Vincent-Marie (1756-1845), 337
VIGNE Félix de (1806-1862), 374
VIGNON Claude *Voir* CADIOT Noémie (1828-1888)
VILLOT Frédéric (1809-1875), 93
VIOLLET-LE-DUC Adolphe (1817-1878), 291
VIOLLET-LE-DUC Eugène (1814-1879), 182
Vivant Denon [DENON Dominique-Vivant] (1747-1825), 75, 76, 79–**80**, 80, 82

VOLLON Antoine (1833-1900), 67, *208*, 228, 320, 374
VUILLEFROY Félix de (1841-1910), *382*

W

WAHLBERG Alfred (1834-1906), 377
WALEWSKI Alexandre-Florian-Joseph Colonna (1810-1868), 102
WALTER Judith *Voir* GAUTHIER Judith (1845-1917)
WATELIN Louis-Victor (1835-1907), 350
WEBER Otto (1832-1888), 284
WEISZ Adolphe (1838-1904), 278
WENCKER Joseph (1848-1919), *203*, 262
WINNE Liévin de (1821-1880), *203*
WORMS Jules (1835-1914), 278, 321

Y

YRIARTE Charles (1833-1898), 195
YVON Adolphe (1817-1893), 27, *122*, 153, 226, 227, 291

Z

ZAMACOIS Eduardo (1841-1871), 276, 288
ZIEM Félix (1821-1911), 341, 343
ZO Achille (1826-1901), 323
ZOLA Émile (1840-1902), 19, 124, 135, 204
ZUBER Henri (1844-1904), 35

SOURCES PRIMAIRES ET SECONDAIRES

I. Sources manuscrites

Archives nationales

Série F21 : Administration des beaux-arts

F21/1 à 261 Commandes et acquisitions d'œuvres d'art (an X-1880).

F/21/262 à 291 Dossiers individuels d'artistes demandeurs d'indemnités, encouragements, secours (Second empire et Troisième République).

F/21/304 à 310 Demandes diverses de peintres (1870-1880).

F21/314 à 317 Demandes d'emploi dans l'administration des beaux-arts (1869-1892).

F21/318 à 435 Attributions d'œuvres d'art ou de subventions pour les édifices et monuments publics (an IV-1875).

F21/436 à 475 Attributions d'œuvres d'art au musées (1851-1880).

F21/519 à 542 Expositions et salons (an III-1889).

Série O/3/1275 à 1598 : Archives de la Maison du roi, département des beaux-arts

Archives des musées nationaux

Série *KK (20150431/1 à 124) : Registres des Salons.

Série X Salon (20150042/1 à 140) : Expositions, Salons, Expositions universelles.

II. Sources imprimées

Catalogues d'expositions

BONNIN Gérard (éd.), *Salons et expositions du Havre, 1833-1926*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2013.

BONNIN Gérard, LESPINASSE François et SANCHEZ Pierre (éd.), *Salons et expositions de Rouen, 1833-1947*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2014, p. 3-5.

BUCHANIEC Nicolas et SANCHEZ Pierre (éd.), *Salons et expositions dans le département du Nord, 1773-1914*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2019.

DUGNAT Gaïté (éd.), *Les catalogues des Salons de la Société nationale des Beaux-Arts, 1890-1925*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2000.

DUMAS Dominique (éd.), *Salons et expositions à Lyon, 1786-1918*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007.

FERNANDEZ Serge et SANCHEZ Pierre (éd.), *Salons et expositions de Bordeaux, 1771-1950*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2017.

GUIFFREY Jules (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, Librairie des Arts et métier, 1990.

SANCHEZ Pierre (éd.), *Salons et expositions de Nantes, 1825-1920*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2016.

SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons, 1801-1913*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999.

Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général, Paris, E. Dentu, 1867, volume Œuvres d'art.

Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des beaux-arts, cat. exp. (Paris, École des beaux-arts, 1872), Paris, impr. J. Claye, 1872.

Exposition de l'oeuvre de Corot à l'École Nationale des Beaux-Arts, BURTY Philippe (éd.), cat. exp. (Paris, École des beaux-arts, 1875), Paris, typ. Jules-Juteau et fils, 1875.

Exposition des œuvres de N. Diaz de La Peña à l'École des Beaux-Arts, CLARÉTIE Jules (éd.), cat. exp. (Paris, École des beaux-arts, 1877), Paris, impr. J. Claye, 1877.

Exposition universelle de 1878 à Paris. Catalogue officiel, Paris, Imprimerie nationale, 1878, volume Œuvres d'art.

Exposition des œuvres de Jules Bastien-Lepage, FOURCAUD Louis de (éd.), cat. exp. (Paris, École des beaux-arts, mars-avril 1885), Paris, Imprimeries réunies, 1885.

Exposition des œuvres de Feyen-Perrin, BRETON Jules (éd.), cat. exp. (Paris, École des beaux-arts, mars 1889), Paris, École des beaux-arts, 1889.

Exposition universelle internationale de 1889. Catalogue général officiel, Lille, M. Danel, 1889, volume I. Œuvres d'art.

Jean-Louis-Ernest Meissonier membre de l'Institut, Grand-Croix de la Légion d'honneur, cat. exp. (Paris, École des beaux-arts, avril 1893), Paris, École des beaux-arts, 1893.

Œuvres d'Alfred Verwée, LEMONNIER Camille (éd.), cat. exp. (Bruxelles, musée moderne, 1er-20 avril 1896), Bruxelles, imp. Seoereyns, 1896.

Gemälde und Zeichnungen von Paul Meyerheim, cat. exp. (Berlin, Akademie der Künste, 1er avril-13 mai 1900), Berlin, Otto v. Holten, 1900.

Catalogue de l'exposition rétrospective de l'œuvre de Maurice Boutet de Monvel, cat. exp. (Paris, Galerie Manzi Joyant, 25 avril-9 mai 1906), Paris, 1906.

L'œuvre de Alfred Stevens, LAMBOTTE Paul (éd.), cat. exp. (Bruxelles, musée moderne, avril-mai 1907 ; Anvers, musée des beaux-arts, mai-juin 1907), Anvers, Buschmann, 1907.

Exposition Adrien Demont, cat. exp. (Paris, Galerie Georges Petit, 11 juin-13 juillet 1912), Paris, Galerie Georges Petit, 1912.

Exposition Albert Besnard : voyage aux Indes, cat. exp. (Paris, Galerie Georges Petit, 23 avril-13 mai 1912), Paris, Galeries Georges Petit, 1912.

Exposition de l'œuvre gravé d'Albert Besnard, cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, 15 novembre-26 décembre 1921), Paris, Calmette et Petit, 1921.

Archives éditées

BONNAIRE Marcel et HOURTICQ Louis (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris, A. Colin, 1937.

GIRAUDON Catherine, GOUDAIL Agnès et LENIAUD Jean-Michel (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, Paris, École des Chartes, 2001.

Mémoires, témoignages et fictions à valeur de témoignages

ADVIELLE Victor, *Notice sur Hugues Merle*, Paris, A. Merle, 1860.

ALEXANDRE Arsène, *Carolus-Duran*, Paris, Librairie G. Baranger fils, 1903.

AMIC Henri, *Jules Bastien-Lepage, lettres et souvenirs*, Paris, Revue générale internationale, scientifique, littéraire et artistique, 1896.

ANGELLIER Auguste, *Étude sur Henri Regnault*, Paris, L. Boulanger, 1879.

AUBRY Emile, *Notice sur la vie et les travaux de M. Ferdinand Humbert*, Paris, Institut de France, 1936.

AUCOC Léon, *L'Institut de France : lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l'Institut, de 1635 à 1889*, Paris, Imprimerie nationale, 1889.

BAILLE Charles, *Le Peintre Jules Machard, 1839-1900*, Besançon, imp. Abel Cariage, 1900.

BAILLE Charles, *Le peintre Félix Giacomotti, ancien élève de l'École de France à Rome, correspondant de l'Institut : 1829-1909*, Paris, J. Poisson, 1910.

BAILLIÈRE Henri, *Henri Regnault, 1843-1871*, Paris, A. Lemerre, 1871.

BALZAC Honoré de, « Pierre Grassou » dans *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 1844.

BALZAC Honoré de, « La Bourse » dans *Scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1983.

BALZAC Honoré de, « La Maison du Chat-qui-Pelote » dans *Scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1983.

BALZAC Honoré de, « La Vendetta » dans *Scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1983.

BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 2014.

BARAUD Armand, *Paul Baudry (1828-1886)*, Paris, Les Contemporains, 1895.

BARRINGTON Emilie Isabel Wilson, *The life, letters and work of Frederic Leighton*, Londres, G. Allen, 1906.

BARTHOU Louis et BESNARD Albert, *Réception de M. Albert Besnard : discours prononcés dans la séance publique tenue le jeudi 10 juin 1926*, Paris, Institut de France, 1926.

BEAULIEU Caroline de, *Ferdinand Gaillard, maître graveur (1834-1887)*, Paris, Bloud et Barral, 1888.

BEAUQUIER Charles, *Émile Vernier : peintre et lithographe*, Lons-Le-Saunier, J. Mayet, 1887.

BEAUREPAIRE Charles-Augustin de, VERMONT Henri et LE VERDIER Pierre, *Paul Baudry, 7 mars 1825-31 mai 1909*, 1911.

BECQ DE FOUQUIÈRES Louis, *Isidore Alexandre Auguste Pils, sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier, 1876.

BELLEUDY Jules, *Paul Vayson. L'homme, l'artiste*, Paris, A. Blaizot, 1912.

BÉNÉDITE Léonce, *Alexandre Falguière*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1902.

BÉNÉDITE Léonce, *Courbet*, Paris, Jean Gillequin & Cie, 1909.

BÉNÉDITE Léonce, *La peinture au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1909.

BÉNÉDITE Léonce, *Meissonier : biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1911.

BENNER Jean, *En mémoire de J. J. Henner : notes intimes*, Paris, A. Lemerre, 1906.

BÉRAUD Edmond (éd.), *Souvenirs du baron Gudin : peintre de la marine, 1820-1870*, Paris, Plon, 1921.

BERCHÈRE Narcisse, *Le Désert de Suez ; cinq mois dans l'isthme*, Paris, J. Hetzel, 1863.

BERGERAT Émile et GAUTIER Théophile, *Peintures décoratives de Paul Baudry au grand foyer de l'Opéra. Étude critique*, Paris, M. Lévy frères, 1875.

BERNIER Louis, LALOUX Victor et MASSON Frédéric, *Funérailles de M. Édouard Detaille*, Paris, Institut de France, 1912.

BESNARD Albert, *Notice sur la vie et les œuvres de M. Jules Lefebvre*, Paris, Institut de France, 1915.

BLOY Léon, *La Femme pauvre : épisode contemporain*, Paris, Société du Mercure de France, 1897.

BOISSIER Gaston, *L'Institut de France*, Paris, H. Laurens, 1907.

BONHEUR Rosa, *La vie d'une artiste*, Paris, La Revue des Revues, 1897.

BONNASSIEUX Pierre, *Michel Dumas, peintre lyonnais, 1812-1885*, Lyon, imp. Maugin-Rusand, 1887.

BONNAT Léon, *Funérailles de M. Paul Dubois, le samedi 25 mai 1905*, Paris, Institut de France, 1905.

BOUCHAUD Pierre de, *Claudius Popelin, peintre, émailleur et poète*, Paris, A. Lemerre, 1894.

BOUGUEREAU William, MEISSONIER Ernest, THOMAS Gabriel Jules, BAILLY Antoine-Nicolas et GARNIER Charles, *Discours prononcés à l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Paul Baudry le jeudi 20 février 1890*, Paris, Institut de France, 1890.

BOURASSÉ Jean-Jacques, *J.-Léopold Lobin : peintre d'histoire, directeur de la manufacteure des vitraux peints de Tours. Notice biographique*, Tours, imp. Jules Bouserez, 1864.

BOUVIER Émile, *La bataille réaliste (1844-1857) : Champfleury, la bohème, Courbet, Max Büchon, Dupont, Mathieu, le cénacle réaliste*, Paris, Fontemoing & Cie, 1913.

BOUVIER Jules et BOUVIER Claude, *Le peintre Jacques Pilliard (1811-1898)*, Vienne, E. J. Jarquè, 1898.

BOUYER Raymond, « Un décorateur oublié : François Ehrmann », *La Revue de l'Art*, 1911, p. 151-156.

BOYER D'AGEN Auguste-Jean, *Ernest Hébert, souvenirs d'atelier*, Paris, H. Daragon, 1909.

BRADLEY William Aspenwall, *Maxime Lalanne*, Boston, Museum of Fine Arts Boston, 1914.

BRAME Hector, *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Antigna*, Paris, impr. Pillet et Dumoulin, 1878.

BRAME Hector, *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Léon Belly*, Paris, impr. Pillet et Dumoulin, 1878.

BRÈS Louis, *Gustave Ricard et son œuvre à Marseille*, Paris, Renouard-Loones, 1873.

BRETON Ernest, *Notice sur la vie et les ouvrages de Auguste Couder*, Meulan, A. Masson, 1874.

BRÉTON Geneviève, *Journal (1867-1871)*, Paris, Ramsay, 1985.

BRETON Jules, *Notice sur M. Paul Baudry, lue dans la séance du 22 mai 1886*, Paris, Institut de France, 1886.

BRETON Jules, *La vie d'un artiste : Art et nature*, Paris, A. Lemerre, 1890.

BRETON Jules, *Funérailles de M. Vollon, le mercredi 29 août 1900*, Paris, Institut de France, 1900.

BULLIOT Jacques Gabriel, *Le peintre Adrien Guignet. Sa vie et son œuvre*, Autun, 1879.

BURTY Philippe, *Paul Huet : notice biographique et critique*, Paris, impr. J. Claye, 1870.

BURTY Philippe, *Grave imprudence*, Paris, G. Charpentier, 1880.

BURTY Philippe, *Célestin Nanteuil, graveur et peintre*, Paris, éd. Monnier, 1887.

CAILLEUX Alphonse de, NODIER Charles et TAYLOR Justin, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, 182-1878.

CALDERINI Marco, *Alberto Pasini: pittore*, Turin, E. Celanza, 1916.

CANTALOUBE Amédée, *Eugène Delacroix : l'homme et l'artiste, ses amis et ses critiques*, Paris, Dentu, 1864.

CAZALIS Henri et BLANCHARD Auguste, *Henri Regnault : sa vie et son œuvre*, Paris, A. Lemerre, 1872.

CHABAS Paul et FORAIN Jean-Louis, *Funérailles de M. Léon Lhermitte, le mercredi 29 juillet 1925*, Paris, Institut de France, 1925.

CHAÎNE Jules, *Vente après décès des tableaux, études et dessins par James Bertrand*, Paris, impr. Chaix, 1889.

CHAÎNE Jules et SIMONSON Félix, *Vente après décès des tableaux, études, dessins et aquarelles par feu N. Berchère*, Paris, A. Maulde, 1891.

CHAÎNE Jules et SIMONSON Félix (éd.), *Catalogue des tableaux par Charles Busson (vente 27-28 novembre 1908)*, Paris, impr. H. Schiller, 1908.

CHAMPFLEURY, *Les aventures de Mlle Mariette*, Paris, Hachette, 1856.

CHAMPFLEURY, « Mariana la Peintre » dans *Confessions de Sylvius*, Bruxelles, Meline, Cans et Cie, 1857.

CHAMPFLEURY, *Les amis de la nature*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

CHAMPFLEURY, *Chien-Caillou*, Paris, Michel Lévy, 1860.

CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Le Comte Clément de Ris*, Bellême, E. Ginoux, 1873.

CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, Paris, L'Artiste, 1889.

CHERVET Henri, *Ernest Hébert*, Paris, La Nouvelle Revue, 1908.

CHERVILLE Gaspard de Pekow, *Les chiens et les chats d'Eugène Lambert*, Paris, Librairie de l'art, 1888.

CHESNEAU Ernest, *La Chimère*, Paris, G. Charpentier, 1879.

CHESNEAU Ernest, *Notice sur G. Régamey*, Paris, Librairie de L'Art, 1879.

CHEVALLIER Émile, *Les salaires au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1887.

CLARÉTIE Jules, *Henri Regnault*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1881.

CLARÉTIE Jules, *Carolus Duran*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1883.

CLARÉTIE Jules et MASSAED L., *J.-J. Henner*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1882.

COINDRE Gaston, *Jules Machard, peintre d'histoire, 1839-1900*, Besançon, impr. de P. Jacquin, 1901.

CORDONNIER Louis-Marie, *Funérailles de Henri Gervex le lundi 10 juin 1929*, Paris, Institut de France, 1929.

CORKRAN Alice, *Frederic Leighton*, Londres, Methuen & Co., 1904.

COURTHION Pierre (éd.), *Corot raconté par lui-même et par ses amis. Pensées et écrits du peintre*, Vésenaz-Genève, Pierre Cailler éditeur, 1946.

COUTAN Jules Alexis, *Funérailles de M. Jules Lefebvre, le lundi 26 février 1912*, Paris, Institut de France, 1912.

COUTIL Léon, *Charles Chaplin 1825-1891. Notice biographique*, Andelys, impr. G. Coulouma, 1893.

COUTIL Léon, *J.-L. Gérôme, peintre et sculpteur, 1824-1904*, Évreux, impr. de C. Hérissey, 1904.

CURZON Henri de, *Alfred de Curzon, peintre (1820-1895) : sa vie et son œuvre, d'après ses souvenirs, ses lettres, ses contemporains*, Paris, Librairie Renouard, 1914.

DAGNAN-BOUVERET Pascal Adolphe, *Notice sur M. Antoine Vollon*, Paris, Institut de France, 1901.

DAGNAN-BOUVERET Pascal Adolphe Jean, COLLIN Raphaël, MERCIÉ Antonin et LALOUX Victor, *Funérailles de M. Gabriel Ferrier, le mercredi 10 juin 1914*, Paris, Institut de France, 1914.

DANTON J. D., *Notice sur Francis Blin : paysagiste*, Orléans, H. Herluison, 1866.

DAUDET Alphonse, *Les Femmes d'artistes*, Paris, A. Lemerre, 1874.

DE NITTIS Giuseppe, *Notes et souvenirs du peintre Joseph de Nittis*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895.

DECOMBE Lucien, *Notice biographique sur Francis Blin, paysagiste*, Rennes, imp. A. Leroy, 1878.

DELABORDE Henri, *Éloge d'Eugène Delacroix*, Paris, Institut de France, 1876.

DELABORDE Henri, *Funérailles de Cabanel le samedi 26 janvier 1889*, Paris, Institut de France, 1889.

DELABORDE Henri, *Funérailles de M. Meissonier*, Paris, Institut de France, 1891.

DELABORDE Henri, *Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Meissonier*, Paris, Institut de France, 1892.

DELZANT Alidor, *Paul de Saint-Victor*, Paris, Calmann Lévy, 1886.

DENON Dominique Vivant, *Correspondance, 1802-1815*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

DERUDDER Gustave, *Le peintre Pierre de Coninck et ses amis 1828-1910*, Paris, Perrin, 1914.

DESCAMPS Henri, *Pierre-Charles Marquis peintre d'histoire. Sa vie et ses ouvrages*, Paris, imp. de V. Goupy, 1875.

DETAILLE Édouard, *Notice sur M. Charles-Louis Müller*, Paris, Institut de France, 1893.

DEVAMBEZ André, *Notice sur la vie et les travaux de M. Henri Gervex*, Paris, Institut de France, 1930.

DIMIER Louis, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1793-1903)*, Paris, Delagrave, 1914.

D'INGHUEM A., *Joseph Stevens (souvenirs anecdotiques)*, Bruxelles, G. van Oest, 1905.

DORBEC Prosper, *Théodore Rousseau : biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1910.

DU CAMP Maxime, *Souvenirs littéraires*, Paris, Aubier, 1882.

DUBOIS Théodore et CORDONNIER Louis-Marie, *Funérailles de M. Carolus Duran le vendredi 23 février 1917*, Paris, Institut de France, 1917.

DUMAS Alexandre et DAUZATS Adrien, *Nouvelles impressions de voyage. Quinze jours au Sinaï*, Paris, Dumont, 1839.

DUMAS Jean-Baptiste, *Éloge historique de Henri-Victor Regnault, membre de l'Académie*, Paris, Firmin-Didot, 1881.

DUMESNIL Henri, *Troyon, Souvenirs intimes*, Paris, Librairie Renouard ; H. Laurens, 1888.

DUPARC Arthur (éd.), *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier, 1872.

DURAND-GRÉVILLE Émile (éd.), *Entretiens de J. J. Henner*, Paris, A. Lemerre, 1925.

DURAND-RUEL Paul, *Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins de 1829 à 1882 par Karl Bodmer*, Paris, A. Maulde, 1894.

DURAND-RUEL Paul et MANNHEIM Charles, *Catalogue des aquarelles et dessins par Bida*, Paris, impr. de l'art, 1895.

DURANTY Louis-Émile-Edmond, *Le Pays des arts*, Paris, G. Charpentier, 1881.

EPHRUSSI Charles, *Paul Baudry. Sa vie et son œuvre*, Paris, L. Baschet, 1887.

ESCRIBE Eugène, *Catalogue de tableaux et études peintes d'après nature par M. Biard*, Paris, 1865.

ESTIGNARD Alexandre, *Jean Gigoux : sa vie, ses œuvres*, Besançon, Delagrange-Louys, 1895.

ESTIGNARD Alexandre, *Giacomotti : sa vie, ses œuvres*, Besançon, typogr. et lithogr. Joseph Jacques, 1911.

FABRE Ferdinand, *Le Roman d'un peintre*, Paris, G. Charpentier, 1878.

FALIZE Lucien, *Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1893.

FANTIN-LATOUR Victoria, *Catalogue de l'œuvre complet (1849-1904) de Fantin-Latour*, Paris, H. Floury, 1911.

FERRIER Gabriel, *Notice sur la vie et les travaux de M. Jules Breton*, Paris, Institut de France, 1910.

FEUILLET Octave, *Honneur d'artiste*, Paris, C. Lévy, 1890.

FINISTÈRE Henri, *Gustave Jundt*, Paris, Berger-Levrault, 1888.

FLAMENG François, *Notice sur la vie et les travaux de M. Bouguereau*, Paris, Institut de France, 1906.

FLAMENG François, *Funérailles de Luc-Olivier Merson, le mercredi 17 novembre 1920*, Paris, Institut de France, 1920.

FLANDRIN Louis, *Alexandre Desgoffe, notice biographique*, Paris, impr. de J. Mersch, 1888.

FLAT Paul, *Le Musée Gustave Moreau, l'artiste, son œuvre, son influence*, Paris, Société d'édition artistique, 1899.

FLAUBERT Gustave, *La Tentation de Saint Antoine*, Paris, G. Charpentier, 1874.

FLAUBERT Gustave, *Trois contes*, Folioplus classiques, Paris, Gallimard, 2003.

FOURCAUD Louis de, *Bastien-Lepage : sa vie et ses œuvres, 1848-1884*, Paris, L. Baschet, 1885.

FOURNIER Louis, *Un grand peintre Félix Ziem*, Beaune, impr. H. Lambert, 1897.

FROMENTIN Eugène, *Un été dans le Sahara*, Paris, Michel Lévy, 1857.

FROMENTIN Eugène, *Une année dans le Sahel*, Paris, Michel Lévy, 1859.

GARNIER Charles, DUBOIS Paul, THOMAS Jules et BAILLY Antoine-Nicolas, *Funérailles de M. Paul Baudry, le lundi 25 janvier 1886*, Paris, Institut de France, 1886.

GAUTIER Théophile, « Feuillets de l'album d'un jeune Rapin » dans *La peau de tigre*, Paris, Michel Lévy, 1866.

GAUTIER Théophile, *Henri Regnault*, Paris, impr. de Claye, 1872.

GAUTIER Théophile, « La Toison d'or » dans *Œuvres de Théophile Gautier*, Paris, A. Lemerre, 1897, volume II.

GAZIER Georges, *Gustave Courbet, l'homme et l'œuvre*, Besançon, impr. A. Cariage, 1906.

GIRODIE André, *François-Louis Français*, Moutiers, imp. F. Ducloz, 1902.

GOETSCHY Gustave, *Les Jeunes peintres militaires : de Neuville, Detaille, Dupray*, Paris, L. Baschet, 1878.

GONCOURT Edmond de et GONCOURT Jules de, *Manette Salomon*, Paris, Librairie internationale, 1868, volume 1.

GRÉARD Octave (éd.), *Jean-Louis-Ernest Meissonier : ses souvenirs, ses entretiens*, Paris, Hachette et Cie, 1897.

GRIMAUD Émile (éd.), *Lettres de Paul Baudry*, Nantes, impr. de V. Forest et E. Grimaud, 1886.

GROS Aimé, *François-Louis Français : causeries et souvenirs*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1902.

GROS-KOST Émile, *Courbet : souvenirs intimes*, Paris, Derveaux, 1880.

GUIFFREY Jules, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris, Firmin-Didot, 1908.

GUILLEMIN Victor, *Ferdinand Gaillard, graveur et peintre, originaire de la Franche-Comté (1834-1887), notice sur sa vie et son œuvre*, Besançon, impr. de Dodivers, 1890.

GUILLEMIN Victor, *Notice sur le peintre Jules Machard*, Besançon, impr. de P. Jacquin, 1901.

GUILLEMIN Victor, *Émile Vernier artiste lithographe et peintre de marines. Sa vie, son œuvre (1829-1887)*, Besançon, typ. Jacquin, 1905.

HAMEL Maurice, *Corot et son œuvre*, Paris, Goupil & Cie ; Manzi, Joyant & Cie, 1905.

HAMEL Maurice, « Alfred Dehodencq (1822-1882) », *Revue de l'Art*, 1910, volume XXVIII, p. 269-284.

HÉBERT Ernest et BOUGUEREAU William, *Discours prononcés à l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Paul Baudry, à la Roche-sur-Yon le mardi 20 avril 1897*, Paris, Institut de France, 1897.

HÉDOU Jules, *Jean Sorieul 1823-1871*, Rouen, Librairie E. Augé, 1882.

HÉDOU Jules Paul Ernest, *Daliphard, peintre rouennais (1833-1877)*, Roeun, impr. E. Cagniard, 1883.

HENNER Jean-Jacques, *Notice sur M. Cabanel, lue dans la séance du samedi 13 décembre1890*, Paris, Institut de France, 1890.

HOFFMANN Eugène, *Jean-Louis Hamon, peintre (1821-1874)*, Paris, chez l'auteur, 1903.

HOMMAIRE DE HELL Xavier et LAURENS Jules-Joseph-Augustin, *Voyage en Turquie et en Perse*, Paris, n. l., 1859.

HOSCHEDÉ Ernest, *Gustave Jundt*, Paris, Quantin A, 1884.

HUET René-Paul et LAFENESTRE Georges (éd.), *Paul Huet (1803-1869) d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, Paris, H. Laurens, 1911.

HUMBERT Ferdinand, *Notice sur la vie et les œuvres de M. Benjamin Constant*, Paris, Institut de France, 1907.

HUSTIN Arthur, *Constant Troyon*, Paris, Librairie de l'art, 1893.

INJALBERT Jean et LALOUX Victor, *Funérailles de M. Jean-Paul Laurens*, Paris, Institut de France, 1921.

JACQUET Achille, *Funérailles de M. Jules Breton, le lundi 9 juillet 1906*, Paris, Institut de France, 1906.

JAMOT Paul, *La suite indienne de M. Albert Besnard*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1912.

JOUIN Henry, *Jean Gigoux : artistes et gens de lettres de l'epoque romantique*, Paris, L'Artiste, 1895.

JOUIN Henry, *Romain Cazes, peintre d'histoire (1808-1881)*, Paris, imp. G. Maurin, 1904.

JULLIEN Adolphe, *Fantin-Latour : sa vie et ses amitiés, lettres inédites et souvenirs personnels*, Paris, L. Laveur, 1909.

JULLIEN André, *Félix-Auguste Clément. Notice biographique*, Viviers, impr. J. Bourg, 1927.

JULLIENNE Édouard de, *Notice sur Guignet, peintre d'histoire*, Marseille, Arnaud et Cie, 1857.

KLUMPKE Anna Elisabeth, *Rosa Bonheur : sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1909.

LABANDE Léon-Honoré, *Jules Laurens*, Paris, H. Champion, 1910.

LALANCE Jean, *Deux peintres lorrains : Eugène Feyen 1815-1908, Auguste Feyen-Perrin 1829-1888*, Nancy, impr. de l'Est, 1908.

LALANNE Maxime, *Traité de la gravure à l'eau-forte*, Paris, Cadart et Luquet, 1866.

LANOË-VILLÈNE Georges et BRICE Tristan, *Histoire de l'école française de paysage (depuis le Poussin jusqu'à Millet)*, Paris, Librairie A. Charles, 1901.

LARROUMET Gustave, *Discours prononcé à l'inauguration de la statue de Jules Bastien-Lepage à Damvillers le 29 septembre 1889*, Paris, Quentin, 1889.

LARROUMET Gustave, *Henri Regnault : 1843-1871*, Paris, Quantin, 1889.

LARROUMET Gustave, *Notice historique sur la vie et les œuvre de M. Gustave Moreau*, Paris, Institut de France, 1901.

LAURENS Jules-Joseph-Augustin, *Catalogue du musée de la ville de Carpentras*, Carpentras, J. Brun et Cie, 1900.

LECOMTE Georges et DEVAMBEZ André, *Funérailles de M. Albert Besnard, le samedi 8 décembre 1934*, Paris, Institut de France, 1934.

LEMAISTRE Alexis, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, Firmin-Didot, 1889.

LEMONNIER Camille, *Alfred Stevens et son œuvre*, Bruxelles, G. van Oest, 1906.

LEMONNIER Camille, *Marie Collart (1842-1911). Sa vie, son œuvre*, Bruxelles, J.-E. Goossens, 1911.

LEVASSEUR Émile, *La population française*, Paris, A. Rousseau, 1892, volume III.

LHERMITTE Léon, *Notice sur la vie et les travaux de M. Henner*, Paris, Institut de France, 1906.

LHUILLIER Léonce, *La Famille Lobin et la peinture sur verre en Touraine*, Tours, L. Péricat, 1893.

LORIOT Charles-Florentin, *Emmanuel Lansyer, peintre et poète*, Paris, F. Loriot, 1905.

LOVIOT Louis, *J. J. Henner et son œuvre*, Paris, Engelmann, 1912.

MALLET Dominique, *Albert Maignan et son œuvre*, Mamers, impr. de Fleury, 1913.

MARCEL Henry, *Jean-François Millet : biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1904.

MARIONNEAU Charles, *Amédée Baudit, peintre paysagiste (1826-1890)*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1891.

MARQUERIE Gustave, *Les peintures de M. Paul Baudry à l'Opéra*, Nantes, impr. de V. Forest et E. Grimaud, 1877.

MARX Roger, *J. Bastien-Lepage*, Paris, La Nouvelle Revue, 1885.

MARX Roger, *Henri Regnault, 1843-1871*, Paris, J. Rouam, 1886.

MARX Roger, *The painter Albert Besnard: biography with original etchings and illustrations after his pictures*, Paris, A. Hennuyer, 1893.

MASSON Frédéric, *J.L. Gérôme et son œuvre*, Paris, Boussod, Valadon et Cie, 1887.

MASSON Frédéric, *Charles Chaplin et son œuvre*, Paris, Boussod, Valadon et Cie, 1888.

MAUCLAIR Camille, *L'Art de M. Félix Ziem*, Paris, E. Rouveyre, 1897.

MAUCLAIR Camille, *La Ville lumière*, Paris, P. Ollendorff, 1904.

MAUCLAIR Camille, *Puvis de Chavannes*, Paris, Plon-Nourrit, 1904.

MAUCLAIR Camille, *Albert Besnard : l'homme et l'œuvre*, Paris, Delagrave, 1914.

MAUPASSANT Guy de, *Fort comme la mort*, Paris, Paul Ollendorff, 1889.

MAXENCE Edgard, *Notice sur la vie et les travaux de M. Fernand Cormon*, Paris, Institut de France, 1925.

MÉNARD Emile-René, *Notice sur la vie et les travaux de M. Léon Lhermitte*, Paris, Institut de France, 1927.

MERSON Luc Olivier, MARCEL Henry et CHICOTOT Georges, *Funérailles de M. Joseph Blanc*, Paris, Impr. nationale, 1904.

MICHEL André et LARAN Jean, *Puvis de Chavannes*, Paris, La Renaissance du livre, 1911.

MICHEL Émile, *Artistes contemporains. Camille Bernier, 1823-1902*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1902.

MICHEL Émile, *Armand Charnay*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1904.

MICHEL Émile, *Corot*, Paris, Librairie de l'art, 1905.

MIRECOURT Eugène de, *Rosa Bonheur*, Paris, Librairie des contemporains, 1869.

MONKHOUSE W. Cosmo, *Laurens Alma-Tadema, R.A*, n. l., 1895.

MONOD François, *Un peintre des femmes du second Empire : Alfred Stevens*, Évreux, impr. de C. Hérissey et fils, 1909.

MONTROSIER Eugène, *Les peintres militaires, contenant les biographies de MM. de Neuville, Detaille, Berne-Bellecour, Dupray, Jazet, Couturier, Sergent, Chaperon, Protais, Médard et Walker*, Paris, H. Launette, 1881.

MOREAU-NÉLATON Étienne, *Delacroix, raconté par lui-même : étude biographique d'après ses lettres, son journal, etc*, Paris, H. Laurens, 1916.

MOREAU-NÉLATON Étienne, *Jongkind : raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1918.

MOREAU-NÉLATON Étienne, *Corot raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1924.

MOREAU-NÉLATON Étienne, *Daubigny raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1925.

MOREAU-NÉLATON Étienne et ROBAUT Alfred, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, Paris, E. Floury, 1905.

MOREAU-VAUTHIER Charles, *Gérôme, peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906.

MOREAU-VAUTHIER Charles, *L'œuvre d' Aimé Morot*, Paris, Hachette, 1906.

MURGER Henry, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Flammarion, 2012.

MUSSET Alfred de, « Le Fils du Titien » dans *Œuvres complètes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1876.

NELSON-COTTREAU Jean Baptiste Hugues, *Une existence d'artiste : essai biographique sur Charles Kuwasseg, peintre*, Paris, Susse frères, 1844.

NETTEMENT Alfred, *Histoire politique, anecdotique et littéraire du Journal des débats*, Paris, L'Écho de France, 1838, volume II.

PAILLARD Marie-Christine (éd.), *Le roman du peintre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.

PATOUX Abel, *Anatole Vély, notice biographique (1838-1906)*, Saint-Quentin, impr. du Guetteur, 1906.

PÉLADAN Joséphin et CLARÉTIE Jules, *Ernest Hébert : son œuvre et son temps, d'après sa correspondance intime et des documents inédits*, Paris, C. Delagrave, 1910.

PETIT Francis, *Catalogue des tableaux, études de feu Léon Benouville*, Paris, Renou et Maulde, 1859.

PETIT Francis et PILLET Charles, *Catalogue des tableaux, esquisses et études de F. Blin*, Paris, impr. Pillet fils aîné, 1867.

PETIT Georges, *Catalogue de vingt et un tableaux par Félix Barrias et de vingt-neuf tableaux par Alexandre Segé*, Paris, impr. Pillet et Dumoulin, 1879.

PICHOT Amédée, *Paul Balze et la peinture d'émail*, Paris, impr. de Hennuyer, 1863.

PIETSCH Ludwig, *Knaus*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1901.

PROST Bernard, *Octave Tassaert : notice sur sa vie et catalogue de son œuvre*, Paris, L. Baschet, 1886.

QUARRÉ-REYBOURBON Louis, *Alphonse Colas : peintre d'histoire, 1818-1887*, Paris, Plon-Nourrit, 1904.

REINAUD Émile, *Charles Jalabert : l'homme, l'artiste*, Paris, Hachette, 1903.

RENAN Ary, *Gustave Moreau (1826-1898)*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1900.

René-Jean, *Puvis de Chavannes*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914.

REYMOND Marcel, *J. Achard : peintre paysagiste*, Paris, Librairie Fischbacher, 1887.

RHYS Ernest, *Frederic lord Leighton: late president of the Royal Academy of Arts*, Londres, G. Bell & Sons, 1904.

RIAT Georges, *Gustave Courbet : peintre*, Paris, H. Floury, 1906.

RIBEYRE Félix, *Cham, sa vie et son œuvre*, Paris, Plon-Nourrit, 1884.

RIOTOR Léon, *Puvis de Chavannes*, Paris, Librairie Larousse, 1914.

ROGER-MILÈS Léon, *Corot*, Paris, Librairie de l'art, 1890.

ROGER-MILÈS Léon, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris, G.Baranger, 1900.

ROGER-MILÈS Léon, *Alfred Roll*, Paris, A. Lahure, 1904.

ROSENGERG A., *Benjamin Vautier*, Leipzig, Velhagen & Klasing, 1897.

ROSENTHAL Léon, *Du Romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, H. Laurens, 1914.

ROUJON Henry, *Funérailles de Bouguereau le jeudi 24 août 1905. Discours*, Paris, Institut de France, 1905.

ROUJON Henry, *Notice sur la vie et les travaux de M. Léon Gérôme*, Paris, Institut de France, 1905.

ROUJON Henry, *Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Hébert (1817-1909)*, Paris, Institut de France, 1909.

SABATTÉ Fernand, *Notice sur la vie et les travaux de M. Albert Besnard*, Paris, Institut de France, 1936.

SAINT-MARCEAUX René de, *Notice sur la vie et les travaux de M. Paul Dubois*, Paris, Institut de France, 1906.

SAINT-VICTOR Paul de, *Henri Regnault*, Paris, La Liberté, 1871.

SAND George, *La Daniella*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.

SAND George, *Elle et lui*, Paris, Gallimard, 2008.

SCOUTETTEN Dr, *Notice sur Madame Sturel, née Marie-Octavie Paigné*, Metz, impr. S. Lamort, 1854.

SÉAILLES Gabriel, *Alfred Dehodencq : histoire d'un coloriste*, Paris, P. Ollendorff, 1885.

SÉAILLES Gabriel, *Alfred Dehodencq : l'homme & l'artiste*, Paris, Société de Propagation des Livres d'Art, 1910.

SEDELMEYER Charles, *M. von Munkácsy: sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*, Paris, C. Sedelmeyer, 1914.

SENSIER Alfred, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, Paris, Léon Téchener, 1872.

SERVIAN Ferdiand, *Magaud, l'artiste, le chef d'école, l'homme*, Paris, Plon-Nourrit, 1908.

SOUBIES Albert, *J.-J. Henner (1829-1905). Notes biographiques*, Paris, Flammarion, 1905.

STRYIENSKI Casimir, *Une carriére d'artiste au XIXe siècle : Charles Landelle, 1821-1908*, Paris, Émile-Paul, 1911.

TABARANT Adolphe, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1963.

TAUSSERAT-RADEL Alexandre, *Les peintres de l'Afrique française : G. Guillaumet*, Paris, Barbier, 1888.

TEICHLEIN M., *Louis Gallait und die Malerei in Deutschland. Eine Episode aus der modernen Kunstgeschichte*, Munich, C. Kaiser, 1853.

TEINCEY Jean, « Étienne Gautier, une vie d'art et de charité », *Mois littéraire et pittoresque*, 1905.

TEINCEY Jean, « Étienne Gautier, peintre (1842-1902) », *Les Contemporains*, 1909, n°864.

TEXIER Edmond, *Histoire des journaux. Biographie des journalistes*, Paris, Pagnerre, 1850.

THEURIET André et BASTIEN-LEPAGE Jules, *Jules Bastien-Lepage : l'homme et l'artiste*, Paris, G. Charpentier, 1885.

THEURIET André, CLAUSEN George, SICKERT Walter Richard et BLIND Mathilde, *Jules Bastien-Lepage and his art: A memoir*, Londres, T. F. Unwin, 1892.

THÉVENIN Léon, *Dagnan-Bouveret peintre*, Paris, Ch. Meunier, 1901.

THÉVENIN Léon, *Luc-Olivier Merson peintre et illustrateur*, Paris, Ch. Meunier, 1901.

TIMBAL Charles, *Notice sur Henri Regnault*, Paris, A. Chaix, 1872.

TOMEL Guy, « Ce que coûte la peinture aux peintres » dans *Petits métiers parisiens*, Paris, Eugène Fasquelle, 1898.

TOURNEUX Maurice, *Eugène Delacroix : biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1902.

VACHON Marius, *Jules Breton*, Paris, A. Lahure, 1898.

VACHON Marius, *W. Bouguereau*, Paris, A. Lahure, 1900.

VALLETTE René, *Le peintre Lansyer et son œuvre : esquisse biographique,* Fontenay-le-Comte, Bureaux de la revue du Bas-Poitou, 1891.

VALMY-BAYSSE Jean, *Alfred-Philippe Roll : sa vie, son œuvre*, Paris, éd. Juven, 1910.

VALMY-BAYSSE Jean, *Jean-Paul Laurens : sa vie, son œuvre*, Paris, Librairie Félix Juvens, 1910.

VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire Universel des littératures*, Paris, Hachette, 1876.

VAUXCELLES Louis, *J.J. Henner 1829-1905*, Paris, Manzi-Joyant, 1905.

VENDRYES Charles, *Catalogue illustré des œuvres de W. Bouguereau*, Paris, L. Baschet, 1885.

VENTO Claude, *Les peintres de la femme*, Paris, F. Dentu, 1888.

VICAIRE Gabriel, *Benner Emmanuel et Jean*, Colmar, Meyer Antoine, 1883.

VINGTRINIER Aimé, *Montessuy, peintre lyonnais*, Lyon, impr. Waltener et Cie, 1883.

VITRY Paul, *Edmond Lechevallier-Chevignard (1825-1902)*, Paris, G. Petit, 1902.

VOLLARD Ambroise, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, B. Grasset, 1938.

WALTNER Charles Albert et FLAMENG François, *Funérailles de M. Raphaël Collin, le mardi 24 octobre 1916*, Paris, Institut de France, 1916.

WERTH Léon, *Puvis de Chavannes*, Paris, H. Fabre, 1909.

WIDOR Charles-Marie, *Notice sur la vie et les œuvres de M. Aimé Morot*, Paris, Firmin-Didot, 1916.

WIDOR Charles-Marie, *Notice sur la vie et les œuvres de M. Carolus Duran*, Paris, Institut de France, 1918.

WIDOR Charles-Marie, *Notice sur la vie et les travaux de M. Jean-Paul Laurens, 28 mars 1838-23 mars 1921*, Paris, Institut de France, 1921.

WIDOR Charles-Marie, *Notice sur la vie et les travaux de M. Léon Bonnat, 20 juin 1833 - 8 septembre 1922*, Paris, Institut de France, 1923.

WILLIAMSON George Charles, *Frederic, lord Leighton*, Londres, G. Bell & sons, 1902.

ZAMACOÏS Miguel (éd.), *Catalogue des tableaux par E. Berne-Bellecour*, Paris, G. Petit, 1911.

ZIMMERN Helen, *Sir Lawrence Alma Tadema, R.A*, Londres, G. Bell & Sons, 1902.

ZOLA Émile, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886.

Exposition des œuvres de Léon Belly à l'École nationale des Beaux-Arts, Paris, impr. J. Claye, 1878.

Œuvres de M. Paul Baudry. Catalogue de ses peintures et de ses dessins, Paris, Dornach ; Braun & C., 1883.

Catalogue illustré des œuvres de Narcisse Berchère, Paris, L. Baschet, 1885.

The Art annual: the life and work of Sir F. Leighton, Sir J.E. Millais, L. Alma Tadema, J.L. Meissonier, Londres, Art Journal Office, 1887.

Biographie de Alphonse Colas, peintre d'histoire, Lille, imprimerie L. Danel, 1888.

Catalogue des aquarelles et dessins de Émile Adan, Paris, Chamerot et Renouard, 1891.

À propos de l'inauguration de sa statue. Quelques lettres inédites de Paul Baudry, Vannes, impr. Lafolye, 1897.

Alexandre Falguière : sculpteur et peintre, Paris, La Plume, 1898.

Catalogue de tableaux, aquarelles, dessins par feu Achille Benouville. Tableaux et dessins par divers artistes, portrait de Paganini par Ingres, dont la vente aura lieu Hôtel Drouot le mercredi 16 janvier 1901, Paris, impr. G. Petit, 1901.

Jules Denneulin, 1835-1904, Lille, 1905.

Édouard Detaille : sa vie, son œuvre, Paris, Librairie Félix Juven, 1910.

Julien Dupré 1851-1910, Paris, Galerie des artistes modernes, 1911.

Henri Regnault, Paris, P. Lafitte, 1913.

III. Outils de recherche

Bases de données

CROSNIER LECONTE Marie-Laure et TIMBERT Arnaud (éd.), *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968) – AGORHA*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2009 : https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017

GISPERT Marie et MÉNEUX Catherine (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018 : https://critiquesdart.univ-paris1.fr/

LECHLEITER France (éd.), *Les Envois de Rome en peinture et sculpture, 1804-1914 – AGORHA*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2019 : https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00180

PERRIN KHELISSA Anne et ROFFIDAL Émilie (éd.), *ACA-RES – Les académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle* : https://acares.hypotheses.org/

Salons 1673-1914, musée d'Orsay et Institut national d'histoire de l'art, 2006 : http://salons.musee-orsay.fr/

Les Sociétés des Amis des Arts, de 1789 à l'après-guerre – AGORHA, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2019 : https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00180

Getty Provenance Index, Los Angeles, Getty Research Institute, 2020 : https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web

ARCADE, Paris, Archives nationales :http://www2.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm

ARCHIM, Paris, Archives nationales : http://www2.culture.gouv.fr/documentation/archim/dossiers.htm

Gallica, Paris, Bibliothèque nationale de France : https://gallica.bnf.fr/

Léonore, Paris, Archives nationales : https://www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/

Plateforme POP, Paris, ministère de la Culture :https://www.pop.culture.gouv.fr/

Retronews, Paris, Bibliothèque nationale de France :. https://www.retronews.fr/

Sycomore. Base de données des députés français depuis 1789, Paris, Assemblée nationale : https://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/recherche

Dictionnaires biographiques

AUVRAY Louis et BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, *Dictionnaire général des artistes de l'école française : depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, Renouard, 1882.

BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2004.

BÉNÉZIT Emmanuel et BUSSE Jacques (éd.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gründ, 1999.

BEYER Andreas, SAVOY Bénédicte et TEGETHOFF Wolf (éd.), *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin, De Gruyter, 2019.

CASSEL OLIVER Valerie (éd.), *Benezit Dictionary of Artists*, Oxford, Oxford Art Online, [s.d.].

HOEFER Ferdinand (éd.), *Nouvelle biographie générale : depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-1860*, Paris, Firmin-Didot, 1852.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXè siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866.

SIRET Adolphe, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles : depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Bruxelles, chez les principaux libraires, 1883.

THIEME Ulrich et BECKER Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, 1907.

VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire Universel des littératures*, Paris, Hachette, 1876.

VERGER Annie et VERGER Gabriel, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 1666-1968*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2011.

Répertoires

MCWILLIAM Neil, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

MCWILLIAM Neil, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

PARSONS Christopher et WARD Martha, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris, 1852-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

IV. Bibliographie

Ouvrages et articles

ABSALYAMOVA Elina et STIÉNON Valérie (éd.), *Les voix du lecteur dans la presse française au XIXe siècle*, Limoges, PULIM, 2018.

ACCOMINOTTI Fabien, « Marché et hiérarchie. La structure sociale des décisions de production dans un marché culturel », *Histoire & mesure*, 2008, volume 23, n°2, p. 177-218.

ACCOMINOTTI Fabien, « Creativity from interaction : artistic movements and the creativity careers of modern painters », *Poetics*, 2009, volume 37, n°3, p. 267-294.

ACHERÉ-LENOIR Chantal, « France !! ou l'Alsace et la Lorraine désespérées: un tableau de J.J. Weerts au Musée lorrain », *Pays lorrain*, 1997, volume 78, n°3, p. 169-178.

ACHERÉ-LENOIR Chantal, *Vie et œuvre du peintre Jean-Joseph Weerts (1846-1927)*, thèse de doctorat, Lille, université Lille 3, 2007.

ACHERÉ-LENOIR, CHANTAL Chantal, « Jean Joseph Weerts, 1846-1927 et la peinture monumentale: la charte des drapiers de Roubaix. », *Revue du Nord*, 1992, volume 74, n°297-298, p. 785-809.

ACKERMAN Gerald M., « Gérôme and Manet », *Gazette des beaux-arts*, 1967, p. 163-176.

ACKERMAN Gerald M., « Three drawings by Gérôme in the Yale collection », *Yal University Art Gallery Bulletin*, 1976, volume XXXVI, n°1, p. 8-17.

ACKERMAN Gerald M., « Gérôme's Pifferari », *Stanford Museum*, 1978, volume VIII-IX, p. 9-13.

ACKERMAN Gerald M., « Thoughts on finishing a monograph on Gérôme », *Arts Magazine*, 1986, volume LX, n°5, p. 80-85.

ACKERMAN Gerald M., « Gérôme's sculpture: the problems of realist sculpture », *Arts Magazine*, 1986, volume LX, n°6, p. 82-89.

ACKERMAN Gerald M., « Gérôme's oriental paintings and the western genre tradition », *Arts Magazine*, 1986, volume LX, n°7, p. 75-80.

ACKERMAN Gerald M., *Jean-Léon Gérôme : sa vie, son œuvre*, Courbevoie, ACR éditions, 1997.

ACKERMAN Gerald M., *Jean-Léon Gérôme : monographie révisée, catalogue raisonné mis à jour*, Courbevoie, ACR éditions, 2000.

ADAMS Steven, *L'École de Barbizon : aux sources de l'impressionnisme*, Londres, Phaidon, 1994.

ADHÉMAR Helène, *Catalogue des peintures et sculptures exposées au musée de l'Impressionnisme*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1948.

ADHÉMAR Jean et SEZNEC Jean (éd.), *Salons de Diderot*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

AHN Sung-Eun, *Jean-François Millet et les écrivains de son siècle*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2007.

AKAMATSU Adèle et NERLICH France, « Peindre presque sous le pôle Nord ! » dans CHASSEY Éric de (éd.), *Sauvages nudités : peindre le grand nord. Peder Balke, François-Auguste Biard, Anna-Eva Bergmann*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2019, p. 52-77.

ALARY Luc, « L'art vivant avant l'art moderne. Le musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'« art vivant » en France », *Revue d'histoire moderne et contemporain*, 1995, volume 42, n°1, p. 219-239.

ALBERT Pierre, *Histoire de la presse*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.

ALBIS Laurens d', « Les débuts du japonisme céramique en France de Bracquemond à Chaplet », *Sèvres*, 1998, n°7, p. 13-20.

ALEMANY-DESSAINT Véronique, *Albert Maignan, artiste peintre décorateur (1845-1908)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1986.

ALINCOURT Nathalie d', « A La Tronche, la renaissance du musée Hébert. », *Estampille. L'objet d'art*, 2004, n°387, p. 16-17.

ALLAN Scott Christopher et MORTON Mary G. (éd.), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2010.

ALLARD Laurence, « Dire la réception - Culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux*, 1994, volume 12, n°68, p. 65-84.

ALLARD Sébastien (éd.), *Paris 1820 : l'affirmation de la génération romantique*, actes de la journée d'étude, Paris, Centre André Chastel, 24 mai 2004, Bruxelles, Peter Lang, 2005.

ALLARD Sébastien et CHAUDONNERET Marie-Claude, *Le suicide de Gros : les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2010.

ALSDORF Bridget, *Fellow men: Fantin-Latour and the problem of the group in nineteenth-century french painting*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

ALTSHULER Bruce (éd.), *Exhibitions that Made Art History*, Londres, Phaidon, 2008, volume I : "1863-1959, Salon to biennial".

ALVIM Pedro de Andrade, *Le monde comme spectacle : l'œuvre du peintre François-Auguste Biard (1798-1882)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2001.

AMAYA Mario, « Millet's agrarian classicism », *Art in America*, 1976, volume LXIV, n°3, p. 58-63.

AMAZ Jacques, « À propos de la donation de M. Jacques Gruyer : quelques précisions sur les œuvres d'Adolphe et Louis Appian », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1994, n°3, p. 46-54.

AMBROISE Guillaume, « La manière espagnole d'Henri Regnault », *Le Festin*, 2004, n°48, p. 4-5.

AMBROSINI Lynne, « From avant-garde to arrière-garde: new documentation on two paintings by Henri Lehmann », *Gazette des beaux-arts*, 2000, volume 135, n°1572, p. 47-60.

AMBROSINI Lynne D., « Daubigny in Minnesota: six underservedly obscure paintings », *Gazette des beaux-arts*, 2002, volume 134, n°1600-1601, p. 395-412.

AMIOT-SAULNIER Emmanuelle, « Henry Lerolle, 1848-1929 : peintre naturaliste et chrétien », *Histoire de l'art*, 2006, n°58, p. 81-91.

AMIOT-SAULNIER Emmanuelle, *La peinture religieuse en France (1873-1879)*, Paris, musée d'Orsay, 2007.

AMOUROUX Henri, BERNARD Jean et CURTIS Jean-Louis, *Histoire des cinq académies*, Paris, Librairie académique Perrin, 1995.

AMPRIMOZ François-Xavier et PINON Pierre, *Les Envois de Rome, 1778-1968. Architecture et archéologie*, Rome, École française de Rome, 1988.

ANCEAU Éric, « Nouvelles voies de l'historiographie politique du Second Empire », *Parlement[s]. Revue d'histoire politique*, 2008, volume 4 (hors-série), n°3, p. 10-26.

ANCEL Pascale et PESSIN Alain (éd.), *Les non-publics : les arts en réceptions*, Paris, L'Harmattan, 2004.

ANGRAND Pierre, « La commande des portraits officiels sous Napoléon III », *Gazette des beaux-arts*, 1967, p. 185.

ANGRAND Pierre, « L'État mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851-1860) », *Gazette des beaux-arts*, 1968, p. 303-345.

ANGRAND Pierre, « "Oedipe enfant" et le 'Combat de Coqs' : J.F. Millet, Léon Gérôme et la critique en 1847 », *Gazette des beaux-arts*, 1975, volume LXXXVI, p. 139-146.

ANTHONIOZ Stanislas, *Louis Charles Auguste Steinheil (1814-1885) : vie et œuvre*, thèse de doctorat, Paris, École pratique des hautes études, 2008.

ARNOLD Matthias, « Das Museum Mesdag in Den Haag: ein Maler als Sammler », *Weltkunst*, 1984, volume LIV, n°4, p. 286-289.

ARNOUX Mathilde, FONT-RÉAULX Dominique de et DES CARS Laurence (éd.), *Courbet à neuf !*, actes du colloque international au musée d'Orsay et au Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, 6-7 décembre 2007, Paris, édidtions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

ASH Russell, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Pavilion, 1995.

AUBERT Delphine, *Ernest Michel (1833-1902) : vie et œuvre*, mémoire de maîtrise, Montpellier, université Paul Valéry, 1996.

AUBIN Pierre Pascal, *Diogène Maillart, 1840-1926*, Changy, Diximus, 2014.

AUBRUN Marie-Madeleine, « La genèse d'une œuvre d'Auguste Couder: le Repas chez Simon le Pharisien », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1980, p. 247-256.

AUBRUN Marie-Madeleine, *Léon Benouville (1821-1869)*, Paris, Association des amis de Léon Benouville, 1981.

AUBRUN Marie-Madeleine, « Un grand méconnu, pionnier du naturalisme : Alexandre Desgoffe, 1805-1882 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1983, p. 117-160.

AUBRUN Marie-Madeleine, « Plaidoyer pour un comparse : Louis Lamothe, 1822-1869 : chronologie critique et aspects de son œuvre original », *Bulletin du Musée Ingres*, 1983, n°51-52, p. 11-51.

AUBRUN Marie-Madeleine, *Henri Lehmann 1814-1882. Catalogue raisonné de l'œuvre*, Nantes, les Amis de Henri Lehmann, 1984.

AUBRUN Marie-Madeleine, « Une correspondance inédite de Léon Benouville à Paul Baudry », *Bulletin du Musée Ingres*, 1984, n°53-54, p. 65-82.

AUBRUN Marie-Madeleine, *Jules Bastien-Lepage, 1848-1884 : catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, M.-M. Aubrun, 1985.

AUBRUN Marie-Madeleine, « Gustave Boulanger, peintre "éclectique" », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1986, p. 167-256.

AUBRUN Marie-Madeleine, *Achille Benouville, 1815-1891: catalogue raisonné de l'œuvre*, M.-M. Aubrun, 1986.

AUBRUN Marie-Madeleine, « Une correspondance d'Alexandre Desgoffe », *Bulletin du Musée Ingres*, 1988, n°59-60, p. 53-77.

AUCLAIR Christian, *Léon-Basile Perrault, peintre, 1832-1908 : de Poitiers à Paris*, Poitiers, éd. Kerboisière, 2008.

AUFFRET François, *Johan Barthold Jongkind, 1819-1891 : héritier contemporain & précurseur*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.

AURAIX-JONCHIÈRE Pascale (éd.), *Écrire la peinture, entre XVIIIe et XIXe siècles*, actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 24-26 octobre 2001, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.

AYRES James, *The Artist's Craft. A History of Tools, Techniques and Materials*, Londres, Phaidon, 1985.

AYROLES Veronique, « Félix Bracquemond, Haviland et le verre : une nouvelle rencontre d'exception », *Sèvres*, 1998, n°7, p. 21-31.

BABELON Jean-Pierre, *Une passion commune pour l'art : Nélie Jacquemart et Edouard André*, Florence, Scala Group, 2012.

BADEA-PĂUN Gabriel, *Portraits de société : XIXe-XXe siècles*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

BADEA-PĂUN Gabriel, *Le style Second Empire : architecture, décors et art de vivre*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.

BAGULEY David (éd.), *Art and Literature of the Second Empire*, Durham, University of Durham, 2003.

BAILLY Bernard, *Dominique Vivant Denon, 1747-1825*, Chalon-sur-Saône, université de Bourgogne, 2002.

BAJOU Valérie, *Courbet*, Paris, A. Biro, 2003.

BAJOU Valérie, *Courbet : la vie à tout prix*, Paris, Cohen&Cohen, 2019.

BALANDRE Isabelle, « Blaise Desgoffe peintre passionné des objets d'art du Louvre » dans *Objets d'art : mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, Dijon, Faton, 2004.

BALOGH László, « Mihály von Munkácsy und die Münchner Malerei », *Weltkunst*, 1987, volume LVII, n°21, p. 3160-3164.

BANAS Paulina, *Le voyage de Jules Laurens en Perse*, mémoire de master, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2007.

BANN Stephen, « Photography by other means? The engravings of Ferdinand Gaillard », *Art Bulletin*, 2006, volume 88, n°1, p. 119-138.

BANN Stephen, « Reassessing repetition in nineteenth-century academic painting : Delaroche, Gérôme, Ingres » dans KAHNG Eik et VIKAN Gary (éd.), *The repeating image : multiples in French painting from David to Matisse*, Baltimore, Walters Art Museum, 2007.

BARBE Noël et TOUBOUL Hervé (éd.), *Courbet : peinture et politique*, actes du colloque à la Saline royale d'Arc-et-Senans, 24-26 septembre 2009, Besançon, éd. du Sekoya, 2013.

BARBIER Nicole, *Penguilly-L'Haridon : les petites monettes*, Rennes, musée des Beaux-arts, 1981.

BARBILLON Claire, *Le Métier d'artiste*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

BARBILLON Claire, MARTIN François-René, RECHT Roland et SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris, Documentation française, 2008.

BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2004.

BARREAU Claire-Marie, *Delacroix face à David : fini et non fini dans la critique des salons parisiens de 1810 à 1827*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 2006.

BARRINGER Timothy John et PRETTEJOHN Elizabeth (éd.), *Frederick Leighton: antiquity, renaissance, modernity*, Londres, Yale University Press, 1999.

BARRY D. H., « La renaissance de l'enseignement artistique à Nancy après 1871. Le rôle de Théodore Devilly », *Pays lorrain*, 1979, volume LX, n°1, p. 40-46.

BARTHÈLEMY Guy, *Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BARTHET Françoise et BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld (éd.), *Le Portrait français au XIXe*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

BARTOLI Damien, *William Bouguereau : his life and works*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 2014.

BASCHET Robert, *E.-J. Delécluze : témoin de son temps, 1781-1863*, Paris, Boivin, 1942.

BASCHET Robert (éd.), *Journal de Delécluze 1824-1828*, Paris, Grasset, 1948.

BASTIDE Roger, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BATICLE Jeannine, « Zurbarán vu par Dauzats en 1836 », *Gazette des beaux-arts*, 1998, volume 132, n°1557, p. 101-110.

BATORSKA Danuta, « The political censorship of Jan Matejko », *Art Journal*, 1992, volume 51, n°1, p. 57-63.

BATORSKA Danuta, « Jan Matejko's Sobieski at Vienna », *Bollettino - Monumenti musei e gallerie pontificie*, 1995, volume 15, p. 285-316.

BÄTSCHMANN Oskar, DE POLI Aldo, GAMBONI Dario, HERRMANN Daniel F. et WATERFIELD Giles, « De l'atelier au monument et au musée », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2014, n°1, p. 43-54.

BAULME Astrid, *La fortune critique de Carolus-Duran en France de 1860 à aujourd'hui*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

BAUTIER Anne-Marie, « Nélie Jacquemart-André : artiste, collectionneuse, mécène ou la passion de l'œuvre d'art », *Gazette des beaux-arts*, 1995, volume 125, n°1513, p. 79-114.

BAUTIER Roger, CAZENAVE Élisabeth et PALMER Michael (éd.), *La presse selon le XIXe siècle*, actes de la journée d'étude, Paris, 1er juin 1996, Paris ; Villetaneuse, université Paris III et Université Paris XIII, 1997.

BAUVOIS Gwenaëlle, *Le pinceau et la médaille : les réseaux coopératifs d'Albert Edelfelt dans le champ artistique français 1874-1905*, thèse de doctorat, Finlande, université de Joensuu, 2007.

BEAUGÉ Gilbert et CHOSTAKOFF Marc, *Félix Ziem à Martigues : égarements et certitudes*, Marseille, Images en Manoeuvres, 2004.

BEAULIEU Michèle, « Louis-Claude Viardot, collectionneur et critique d'art », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, p. 243-262.

BEAUVALOT Chantal, *Albert Besnard (1849-1934) : une vocation de décorateur*, thèse de doctorat, Paris, université Paris Nanterre, 2001.

BEAUVALOT Chantal, « Les grands décors peints d'Albert Besnard : un décorateur indépendant marqué par son temps », *Revue roumaine d'histoire de l'art*, 2004, volume 41-42, p. 35-45.

BECK Sibylle, « Gemaltes Grauen: Jean Paul Laurens und die Historienmalerei der Pariser Salons », *Städel-Jahrbuch*, 1999, volume 17, p. 361-378.

BECKER Edwin et PRETTEJOHN Elizabeth, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, New York, Rizzoli, 1997.

BECKER Howard S., « La formation en art », *Sociologie de l'Art*, 2015, volume 1, n°23-24, p. 33-51.

BECKER Howard S. et PESSIN Alain, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art*, 2006, volume 8, n°1, p. 163-180.

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.

BECKER Max, « Einer tanzte aus der Reihe: der Maler Albert Anker, 1831-1910. » dans SCHAFFER Johann (éd.), *Tiermedizin im Spiegel der Kunst, Literatur und Musik*, Giessen, Deutsche Veterinärmedizinische Gesellschaft, 2001.

BECQ Annie, « Le XVIIIe siècle a-t-il inventé la critique d'art ? » dans FRANGNE Pierre-Henry et POINSOT Jean-Marc (éd.), *L'Invention de la critique d'art*, actes du colloque international, Rennes, 2, 24-25 juin 1999, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 91-105.

BELLANGER Claude, GODECHOT Claude, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (éd.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, volume II : « De 1815 à 1871 ».

BELLANGER Claude, GODECHOT Claude, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand (éd.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, volume III : « De 1871 à 1940 ».

BELLESSORT André, *La société française sous Napoléon III*, Paris, Librairie académique Perrin, 1960.

BÉNÉDITE Léonce, *Joseph de Nittis (1846-1884)*, Paris, René Van den Berg, 1926.

BÉNÉDITE Léonce, *François Bonvin*, Paris, Revue Universelle illustrée, [s.d.].

BÉNÉZIT Emmanuel et BUSSE Jacques (éd.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gründ, 1999.

BENHAMOU Paul, « La lecture publique des journaux », *Dix-Huitième Siècle*, 1992, volume 24, n°1, p. 283-295.

BÉRALDI Henri, *Félix Bracquemond and the Etching Process*, Londres, College of Wooster, 1974.

BÉRAUD Claire, HEIM Jean-François et HEIM Philippe, *Les Salons de peinture de la Révolution française, 1789-1799*, Paris, C.A.C éditions, 1989.

BERCKENHAGEN Ekhart, « Antoine-Léon Morel-Fatio », *Weltkunst*, 1991, volume 61, n°17, p. 2322-2325.

BERGEON Jacques, *L'église de Luchon et les peintures de Romain Cazes : histoire, description*, Nimes, C. Lacour, 2012.

BERGES-BREYAS Virginie, *Octave Tassaert (1800-1874) : un artiste complet*, mémoire de maîtrise, Montpellier, université Paul Valéry, 2008.

BERGES-BREYAS Virginie, *Présentation des critiques et salonniers dans l'œuvre du peintre Octave Tassaert au XIXe siècle*, mémoire de master, Montpellier, université Paul Valéry, 2009.

BERMINGHAM Ann, *Learning to draw: studies in the cultural history of a polite and useful art*, New Haven, Yale University Press, 2000.

BERNARD Heliane, « L'Angélus de Millet: conditions d'un discours mythique 1856-1993 », *Ethnologie française*, 1994, volume 24, n°2, p. 243-253.

BERNARD-FOLLIOT Denise, « Albert Edelfelt », *Gazette des beaux-arts*, 1983, volume CII, p. 179-186.

BERRY Melissa, *The « Société des trois » in the nineteenth century: the translocal artistic union of Whistler, Fantin-Latour, and Legros*, Londres, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

BERTHET Dominique, *Les défis de la critique d'art*, Paris, Kimé, 2006.

BERTINET Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts, 1849-1872*, Paris, Mare & Martin, 2015.

BEUCHAT Charles, *Paul de Saint-Victor, sa vie, son œuvre*, Paris, Perrin, 1937.

BÉZILLE-LESQUOY Hélène, *L'autodidacte : entre pratiques et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2003.

BHATTACHARYA-STETTLER Therese, « «Ich machte, was ich konnte, aber die Flügel eines Spatze sind nicht die eines Adlers»: Albert Anker als Genremaler. », *Kunst + Architektur in der Schweiz*, (CHE), CHE, 1994, volume 45, n°4, p. 361-367.

BIALOSTOCKI Jan, *Eugène Fromentin, critique de l'art d'autrefois*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

BIASS-FABIANI Sophie, « Félix Ziem peintre voyageur », *Estampille. L'objet d'art*, 1994, n°283, p. 42-49.

BIASS-FABIANI Sophie, « La Venise plurielle de Ziem » dans BARBILLON Claire, TOSCANO Gennaro, DUREY Philippe et MAZZAROLLI Leopoldo (éd.), *Venise en France : du romantisme au symbolisme*, Paris, École du Louvre, 2006.

BIEDERMANN Gottfried, « Eine Zeichnung von Eugène Fromentin (1820-1876) », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 1974, volume IX-X, p. 197-199.

BIGORNE Régine, *L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIXe siècle : le néo-XVIIIe siècle et la Maison Goupil*, thèse de doctorat, Bordeaux, université Bordeaux Montaigne, 2000.

BILLARD Michel, *Narcisse Berchère, peintre étampois*, Étampes, M. Billard, 1976.

BILLETER Felix, « Wilhelm Leibl und die Renaissance der Maler-Radierung » dans STALLA Robert (éd.), *Druckgraphik : Funktion und Form*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2001.

BLACAS Diane de, *Lansyer : le maître du luminisme*, Cigogne, Concept-image éditions, 2004.

BLACAS Diane de, *La réception critique de la peinture de paysage en France, autour des années 1860-1880*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2011.

BLANC Alain et PESSIN Alain (éd.), *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BLANC Jan, « La “hiérarchie des genres”. Histoire d’une notion tactique et occasionnelle » dans ELSIG Frédéric, DARBELLAY Laurent et KISS Imola (éd.), *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 135-148.

BLONDEL Alain, *Alfred Emile Méry et la fureur animale*, Garches, Les éditions des Tigeries, 2020.

BLOTTIÈRE Sylvie, *Louis-Claude Mouchot 1830-1891 : le bazar des tapis dans le Khan Khlil au Caire*, Rennes, musée des Beaux-arts, 1982.

BODNÁR Eva, *Trilogie de Christ de Mihály Munkácsy : le Christ devant Pilate*, Debrecen, Blende, 1995.

BOEKELS Ursula Mathilde, *Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829-1910): das Frühwerk*, thèse, Bonn, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, 1999.

BOIME Albert, « The Salon des Refusés and the Evolution of Modem Art », *Art Quaterly*, 1969, n°32, p. 411-426.

BOIME Albert, « The case of Rosa Bonheur: why should a woman want to be more like a man? », *Art History*, 1981, volume IV, n°4, p. 384-409.

BOIME Albert, « Gérôme and the bourgeois artist’s burden », *Arts Magazine*, 1983, volume LVII, n°5, p. 64-73.

BOIME Albert, « The Teaching of Fine Arts and the Avant-Garde in France during the Second Half of the Nineteenth Century », *Arts Magazine*, 1985, p. 45-57.

BOIME Albert, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, New Haven, Yale University Press, 1986.

BOLLOCH Joelle, « Fonds d’archives Charles Nègre », *Quarante-huit/Quatorze*, 2003, n°16, p. 114-115.

BONAVENTURE Emilie, *Paul Baudry : les grands décors de sa fin de carrière*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2000.

BONEHILL John et QUILLEY Geoff (éd.), *Conflicting visions. War and visual culture in Britain and France, c. 1700-1830*, Aldershot, Ashgate, 2005.

BONNEFOUS Edouard, CHAMOUX François et GERMAIN Paul, *L’Institut de France et les cinq académies*, Paris, Revue des deux mondes, 1993.

BONNET Alain, *L’enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l’École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

BONNET Alain, *L’artiste itinérant : le Prix du Salon et les bourses du voyage distribuées par l’État français (1874-1914)*, Paris, Mare & Martin, 2016.

BONNET Alain et NERLICH France (éd.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013.

BONNET Alain et POULOT Dominique (éd.), *L’éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

BONNET Jean-Claude (éd.), *L' empire des Muses : Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

BONNET Thierry, *Henri Regnault (1843-1871)*, mémoire de maîtrise, Montpellier, université Montpellier 3, 1986.

BONNIOT Roger, *Le peintre paysagiste saintongeais Louis-Augustin Auguin*, Fontenay-Le-Comte, P. & O. Lussaud, 1964.

BONNIOT Roger, « Le portrait de Louis Augustin Auguin par Gustave Courbet », *Bulletin - Amis de Gustave Courbet*, (FRA), FRA, 1993, n°88-89, p. 38-42.

BORCOMAN James, *Charles Nègre 1820-1880*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1976.

BORDES Philippe et MICHEL Régis (éd.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988.

BORGAL Clément, *Eugène Fromentin : tel qu'en lui-même*, Paris, L'Harmattan, 1998.

BORIE Laure, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1996.

BORIN Marie, *Rosa Bonheur : une artiste à l'aube du féminisme*, Paris, Pygmalion, 2011.

BORIN Marie, *Rosa Bonheur : au nom de la mère*, Fontainebleau, AKFG Editions, 2020.

BOSSAGLIA Rossana, « Una mostra mancata e un inedito di Faruffini » dans DORIGO Wladimiro, BRUSATIN Manlio et MORELLI Giovanni (éd.), *Per Giuseppe Mazzariol*, Rome, Viella, 1992.

BOTTERI CARDOSO Vittoria, *Pasini*, Gênes, Sagep, 1991.

BOUILLO Eva, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

BOUILLON Jean Paul, *La Correspondance de Félix Bracquemond. Une source inèdite pour l'histoire de l'art français dans la seconde moitié du XIXe siécle*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1973.

BOUILLON Jean Paul, « Manet vu par Bracquemond », *Revue de l'Art*, 1975, n°27, p. 37-45.

BOUILLON Jean Paul, « Les portraits à l'eau-forte de Félix Bracquemond et leurs sources photographiques », *Nouvelles de l'estampe*, 1978, n°38, p. 4-10.

BOUILLON Jean Paul, « An artistic collaboration: Bracquemond and Baron Vitta », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1979, volume LXVI, n°8, p. 311-319.

BOUILLON Jean-Paul, *Félix Bracquemond : les années d'apprentissage, 1849-1859*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1979.

BOUILLON Jean-Paul, « Félix Bracquemond, les années d'apprentissage (1849-1859) », *Nouvelles de l'estampe*, 1979, n°48, p. 12-17.

BOUILLON Jean-Paul, « Remarques sur le Japonisme de Bracquemond » dans YAMADA Chisaburo, OMORI Tatsuji et OKAMURA Ryoichi (éd.), *Japonisme in art: an international symposium*, Tokyo, Committee for the Year 2001, 1980, p. 83-108.

BOUILLON Jean-Paul, « Les lettres de Manet à Bracquemond », *Gazette des beaux-arts*, 1983, volume CI, p. 145-158.

BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, 1986, volume 16, n°54, p. 89-113.

BOUILLON Jean-Paul, *Félix Bracquemond : le réalisme absolu*, Genève, Skira, 1987.

BOUILLON Jean-Paul, « Degas, Bracquemond, Cassatt: actualité de l'ingrisme autour de 1880 », *Gazette des beaux-arts*, 1988, volume CXI, p. 125-127.

BOUILLON Jean-Paul (éd.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque, Clermont-Ferrand, 25-27 mai 1987, Saint-Étienne, CIEREC, 1989.

BOUILLON Jean-Paul, « Bracquemond : le Jour et la Nuit » dans DRUICK Douglas (éd.), *Degas inédit*, actes du colloque Degas, musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, la Documentation française, 1989.

BOUILLON Jean-Paul, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIXème siècle : nouvel aperçu des problèmes », *Quarante-huit/Quatorze*, 1993, n°5, p. 32-43.

BOUILLON Jean-Paul et MÉNEUX Catherine (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010.

BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, volume 13, p. 3-43.

BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale de jugement*, Paris, éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, volume 31, p. 2-3.

BOURDIEU Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers de Musée national d'art moderne*, 1987, n°19-20, p. 6-19.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1998.

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Le Seuil, 2001.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, éditions de Minuit, 2002.

BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Points, 2016.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art : les musées et leur public*, Paris, éditions de Minuit, 1966.

BOURET Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016.

BOURGEOIS Romain, *Antoine Chintreuil (1814-1873) : hommage à son œuvre peint*, mémoire de maîtrise, Lyon, université Lumière, 2002.

BOURRUT-LACOUTURE Annette, « Les Communiantes (1884) de Jules Breton et le thème de la procession : genèse d'une œuvre d'après des documents inédits », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1983, p. 175-200.

BOURRUT-LACOUTURE Annette, « Delphine Bernard au Louvre en 1847, ou la rencontre du sacré et du profane dans l'œuvre de Jules Breton, 1827-1906 », *Gazette des beaux-arts*, 1986, volume CVIII, p. 31-37.

BOURRUT-LACOUTURE Annette, « Égyptomanie fin de siècle : le Typhonium, demeure des peintres Adrien Demont et Virginie Demont-Breton », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1989, p. 277-296.

BOURRUT-LACOUTURE Annette, « J.-F. Millet 1814-1875 et Jules Breton 1827-1906 » dans LEPOITTEVIN Lucien et LACAMBRE Geneviève (éd.), *Jean-François Millet : au-delà de l'Angélus*, Paris, éditions Monza, 2002.

BOUTINOT Amélie, *Dynamiques réputationnelles et célébrité : le cas des architectes français contemporains*, thèse de doctorat, Grenoble, université de Grenoble, 2011.

BOUVEROT Danielle, « Mots de peintre dans les Carnets de voyage en Égypte de Fromentin » dans CONROY Derval et GRATTON Johnnie (éd.), *L'œil écrit. Études sur des rapports entre texte et image, 1800-1940*, Genève, Slatkine, 2005.

BOUXIN Marc, « Retour au Musée Saint-Remi à Reims d'une œuvre majeure d'Édouard Detaille : La charge du 9è cuirassiers à Morsbronn, dite " "charge des cuirassiers de Reichshoffen'' », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1988, volume XXXVIII, n°3, p. 245-249.

BOWNESS Alan, *The Conditions of Success : how the modern artist rises to fame*, New York, Thames & Hudson, 1989.

BOYÉ Maurice-Pierre, *Un centenaire oublié. L'Alchimiste de la peinture religieuse au XIXe siècle, Jules-Claude Ziegler : 1804-1856*, Nantes, impr. Chantreau et fils, 1956.

BOYER Ferdinand, « Napoléon et l'attribution des Grands prix décennaux », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1947, p. 66-72.

BRACHLIANOFF Dominique, *Le Poême de l'âme : the Poem of the soul. Louis Janmot*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

BRÉON Emmanuel, *Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe : portraits d'un siécle d'élégance parisienne*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1988.

BRESC-BAUTIER Geneviève, FOUCART Jacques, GADY Alexandre et HOTTIN Christian, *La Sorbonne : un musée, ses chefs-d'œuvre*, Paris, Chancellerie des Universités de Paris, 2007.

BRÉTON Étienne et MAISTRE Sarah de, *Collection de tableaux de Blaise-Alexandre Desgoffe (1830-1901)*, Paris, Saint-Honoré art consulting, 2009.

BRETON Jean-Jacques, *Anthologie des peintres pompiers*, Paris, Bibliothèque des introuvables, 2010.

BRETTELL Richard Robson, BRETTELL Caroline B. et BELLONY-REWALD Alice, *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*, Genève, Skira, 1983.

BRIMAULT Marie, *Peintres de portraits à Paris, de 1764 à 2014*, Paris, Erato, 2014.

BRISSAUD Olivia, « L'élaboration du principe d'inaliénabilité pour les collections muséales et les biens du domaine public mobilier sous la Révolution française », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 2013, n°26, p. 141-156.

BROWN Jack Perry, « The Return of the Salon : Jean Léon Gérôme in the Art Institute », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 1989, volume 15, n°2, p. 154-181.

BRUERA Franca et MARGAILLAN Cathy (éd.), *Le troisième sexe des avant-gardes*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

BRULEY Yves, *Le Second Empire*, Paris, J.-P. Gisserot, 2011.

BRUNET Marcelle et PRÉAUD Tamara, *Sèvres : des origines à nos jours*, Fribourg, Office du livre, 1978.

BUCHANAN Harvey, « Edgar Degas and Ludovic Lepic: an impressionist friendship », *Cleveland Studies in the History or Art*, 1997, volume 2, p. 32-120.

BUCHON Max et DESBUISSONS Frédérique, *Le réalisme. Discussions esthétiques*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2007.

BÜHLER Hans Peter, « Michelangelo der Bäume: Henri-Joseph Harpignies », *Weltkunst*, 1984, volume LIV, n°9, p. 1243-1247.

BÜHLER Hans Peter, « Narcisse Virgile Diaz de la Peña: Nymphen und Wälder », *Weltkunst*, 1984, volume LIV, n°18, p. 2445-2450.

BÜHLER Hans Peter, « Charles-François Daubigny: Poet der Flusslandschaften », *Weltkunst*, 1984, volume LIV, n°20, p. 2929-2933.

BÜHLER Hans Peter, « Gnostiker der Natur: Théodore Rousseau », *Weltkunst*, 1985, volume LV, n°4, p. 308-312.

BÜHLER Hans Peter, « Salonfähige Tierbilder: Constant Troyon, 1810-1865 », *Weltkunst*, 1985, volume LV, n°23, p. 3704-3708.

BÜHLER Hans Peter, « Maler des südlichen Lichts: Félix Ziem, 1821-1911 », *Weltkunst*, 1987, volume LVII, n°9, p. 1207-1210.

BUNOD Stéphanie, *Camille Bernier et ses amis : le paysage dans les années 1860-1880*, mémoire de maîtrise, Strasbourg, université Strasbourg 2, 1996.

BURDIN-HELLEBRANTH Anne, *Félix Ziem, 1821-1911*, Paris, A. Burdin-Hellebranth, 1998.

BURMESTER Andreas, HEILMANN Christoph et ZIMMERMANN Michael F. (éd.), *Barbizon : Malerei der Natur, Natur der Malerei*, actes du colloque, Munich, 7-9 mars 1996, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1999.

BURTON Geoff et BURTON Anne, *Adolphe Appian-Etchings and lithographs from the G. and A. Burton collection*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1995.

BUSCATTO Marie, « Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? » dans LE ROUX Nathalie et LORIOL Marcel (éd.), *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, Toulouse, Érès, 2015, p. 29-56.

CABANNE Pierre, *Les peintres de plein air : du romantisme à l'impressionnisme*, Paris, éditions de l'Amateur, 1998.

CADÉ Michel et GALINIER Martin (éd.), *Images de guerre, guerre des images, paix en images. La guerre dans l'art, l'art dans la guerre*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2012.

CAHEN Antoine, « Paul Huet et l'eau-forte : les années romantiques, 1830-1845 », *Nouvelles de l'estampe*, 1998, n°162, p. 6-17.

CAHN Isabelle, CHÂTELLIER Christian, LAVEAU Alix et PLUDERMACHER Isolde, « Le "Remords" sauvé de l'oubli : un tableau de Louis-Marie Baader restauré au musée d'Orsay en 2016 », *Revue de l'art*, 2016, n°194, p. 91-101.

ÇAKMAK Gülru, *Jean-Léon Gérôme and the crisis of history painting in the 1850s*, Liverpool, Liverpool University Press, 2017.

CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism : Painting Technique & the Making of Modernity*, New Haven, Yale University Press, 2000.

CALLERON Ferdinand, « Layraud : Le Berger, prix de Rome de peinture en 1863 », *Valentiana*, 1992, n°9, p. 75-88.

CAMES Laurence, *Armand Cambon : un peintre dilettante dans l'ombre d'Ingres*, mémoire de maîtrise, Toulouse, université Toulouse 2, 1992.

CAMES Laurence, « Armand Cambon: découvrir ou redécouvrir la chapelle du Sacré-Coeur de la cathédrale de Montauban », *Bulletin du Musée Ingres*, 1995, n°67-68, p. 93-97.

CANDAR Gilles, « Portraits d'enfants de Carolus-Duran », *La Tribune de l'art*, 2003.

CAPPOEN Jean-Pierre, *Étude critique du journal d'Henri Harpignies peintre paysagiste : 1819-1916*, mémoire de master, Lille, université Lille 3, 2013.

CAPPOEN Jean-Pierre, *Henri Harpignies (1819-1916) et le paysage*, mémoire de maîtrise, Lille, université Lille 3, 2014.

CARLSON Victor, « St. Sebastian attended by St. Irene by Jean-Jacques Henner », *Drawing*, 1991, volume 13, n°4, p. 80-81.

CAROL Anne, « La nudité au XIXe siècle. Quelques pistes de réflexion pour l'histoire des pratiques et des sensibilités », *Rives méditerranéennes*, 2008, n°30, p. 25-37.

CARON-LANFRANC DE PANTHOU Caroline et CASALI Dimitri, *L'Égypte antique par les peintres*, Paris, Le Seuil, 2011.

CARRÉ Anne-Laure, CORCY Marie-Sophie, DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane et HILAIRE-PÉREZ Liliane (éd.), *Les expositions universelles en France au XIXe siècle. Techniques, publics, patrimoines*, actes de la conférence internationale, Paris, 14-16 juin 2010, Paris, CNRS Éditions, 2012.

CASSELLE Pierre, *L'Hôtel de Ville de Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1998.

CASTELNUOVO Enrico, « L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1976, volume 2, n°6, p. 63-75.

CASTEX Pierre-Georges, *La Critique d'art en France, au XIXe siècle*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1966.

CAUCHI-FATIGA Virginie, *Eugène Delacroix et la critique, 1822 - 1885*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2018.

CAVALLO Guglielmo et CHARTIER Roger (éd.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil, 1997.

CAYEUX Jean de, *Le paysage en France, de 1750 à 1815*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Hayot, 1997.

CAZENAVE Élisabeth, *Les artistes de l'Algérie : dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962*, Paris, éditions de l'Onde, 2010.

CAZES Laurent, « Le Salon officiel et la peinture européenne (1855-1889) : méthodes et perspective », *Séminaire doctoral commun Paris 1 / Paris 4*, Paris, 2010.

CAZES Laurent, « Le Salon parisien et l'internationalisation artistique dans la seconde moitié du XIXe siècle : sources et aspects méthodologiques », *Séminaire doctoral commun Paris 1 / Paris 4*, Paris, 2010.

CAZES Laurent, *L'Europe des arts : la participation des peintres étrangers au Salon, Paris 1852-1900*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015.

ČELEBONOVIĆ Aleksa, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*, Paris, Seghers, 1974.

CHABERT Amaury, *Meissonier et l'Empire*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1996.

CHABERT Philippe, *Alphonse de Neuville : l'épopée de la défaite*, Paris, Copernic, 1979.

CHABROL Nicolas, *La vie et l'œuvre du peintre Nicolas Berthon (1831-1888)*, mémoire de maîtrise, Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal, 1986.

CHACATON Renée de, *Les Chacaton (1478-1995) : récits et témoignages*, Charroux-en-Bourbonnais, éd. des « Cahiers bourbonnais », 1996.

CHACATON Renée de, *Henri de Chacaton : peintre-voyageur ou la vie d'artiste au XIXe*, Paris, éd. des Écrivains, 2000.

CHADWICK Whitney, « The fine art of gentling: horses, women and Rosa Bonheur in Victorian England » dans ADLER Kathleen et POINTON Marcia (éd.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 89-107.

CHALEIL Frédéric (éd.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, Paris, les Éditions de Paris, 1998.

CHALEIL Frédéric (éd.), *Fantin-Latour par ses contemporains : Blanche, France, Huysmans, Mirbeau*, Paris, éditions de Paris Max Chaleil, 2016.

CHAMBOREDON Jean-Claude, « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », *Revue française de sociologie*, 1986, volume 27, n°3, p. 505-529.

CHAMPIER Victor et SANDOZ Gustave-Roger, *Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900)*, Paris, Veyrier, 1991.

CHANLAINE Pierre, *Édouard Detaille*, Paris, A. Bonne, 1962.

CHANTEGROS Stéphane, ORANGE Sophie, PÉGOURDIE Adrien et ROUGIER Cyrille (éd.), *La fabrique biographique*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012.

CHAPPEY Frédéric, « Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1873) », *Romantisme*, 1996, volume 26, n°93, p. 95-101.

CHAPPEY Frederic, « Vedutisme romantique et peinture politique à Venise vers 1848, le paysagiste Jules-Romain Joyant » dans BARBILLON Claire, TOSCANO Gennaro, DUREY Philippe et MAZZAROLLI Leopoldo (éd.), *Venise en France : du romantisme au symbolisme*, Paris, École du Louvre, 2006.

CHARLE Christophe (éd.), *Le temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse : 1830-1939*, Paris, Le Seuil, 2015.

CHARLE Christophe et ROCHE Daniel (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

CHARPY Manuel, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages », *Histoire urbaine*, 2009, volume n° 26, n°3, p. 43-68.

CHARPY Manuel, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat, Tours, université de Tours, 2010.

CHARPY Manuel, « Pour portrait : sur les usages sociaux des figurations de soi au XIXe siècle » dans DUBUISSON Daniel et RAUX Sophie (éd.), *À perte de vue : les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Presses du Réel, 2015, p. 209-223.

CHARPY Manuel, « Souvenirs perpétuels. Une histoire matérielle du portrait au XIXe siècle », *L'Esprit Créateur*, 2019, volume 59, n°1, p. 28-46.

CHARPY Manuel et SAUGET Stéphanie, « Introduction », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2019, volume 58, n°1, p. 7-20.

CHARTIER Roger (éd.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, 1993.

CHASTEL André, « Nouveaux regards sur le siècle passé », *Le Débat*, 1987, volume 2, n°44, p. 75-84.

CHATELET Anne-Marie, « La commande publique à Paris », *Monuments historiques*, 1986, n°144, p. 82-86.

CHAUDONNERET Marie-Claude, « Le Salon caricatural de 1846 et les autres Salons caricaturaux », *Gazette des beaux-arts*, 1968, volume 71, p. 161-176.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *La figure de la République : le concours de 1848*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

CHAUDONNERET Marie-Claude, « ‘La République’ de Daumier » dans *La figure de la République: le concours de 1848*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 59-66.

CHAUDONNERET Marie-Claude, « La peinture en France de 1830 à 1848. Chronique bibliographique et critique », *Revue de l’Art*, 1991, volume 91, n°1, p. 71-80.

CHAUDONNERET Marie-Claude, *L’État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, Paris, Flammarion, 1999.

CHAUDONNERET Marie-Claude, « Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle. Musée d’art vivant ou marché de l’art », document de travail, 2007.

CHAUDONNERET Marie-Claude et MCWILLIAM Neil, « 1848: “La République des Arts” », *Oxford Art Journal*, 1987, volume 10, n°1, p. 59-70.

CHAUVIN Pierre-Marie, *Le marché des réputations. Une sociologie du monde des Grands Crus de Bordeaux*, Bordeaux, Féret, 2010.

CHEW Hélène, « Archéologie et peinture sous Napoléon III : le Siège d’une ville par les Romains par Gustave Brion », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2003, volume 53, n°2, p. 69-78.

CHEW Hélène, « Gustave Brion : illustrateur d’archéologie ou le “désigneux de l’empereur” », *Cahiers alsaciens d’archéologie, d’art et d’histoire*, 2004, volume 47.

CHOMER Gilles, « Le tableau de Louis-Stanislas Faivre-Duffer à Châtillon d’Azergues » dans *Châtillon et sa région : histoire du département du Rhône*, Lyon, Union des sociétés historiques du Rhône, 1992.

CHRISTIN Anne-Marie, « Eugène Fromentin ou le romantisme objectif » dans CONROY Derval et GRATTON Johnnie (éd.), *L’œil écrit. Études sur des rapports entre texte et image, 1800-1940*, Genève, Slatkine, 2005.

CHU Petra Ten-Doesschate (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996.

CHU Petra Ten-Doesschate, *The most arrogant man in France: Gustave Courbet and the nineteenth-century media culture*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

CISERI Ilaria, « Luigi Mussini e i suoi allievi: generazioni a confronto. » dans CAGIANELLI Francesca et LAZZARINI Elena (éd.), *In Toscana dopo Degas : dal sogno medioevale alla città moderna*, Crespin, Bandecchi & Vivaldi, 1999.

CLAIR Jean, « Le puits et le pendule », *Le Débat*, 1987, volume 2, n°44, p. 116-125.

CLARK Kenneth, *Le nu*, Paris, Hachette, 1998, volume I.

CLARK Kenneth, *Le nu*, Paris, Hachette Littératures, 2008, volume II.

CLARK Kenneth, *L’art du paysage*, Paris, Arléa, 2014.

CLARK Timothy James, *The absolute bourgeois: artists and politics in France, 1848-1851*, Londres, Thames & Hudson, 1973.

CLARK Timothy James, *Image of the people: Gustave Courbet and the 2nd French Republic (1848-1851)*, Greenwich, New York Graphic Society, 1973.

CLARK Timothy James, *The Painting of the modern life*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

CLARK Timothy James, *Le bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art éd, 1992.

CLARK Timothy James, *Une image du peuple. Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Dijon, les Presses du réel, 2007.

CLAUSTRAT Frank, « La dame au gant de Carolus-Duran », *Connaissance des arts*, 2003, n°604, p. 86-89.

CLAYSON Hollis, « "Un corset (horreur!)" : représentation de la déviance dans Rolla d'Henri Gervex » dans CANCHY Jean-François de et GOURVENNEC Jean-Christophe (éd.), *Henri Gervex (1852-1929)*, Paris, Paris musées, 1992, p. 114-127.

CLAYSON Hollis, « Henri Regnault's wartime orientalism » dans BEAULIEU Jill et ROBERTS Mary (éd.), *Orientalism's interlocutors: painting, architecture, photography*, Durham, Duke University Press, 2002.

CLÉMENT Jean-Paul, *Bertin, ou la naissance de l'opinion*, Paris, éditions de Fallois, 2018.

CLÉON Yves, *Jules Noël : peintre breton assez énigmatique, biographie*, Colet, éditions Pays & Terroirs, 2004.

COCHAND-MÉGROZ Mireille, *Jules Élie Delaunay (Nantes 1828-Paris 1891) : les grandes peintures décoratives*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 1972.

COCHIN Henry, *L'œuvre de guerre du peintre Albert Besnard*, Paris, La Renaissance du livre, 1918.

COLLET Isabelle, « Grimaces et misère: le retour des peintures de Fernand Pelez au Petit Palais, musée des Beaux-arts de la ville de Paris », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2005, volume 55, n°5, p. 70-76.

CONILLEAU Roland, *François-Louis Français : Plombières-les-Bains, 1814-1897, illustrateur romantique*, Plombières-les-Bains, la Ville, 1981.

CONILLEAU Roland, *Louis Français, peintre de la nature, 1814-1897*, Sarreguemines, Pierron, 1997.

CONROY Derval et GRATTON Johnnie (éd.), *L'œil écrit. Études sur des rapports entre texte et image, 1800-1940*, Genève, Slatkine, 2005.

CONTE Isabelle, « Les femmes et la culture d'atelier à l'École des Beaux-Arts », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 2018, n°35, p. 87-98.

CONTENSON-HALLOPEAU Marie-Laure de, *Jules Laurens en Auvergne*, mémoire de maîtrise, Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal, 1978.

COOKE Peter, « Ernest Hébert, 1817-1908, and the romantic aftermath: from "poetic realism" to symbolism », *Apollo*, 1997, volume 146, n°427, p. 32-36.

COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Berne, Peter Lang, 2003.

COOKE Peter, « Gustave Moreau's Oedipus and the sphinx: archaism, temptation and the nude at the Salon of 1864 », *Burlington Magazine*, 2004, volume 146, n°1218, p. 609-615.

COOKE Peter, *Gustave Moreau: history painting, spirituality and symbolism*, Londres, Yale University Press, 2014.

CORBIN Alain, « Philippe Perrot, Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin XVIIIe-XIXe siècle », *Annales*, 1986, volume 41, n°1, p. 86-88.

CORMIER Andrée et HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, « La famille Appian à Lyon au XIXe siècle », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1984, n°4, p. 83-84.

CORNELOUP Gérard, « Un Delacroix du fusain : Adolphe Appian dessinateur, peintre, aquafortiste et musicien », *Gryphe. Revue de la Bibliothèque de Lyon*, 2006, n°14, p. 36-39.

CORPATAUX Jean-Francois, « Mise en abyme de silhouettes tournantes dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 2006, volume 28, p. 87-104.

COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2016.

COURBET Gustave, *Peut-on enseigner l'art ?*, Paris, l'Échoppe, 2016.

CROW Thomas Eugene, *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000.

CULLINANE Mary, « Guilt by association: Gustave Moreau, the unwilling decadent », *Art Criticism*, 2001, volume 17, n°1, p. 55-72.

CUNNINGHAM Colin et PERRY Gillian, *Academies, Museums, and Canons of Art*, New Haven, Yale University Press, 1999.

CURTIS Atherton et PROUTÉ Paul, *Adolphe Appian, son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Paul Prouté S. A., 1968.

CUZACQ René, *Léon Bonnat, l'homme et l'artiste*, Mont-de-Marsan, Jean-Lacoste, 1940.

DAGEN Philippe, LANEYRIE-DAGEN Nadeije et WAT Pierre, *Le métier d'artiste : peintres et sculpteurs depuis le Moyen Age*, Paris, Larousse, 1999.

DAIX Pierre, *L'ordre et l'aventure. Peinture, modernité et répression totalitaire*, Paris, Arthaud, 1984.

DAMIRON Suzanne, *Une grande revue d'art « L'Artiste » : son rôle dans le mouvement artistique au XIXème siècle*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1946.

DARNAUDET François, *Harpignies*, Genève, Paquet, 2014.

DARRAGON Éric, « La critique d'art, cette inconnue », *L'Œil*, 2004, n°564, p. 78-79.

DAUMARD Adeline, « Une référence pour l'étude des sociétés urbaines en France aux XVIII et XIXe siècles : projet de code socio-professionnel », *Revue d'histoire moderne et contemporain*, 1963, volume 10, n°3, p. 185-210.

DAUVIN Pascal et LEGAVRE Jean-Baptiste (éd.), *Les publics des journalistes*, Paris, La Dispute, 2007.

DAVENPORT Nancy, « Charles-Louis Müller et ses décorations peintes du Louvre », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1986, p. 145-163.

DAVENPORT Nancy, « Le Dernier Appel des Condamnés by Charles Louis Müller: history painting at mid century », *Gazette des beaux-arts*, 1986, volume CVIII, p. 231-238.

DAVENPORT Nancy, « La Proscription des jeunes Irlandaises catholiques en 1655 de Charles-Louis Müller », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1994, n°3, p. 30-39.

DAVENPORT Nancy, « Études de Charles-Louis Müller, 1815-1879, pour la salle des États et le pavillon Denon au Louvre », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1995, volume 43, p. 46-52.

DAVID Frédéric, *Peindre en plein air : l'endurance au travail au XIXe siècle*, Rouena, Point de vues, 2013.

DAVIS Shane Adler, « "Fine Cloths on the Altar": The Commodification of Late-Nineteenth-Century France », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 85-89.

DAWKINS Heather, *The Nude in French art and culture, 1870-1910*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

DAWSON Hugh J., « Hugues Merle's Hester et Perle and Nathaniel Hawthorne's The scarlet letter », *Journal of the Walters Art Gallery*, 1986, volume XLIV, p. 123-127.

DAX Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Paris, Odile Jacob, 1998.

DEBIZE Christian, *Hommage à Jules Bastien-Lepage (1848 - 1884)*, Verdun, musées de la Princerie, 1984.

DEBIZE Christian, *Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*, Meuse, musées de Meuse, 1985.

DECKER Michel de, *Napoléon III ou l'empire des sens*, Paris, Belfond, 2008.

DÉCULTOT Elisabeth et LEDBURY Mark (éd.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle : éléments d'une enquête*, Paris, H. Champion, 2001.

DEISS Valérie, *Alfred Roll (1846-1919) dans les collections du musée des Rohan, à Saverne*, mémoire de maîtrise, Strasbourg, université de Strasbourg, 1998.

DELACROIX Christian, DOSSE François et GARCIA Patrick, *Les courants historiques en France : 19e-20e siècles*, Paris, A. Colin, 1999.

DELACROIX Eugène, *Journal*, Paris, Classiques Garnier, 1998.

DELACROIX Eugène, *Écrits sur l'art*, Paris, Classiques Garnier, 1998.

DELAHAYE Brigitte, *Les dessins de Jean-Charles Cazin conservés au Musée des Beaux-Arts de Lille*, mémoire de maîtrise, Lille, université Lille 3, 1996.

DELAHAYE Jane Marcelle, *Paul Dubois, statuaire, 1829-1905*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 1973.

DELAHAYE Jane Marcelle, « Le chanteur florentin de Paul Dubois », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1975, volume XXV, n°5-6, p. 338-343.

DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille du XVIIe siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, 2011, n°83, p. 111-118.

DEL'FURIA Lucienne, *Félix Ziem : le génie et l'adresse, 1821-1911*, Marseille, Arnaud Bizalion éditions, 2014.

DELOUCHE Denise, « Entre pittoresque et réalisme : le paysan des provinces françaises vu par les peintres, 1800-1863 » dans BURMESTER Andreas, HEILMANN Christoph et ZIMMERMANN Michael F. (éd.), *Barbizon : Malerei der Natur, Natur der Malerei*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1999, p. 72-93.

DELPORTE Christian, *Les journalistes en France, 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Le Seuil, 1999.

DELPORTE Christian et DUPRAT Annie (éd.), *L'événement : images, représentation, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003.

DELPU Pierre-Marie, « La prosopographie, une ressource pour l'histoire sociale », *Hypothèses*, 2015, volume 18, n°1, p. 263-274.

DELTEIL Loys, *Le peintre-graveur illustré (XIXe et XXe siècles)*, Paris, chez l'auteur, 1921, volume 13 : Charles-François Daubigny.

DÉMORIS René et FERRAN Florence (éd.), *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DENIS Benoît, « La consécration. Quelques notes introductives », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2010, n°7.

DENIS Maurice, *Théories (1890-1910). Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920.

DENIS Maurice, *Henry Lerolle et ses amis, suivi de Quelques lettres d'amis*, Paris, impr. Duranton, 1932.

DENNEY Colleen, « Exhibitions in Artists' Studios : François Bonvin's 1859 Salon des Refusés », *Gazette des beaux-arts*, 1993, volume 122, n°1496, p. 97-108.

DENORA Tia, *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne, 1792-1803*, Paris, Fayard, 1998.

DES CARS Jean, *La Princesse Mathilde : l'amour, la gloire et les arts*, Paris, Perrin, 2006.

DESHAYES Olivier, *Jean-Léon Gérôme: désir d'Orient (1824-1904)*, Paris, L'Harmattan, 2018.

DESHAYES Olivier, *James Tissot : peintre de la vie moderne (1836-1902)*, Paris, L'Harmattan, 2021.

DESMAS Anne-Lise (éd.), *L'Académie de France à Rome aux XIXe et XXe siècles : entre tradition, modernité et création*, actes du colloque, Villa Médicis, Rome, 25-27 septembre 1997, Paris, Somogy, 2002.

DESTREMAU Frederic, « L'atelier Cormon, 1882-1887 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1996, p. 171-184.

DETHURENS Pascal (éd.), *Écrire la peinture, de Diderot à Quignard*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.

DHALLEWIN Sophie, *Les moeurs en Algérie au XIXe siècle vues par deux peintres orientalistes français : Gustave Achille Guillaumet (1840-1887), Eugène Alexis Girardet (1853-1907)*, mémoire de maîtrise, Lille, université Lille 3, [s.d.].

DI BELLO Patrizia et KOUREAS Gabriel (éd.), *Art, History and the Senses : 1830 to the present*, Farnham, Ashgate, 2010.

DIGNE Danielle, *Rosa Bonheur ou l'Insolence : l'histoire d'une vie, 1822-1899*, Paris, Denoël et Gonthier, 1980.

DILLANGE Michel, « Autour de Claudius Popelin : une famille d'émailleurs, les Soyer », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1992, p. 266-270.

DINNERSTEIN Lois, « Beyond revisionism: Henry Lerolle's "The Organ" », *Arts Magazine*, 1980, volume LIV, n°5, p. 172-176.

DOMANGE Maud, « Charles Garnier et ses réseaux » dans GIRVEAU Bruno (éd.), *Charles Garnier : un architecte pour un empire*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2010, p. 74-89.

DONNAT Olivier (éd.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, Documentation française, 2003.

DONNAT Olivier et TOLILA Paul (éd.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

DOYON Carol, *De l'exemple à l'archive : la constitution des discours sur l'art du passé, en France, entre 1850 et 1900*, thèse de doctorat, Montréal, Concordia University, 1995.

DRESDNER Albert, *La genèse de la critique d'art, dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2005.

DRISKEL Michael Paul, « Eclecticism and ideology in the July Monarchy: Jules-Claude Ziegler's vision of Christianity at the Madeleine », *Arts Magazine*, 1982, volume LVI, n°9, p. 119-129.

DROST Wolfgang, « Gautier membre du jury et juge de la peinture officielle et de l'impressionnisme naissant » dans GEISLER-SZMULEWICZ Anne et LAVAUD Martine (éd.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, actes du colloque international au Palais impérial, Compiègne, 13-15 octobre 2011, Nîmes, Lucie éditions, 2013, p. 170-191.

DROST Wolfgang et HARDOUIN-FUGIER Elisabeth (éd.), *Louis Janmot précurseur du symbolisme*, Heidelberg, C. Winter, 1994.

DROUART Nathalie, *Charles-Louis Müller : peintre d'histoire vu à travers les salons*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1989.

DROUART Nathalie, *François Auguste Biard. Peintre, explorateur*, mémoire de DEA, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1990.

DRUCKER Johanna, HELMREICH Anne, LINCOLN Matthew et ROSE Francesca, « Digital art history : la scène américaine. Une discussion entre Johanna Drucker, Anne Helmreich et

Matthew Lincoln, introduite et modérée par Francesca Rose », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2015, n°2, p. 27-42.

DUBOIS Sébastien, « Mesurer la réputation. Reconnaissance et renommée des poètes contemporains », *Histoire & mesure*, 2008, volume 23, n°2, p. 103-143.

DUBOIS Sébastien, « La réputation : un outil pour gérer des carrières », *Annales des Mines - Gérer et comprendre*, 2010, n°99, p. 64-73.

DUBOIS Vincent, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Societes Representations*, 2001, volume n° 11, n°1, p. 229-261.

DUCLAU GAUDISSART Patricia, *La vie et l'œuvre d'Eugène Ferdinand Buttura (1812-1852), peintre paysagiste*, mémoire de maîtrise, Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal, 1990.

DUCLAU GAUDISSART Patricia, *Premières recherches sur Jules Louis Philippe Coignet (1798-1860), peintre, dessinateur et lithographe de paysage*, mémoire de DEA, Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal, 1993.

DUCOURAU Vincent, *Léon Bonnat (1833-1922). Portraits de l'apogée*, Bayonne, musée Bonnat, 1998.

DUCROIZET Yves, *Hector Hanoteau*, Cercy-la-Tour, éditions Cerciacum, 2016.

DUCROS Carmen, *Essai de catalogue de l'œuvre d'Eugène Fromentin*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 1970.

DUCROT Brigitte, *Second Empire & IIIe République : de l'audace à la jubilation*, Paris, éditions Courtes et longues, 2008.

DUFFAUT-GRACEFFA Agnès (éd.), *Vivre de son art : histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2012.

DUFFY Michael, « Landscape painting and the floating studio: constructing visual sensation and picturesque travel from Daubigny's Le botin », *Southeastern College Art Conference*, 2001, volume 14, n°1, p. 21-29.

DUFFY Michael Hollowell, *The influence of Charles-Francois Daubigny,1817-1878 on French Plein-Air landscape painting: rustic portrayals of everyday life in the work of a forerunner to Impressionism*, Lewiston, Edwin Mellen press, 2010.

DUGAST Jacques, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

DUMARCHE Lionel, « Le Combat des Trente, 1351, à propos d'un tableau de Penguilly-l'Haridon », *Revue de la Société des amis du Musée de l'Armée*, 1992, n°104, p. 12-16.

DUMONS Bruno et POLLET Gilles, « Introduction » dans *La fabrique de l'honneur. Les médailles et les décorations en France, XIXe-XXe siècles*, Histoire, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 7-14.

DUMONT Fabienne, « Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs. Exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France », *Histoire & mesure*, 2008, volume 23, n°2, p. 219-250.

DUMONT Fabienne et SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, 2007, volume n° 43, n°2, p. 17-43.

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La prostituée nue, un motif iconique. L'exemple du Rolla (1878) de Gervex » dans *Prostitutions. Des représentations aveuglantes*, Paris, Flammarion et Musée d'Orsay, 2015, p. 195-202.

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Être critique d'art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870 » dans GISPERT Marie et MÉNEUX Catherine (éd.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, actes du colloque, Paris, École du Louvre, université Paris I Panthéon-Sorbonne et INHA, 17-19 mai 2017, Paris, site de l'HiCSA, 2019, p. 66-94.

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Between honour and scandal. Decorated Courbet at the Salon (1849-1861) », *Gustave Courbet and the Narratives of Modern Painting*, Munich, 2019.

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880) », *École de Printemps 2019*, Montréal, 2019.

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Entre formation et réception. Le rôle du Prix de Rome et de la Villa Médicis dans les carrières artistiques », *Académisme et formation artistique au XIXe siècle : les envois de Rome en question*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2021.

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIXe siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 2017, n°11.

DUPONT Valérie (éd.), *Art et désenchantement (XIXe-XXIe siècle). Le cafard après la fête*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, 2015.

DUPUY Marie-Anne, LE MASNE DE CHERMONT Isabelle et WILLIAMSON Élaine (éd.), *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, [s.d.], volume II.

DURET Théodore, *Courbet*, Paris, Bernheim-Jeune, 1918.

DURO Paul, « Copyists in the Louvre in the middle decades of the nineteenth century », *Gazette des beaux-arts*, 1988, p. 249-254.

DUSSOL Dominique, « Un chef d'œuvre oublié de Jules Breton : Les Vendanges au Château Lagrange », *Le Festin*, 1995, volume 17-18, p. 82-89.

DUSSOL Dominique, *Art et bourgeoisie : la société des amis des arts de Bordeaux (1851-1939)*, Bordeaux, Le Festin, 1997.

DWYER Britta C., « Bridging the gap of difference: Anna Klumpke's "union" with Rosa Bonheur » dans FATTAL Laura Felleman et SALUS Carol (éd.), *Out of context : American artists abroad*, Westport, Praeger, 2004, p. 69-79.

EARLE Susan Elisabeth, *Puvis de Chavannes and America: his artistic and critical reception 1875-1920*, thèse de doctorat, Ann Arbor, UMI, 1998.

ECO Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 1994, volume 12, n°68, p. 9-26.

EDWARDS Peter J., « Théophile Gautier, rédacteur en chef de L'Artiste » dans *Théophile Gautier : l'art et l'artiste*, actes du colloque international, Montpellier, Université Paul Valéry, septembre 1982, Montpellier, université Paul Valéry, 1983, volume II.

EDWARDS Peter J., « La revue « L'Artiste » (1831-1904). Notice bibliographique », *Romantisme*, 1990, n°67, p. 111-118.

EHRENSPERGER KATZ Ingrid et MULHAUSER Blaise, *Le monde des oiseaux : œuvres de Léo-Paul et Paul-André Robert*, Berne, Benteli, 2006.

EICHTER Inge, « Kosmopolit und Pferdenarr: der Frankfurter Maler Adolf Schreyer. », *Weltkunst*, 1999, volume 69, n°4, p. 702-704.

EIDELBERG Martin, « Bracquemond, Delâtre and the discovery of Japanese prints », *Burlington Magazine*, 1981, volume CXXIII, n°937, p. 221-227.

EITNER Lorenz, *La peinture du XIXe siècle en Europe*, Paris, Hazan, 2007.

ELIAS Norbert, *Mozart : sociologie d'un génie*, Paris, Points, 2015.

ELLES Iris, *Das Stilleben in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Zürich, Origo Verlag, 1958.

ELSIG Frédéric, DARBELLAY Laurent et KISS Imola (éd.), *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève, MétisPresses, 2010.

ENGLISH James F., *The Economy of Prestige. Prizes, awards, and the circulation of cultural value*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.

ERWIN Sarah, « Along the wide Missouri: Maximilian and Bodmer in the western frontier, 1832-34 », *Gilcrease Journal*, 1998, volume 6, n°1, p. 30-47.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2009.

ESTEVE Jean, *La vie et l'œuvre de Ferdinand Roybet 1840-1920*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1979.

ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Introduction à une sociologie de la réception des œuvres filmiques*, Paris, L'Harmattan, 2006.

ÉVENO Patrick et MARSEILLE Jacques (éd.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles*, actes du colloque organisé par l'Institut d'histoire économique et sociale de l'Université Paris I Sorbonne et l'Association pour le développement de l'histoire économique, Paris, décembre 2001, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002.

FABIANI Jean-Louis, « Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres », *Genèses*, 1993, n°11, p. 148-167.

FABRE Gérard, *Félix Ziem, de la Méditerranée à l'Orient : le reflet d'une passion*, Marseille, Images en Manoeuvres, 2004.

FACOS Michelle, *An Introduction to Nineteenth Century Art*, New York, Routledge, 2011.

FAIZAND DE MAUPEOU Félicie, *Claude Monet et l'exposition : une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018.

FALCONER Graham (éd.), *Autour d'un cabinet de lecture*, Toronto, Centre d'études du XIXe siècle Joseph Sablé, 2001.

FANICA Pierre-Olivier et JACQUE Charles-Émile, *Charles Jacque, 1813-1894 : École de Barbizon*, Montigny-sur-Loing, Art Bizon, 1995.

FARÉ Michel, « Epanouissement de la nature morte au XIXè siècle » dans *La nature morte en France: son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*, Genève, Pierre Cailler, 1962, volume 1, p. 240-281.

FAURIE Laurence, *Jean-Paul Laurens et Toulouse*, mémoire de maîtrise, Toulouse, université Toulouse 2, 1989.

FEHRER Catherine, KASHEY Elisabeth et KASHEY Robert, *The Julian Academy, Paris (1868-1939)*, New York, Shepherd Gallery, 1989.

FEITH Michel (éd.), *Nationalismes et régionalismes : survivances du romantisme ?*, Nantes, université de Nantes, 2004.

FELDMAN William S., « Jules Bastien-Lepage: a new perspective », *Art Bulletin of Victoria*, 1979, n°20, p. 3-10.

FERMIGIER André, « La Nave va », *Le Débat*, 1987, volume 2, n°44, p. 167-172.

FERNIER Robert, *Gustave Courtois 1852-1923*, Paris, R. Fernier, 1943.

FERNIER Robert, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet : catalogue raisonné*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1978.

FIDELL Madeleine, *The Graphic art of Charles-François Daubigny*, thèse de doctorat, New York, New York University, 1974.

FIDELL-BEAUFORT Madeleine, « Fire in a Haystack by Jules Breton », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1979, volume LXVII, n°2.

FIDELL-BEAUFORT Madeleine, « A sketchbook by Daubigny : traveling by rail during the reign of Louis-Philippe », *Master drawings*, 2000, volume 38, n°1, p. 3-28.

FIDELL-BEAUFORT Madeleine et BAILLY-HERZBERG Janine, *Daubigny*, Paris, Geoffroy-Dechaume, 1975.

FIERENS Paul, *Joseph Stevens*, Bruxelles, éditions des Cahiers de Belgique, 1931.

FINOCCHI Anna, *Federico Faruffini : un pittore tra Romanticismo e Realismo*, Milan, Silvana, 1989.

FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2016.

FLICHY Patrice, *Les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1991.

FOCILLON Henri, *La peinture aux XIXe et XXe siècles : du Réalisme à nos jours*, Paris, Librairie Renouard ; H. Laurens, 1928.

FOCILLON Henri, *La peinture au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

FOCILLON Henri, *Corot : l'harmonie de la nature*, nouvelle édition, Tesserete, Pagine d'Arte, 2019.

FONTAINE Jacques (éd.), *Bicentenaire de l'Institut de France, 1795-1995*, actes du colloque, Paris, 1995, Paris, Fayard, 1995.

FONT-RÉAULX Dominique de, *Delacroix. La liberté d'être soi*, Paris, Cohen&Cohen, 2018.

FORBES Christopher, *Victorians in Toga : Paintings by Sir Lawrence Alma-Tadema from the Collection of Allen Funt*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1973.

FORMAN TABLER Carol, « Vollon's "Curiosités" and the Comte De Nieuwerkerke: Official Patronage and Private Pleasure », *The Burlington Magazine*, 1982, volume 124, n°953, p. 498-505.

FOSSIER François (éd.), *Les directeurs de la villa Médicis au XIXe siècle. Correspondance du deuxième directorat d'Ernest Hébert (1885-1890)*, Paris, L'Harmattan, 2018.

FOSSIER François, *Le séjour des grands Prix de Rome à la villa Médicis : une récompense douce-amère*, Paris, L'Harmattan, 2018.

FOSSIER François (éd.), *Les directeurs de la villa Médicis au XIXe siècle. Correspondance de Carolus-Duran (1905-1913)*, Paris, L'Harmattan, 2019.

FOUCART Bruno, « L'artiste dans la société de l'Empire : sa participation aux honneurs et dignités », *Revue d'histoire moderne et contemporain*, 1970, volume 17, n°3, p. 709-719.

FOUCART Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987.

FOUCART Bruno, « Le musée du XIXè siècle : temple, palais, basilique » dans *Deux siècle précurseurs*, Paris, éditions Norma, 2008, p. 83-98.

FOUCART Jacques, « Quelques œuvres inédites d'Henri Lehmann (1814-1882) au Louvre et au musée d'Orsay », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1983, volume XXXIII, n°1, p. 16-24.

FOUCART Jacques, « Une évocation historique de Letitia, mère de l'Empereur, par Charles-Louis Müller », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1989, p. 169-176.

FOUCART Jacques, « A propos de Romain Cazes », *Bulletin du Musée Ingres*, 2001, volume 73, p. 13-26.

FOUCART Jacques et PRAT Louis-Antoine, *Les peintures de l'Opéra de Paris : de Baudry à Chagall*, Paris, Arthena, 1980.

FOUCHER Charlotte, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015.

FOUGERAT Emmanuel, *Baudry, 1828-1868*, Arcueil, Laboratoire Chantereau, 1951.

FOUGERAT Emmanuel, *Albert Besnard*, Arcueil, Innothéra, [s.d.].

FOULQUIÉ Éliane, *Rosa Bonheur : une vie pour l'art*, Thomery, les Amis de Rosa Bonheur, 2016.

FOURQUET Hadrien, *L'orientalisme vu par un natif de Saint-Omer : Léon Belly (1827-1877)*, mémoire de maîtrise, Lille, université Lille 3, 2010.

FRANGNE Pierre-Henry et POINSOT Jean-Marc (éd.), *L'invention de la critique d'art*, actes du colloque international, Université Rennes 2, Rennes, 24-25 juin 1999, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

FRASER Elisabeth Ann, *Delacroix, art, and patrimony in post-Revolutionary France*, New York, Cambridge University Press, 2004.

FRATELLO Bradley, « Footsteps in Normandy: Jean-François Millet and provincial nostalgia in late-nineteenth-century France » dans FOWLE Frances et THOMSON Richard (éd.), *Soil and stone : Impressionism, urbanism, environment*, Aldershot, Ashgate, 2003.

FRATELLO Bradley, « France embraces Millet: the intertwined fates of The gleaners and The angelus », *Art Bulletin*, 2003, volume 85, n°4, p. 685-701.

FREIDSON Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 1986, volume 27, n°3, p. 505-529.

FRIED Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 2017.

FRUITEMA Evelyn J. et ZOETMULDER Paul A. (éd.), *The panorama phenomenon : Mesdag panorama 1881-1981*, La Haye, Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, 1981.

FUMAROLI Marc, « Les paysages italiens, émancipateurs de la peinture d'histoire », *Revue des deux mondes*, 2016, p. 100-105.

FUSCO Peter, « Falguière, the female nude, and La Résistance », *Los Angeles County Museum of Art Bullerin*, 1977, volume XXIII, n°1, p. 36-50.

GABET Olivier, « Claudius Popelin : Portrait du prince Napoléon, Portrait du prince Louis Napoléon, Ensemble de cent un dessins de fleurs et de plantes, Ensemble de vingt dessins de fleurs et de plantes. », *Quarante-huit/Quatorze*, 2007, n°25, p. 60-63.

GABRIEL Nelly, *Histoires de l'École nationale des beaux-arts de Lyon*, Lyon, Beau fixe, 2007.

GALARD Jean, « Copistes » dans *Histoire du Louvre*, Paris, Fayard, 2016, volume III, p. 224-226.

GALENSON David W., *Painting outside the lines. Patterns of creativity in modern art*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

GALENSON David W., « Measuring Masters and Masterpieces. French Rankings of French Painters and Paintings from Realism to Surrealism », *Histoire & mesure*, 2002, volume XVII, n°1-2, p. 47-85.

GALENSON David W., « Quantifying Artistic Success: Ranking French Painters - and Paintings - from Impressionism to Cubism », *Historical Methods*, 2002, volume 35, n°1, p. 5-19.

GALENSON David W., « The Life Cycles of Modern Artists. Theory and Implications », *Historical Methods*, 2004, volume 37, n°2, p. 123-136.

GALENSON David W., « One-Hit Wonders: Why Some of the Most Important Work of Modern Art are not by Important Artists », *Historical Methods*, 2005, volume 38, n°3, p. 101-117.

GALENSON David W., *Old masters and young geniuses. The two life cycles of artistic creativity*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

GALENSON David W. et JENSEN Robert, « Careers and canvases: The rise of the market for modern art in nineteenth-century Paris » dans *Van Gogh Studies. Current issues in 19th-century art*, Zwolle, Waanders publishers, 2007, p. 137-168.

GALIFOT Thomas, « Collection de cinq cent six photographies ayant appartenu au peintre Edmond Lebel », *Quarante-huit/Quatorze*, 2006, n°23, p. 74-76.

GALLIATH Catherine, *Jean et Emmanuel Benner, peintres jumeaux : deux vies, deux œuvres*, mémoire de maîtrise, Strasbourg, université Strasbourg 2, 1993.

GALLINI Brigitte, « Concours et Prix d'encouragement » dans GABORIT Jean-René (éd.), *La Révolution française et l'Europe : 1789-1799*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989, volume III : « La Révolution créatrice », p. 830-851.

GALLO Daniela (éd.), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, actes du colloque organisé au musée du Louvre, Paris, 8-11 décembre 1999, Paris, la Documentation française, 2001, volume II.

GAMBONI Dario, « Proposition pour l'étude de la critique d'art au XIXème siècle », *Romantisme*, 1991, n°74, p. 9-17.

GAMBONI Dario, « L'image de la critique d'art, essai de typologie », *Quarante-huit/Quatorze*, 1993, n°5, p. 32-43.

GARB Tamar, *Women impressionists*, Oxford, Phaidon, 1986.

GARB Tamar, *Bodies of modernity: figure and flesh in fin-de-siècle France*, New York, Thames & Hudson, 1998.

GARRIC Jean-Michel, « N'oublions pas Armand Cambon : Montauban, 1819-1885 », *Bulletin du Musée Ingres*, 2000, p. 57-79.

GAUDRON Guy, « Charles Blanc, directeur des beaux-arts », *Revue historique et littéraire du Languedoc*, 1948, n°19, p. 205-206.

GAUTHERON Marie, *L'invention du désert : émergence d'un paysage, du début du XIXe siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris Nanterre, 2015.

GAUTHIER Cécile, HÉNIN Emmanuelle et LEROUX Virginie (éd.), *Subversion des hiérarchies et séduction des genres mineurs*, Paris, Peeters, 2016.

GAUTHIER Nicolas, « Premiers pas d'une cartographie numérique du continent feuilletonesque » dans PINSON Guillaume et THÉRENTY Marie-Ève (éd.), *Les journalistes : identités et modernités*, actes du premier congrès Médias 19, Paris, 8-12 juin 2015, Paris, Médias 19, 2015.

GAUTIER Théophile, *Bonjour, Monsieur Corot : ensemble des articles de 1836 à 1872*, Paris, Séguier, 1996.

GAUTIER Théophile et GAUTIER Judith, *Gustave Moreau, Théophile Gautier : "le rare, le singulier, l'étrange"*, Paris, musée Gustave Moreau, 2011.

GEIGER Monique, *Alphonse Legros : peintre, graveur et sculpteur (1837-1911)*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 1953.

GEIGER Monique, « De la fiction à la réalité : du peintre Guillaume Pontarmille, "l'Eté 1862" du Livre de Juste de Lucette Desvignes, au peintre Hector Hanoteau, 1823-1890 », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, 1995, volume 135, p. 253-267.

GEISLER-SZMULEWICZ Anne et LAVAUD Martine (éd.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, actes du colloque international au Palais impérial, Compiègne, 13-15 octobre 2011, Nîmes, Lucie éditions, 2013.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et analyse des données : à propos de l'étude prosopographique des artistes du Conseil supérieur des beaux-arts (1874-1940) » dans MILLET Hélène (éd.), *Informatique et prosopographie*, actes de la table ronde du C.N.R.S., Paris, 25-26 octobre 1984, Paris, CNRS Éditions, 1985, p. 315-332.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Esthétique officielle et art national sous la IIIè République », *Le Mouvement social*, 1985, n°131, p. 105-120.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporain*, 1986, volume 33, n°1, p. 40-73.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Le statut social de l'artiste professionnel aux XIXe et XXe siècle » dans *La condition sociale de l'artiste*, actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985, Paris, CIEREC, 1987, p. 87-104.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Le Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, 1993, n°163, p. 45-65.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, volume 26, n°93, p. 39-50.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « National art and French art: history, art, and politics during the early Third Republic. » dans HARGROVE June et MCWILLIAM Neil (éd.), *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 36-53.

GENIN Christophe, LEROUX Claire et LONTRADE Agnès (éd.), *Juger l'art ?*, actes du colloque organisé par l'Université Paris I-Sorbonne, Paris, 25-27 novembre 2005, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009.

GENTOU Albertine, *Rosa Bonheur : une femme au service de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2018.

GEORGEL Chantal, *Le paysage depuis le milieu du XIXe siècle*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 2012.

GERBOD Paul, « L'action culturelle de l'État au XIXè siècle (à travers les divers chapitres du budget général) », *Revue historique*, 1983, volume 270, n°2, p. 389-401.

GERSTEIN Marc, « Denon et la politique des concours » dans GALLO Daniela (éd.), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, actes du colloque organisé au musée du Louvre, Paris, 8-11 décembre 1999, Paris, la Documentation française, 2001, volume II, p. 347-364.

GIGUET Bernard, « Une lettre de Jules Ziegler 16 mai 1847 », *Bulletin - Groupe de recherches et d'études de la céramique du Beauvaisis*, 2006, n°27, p. 112-113.

GILSON Étienne, « Charles Blanc, écrivain et critique », *Revue historique et littéraire du Languedoc*, 1948, n°19, p. 197-201.

GIRALDON Adolphe, *Luc Olivier Merson. Une noble vie d'artiste. Portrait*, Paris, Frazi r-Soye, 1929.

GIRARD Marie-Hélène, « Une date mémorable » dans *Œuvres complètes [Section VII]*, Paris, H. Champion, 2011, volume IV : « Les Beaux-arts en Europe, 1855 », p. 11-92.

GIRARD Paul, *Firmin-Girard, 1838-1921*, Luchon, éd. du cent cinquantenaire Firmin-Girard, 1988.

GIRAUD Stanislas, *Gustave Ricard : sa vie et son œuvre (1823-1873)*, Paris, Occitania, 1932.

GIREL Sylvia (éd.), *Sociologie des arts et de la culture : un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, 2006.

GIUFFRE Katherine, « Sandpiles of Opportunity : Success in the Art World », *Social Forces*, 1999, volume 77, n°3, p. 815-832.

GODEFROY Louis, *L'Œuvre gravé de Albert Besnard*, Paris, chez l'auteur, 1926.

GOLDSCHMIDT Fernande, *Nieuwerkerke, le bel Émilien : prestigieux directeur du Louvre sous Napoléon III*, Paris, Art international, 1997.

GONSE François, *Louis Gonse (1846-1921). Historien, critique et amateur d'art*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1990.

GORDON LOVETT Jennifer et JOHNSTON William R., *Empires restored, Elysium revisited: The Art of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 1991.

GOSSET Paul, *Henri Harpignies, peintre paysagiste français, 1819-1916*, Valenciennes, P. Gosset, 1982.

GOTLIEB Marc, « The Pedagogy of Emancipation : Teachers and Students in Nineteenth-Century France » dans *Memory & Oblivion*, Dordrecht, Kluwer Academic, 1999.

GOTLIEB Marc, « Legends of the painter hero: remembering Henri Regnault » dans HARGROVE June et MCWILLIAM Neil (éd.), *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, New Haven, Yale University Press, 2005.

GOTLIEB Marc J., *The Plight of Emulation. Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

GOTLIEB Marc J., *The deaths of Henri Regnault*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

GOTTERI Nicole, « Les membres de la Légion d'honneur. Éléments statistiques sur la création d'une élite », *La Phalère*, 2000, n°1, p. 82-89.

GOUMAN Jean-Baptiste, *La fortune de l'art du péril national. La repésentation et la mise en scène de la guerre franco-allemande de 1870-71 dans la peinture militaire française*, mémoire de master, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010.

GOURVENNEC Jean-Christophe, *Henri Gervex (1853-1929)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1987.

GOURVENNEC Jean-Christophe, « Henri Gervex reconnu : la cote s'envole », *Connaissance des arts*, 2001, n°587.

GRAD Bonnie L., « Le voyage en bateau: Daubigny's visual diary of river life », *Print Collector's Newsletter*, 1980, volume XI, n°4, p. 123-127.

GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005.

GREEN Nicholas, « "All the Flowers of the Field": The State, Liberalism and Art in France under the Early Third Republic », *Oxford Art Journal*, 1987, volume 10, n°1, p. 71-84.

GREEN Nicholas, « Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 29-34.

GREENBERG Susan, « Reforming paysage historique: Corot and the generation of 1830 », *Art History*, 2004, volume 27, n°3, p. 412-430.

GREILICH Susanne, LÜSEBRINK Hans-Jürgen et MOLLIER Jean-Yves (éd.), *Presse et évènement : journaux, gazettes, almanachs (XVIIIe-XIXe siècles)*, actes du colloque international, université de la Sarre, Sarrebruck, 12-14 mars 1998, Berne, Peter Lang, 2000.

GRIMMER Georges, « L'exposition Courbet de 1855 », *Bulletin de l'Association des Amis de Gustave Courbet*, 1955, n°15, p. 1-12.

GROHN Hans Werner, « Harpignies und Monet », *Weltkunst*, 1980, volume L, n°7, p. 868-869.

GROSSIR-SOVOY Claudine, « Les années d'apprentissage d'Eugène Fromentin : naissance d'une double vocation » dans CHEFDOR Monique (éd.), *De la palette à l'écritoire*, Nantes, Joca Seria, 1997.

Groupe d'études sur l'enseignement en histoire de l'art, « Sur la conception de l'histoire de l'art de Jacques Thuillier », *Histoire et critique des Arts*, 1977, volume 1, n°1.

GRUNCHEC Philippe, *Les concours des prix de Rome, 1797-1863*, Paris, École des beaux-arts, 1986, volume 1.

GRUYER Jacques, « L'œuvre gravé d'Adolphe Appian », *Nouvelles de l'estampe*, 1976, n°25, p. 7-8.

GUBIN Eliane, JACQUE Catherine et PIETTE Valérie (éd.), « Marie Collart » dans *Dictionnaire des femmes belges : XIXe et XXe siècles*, Bruxelles, Racines, 2006, p. 118-119.

GÜDEL Niklaus Manuel, *Gustave Courbet : une enquête sur le paysage*, Dijon, Presses du Réel, 2019.

GUÉGAN Stéphane, *Jules Ziegler peintre*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2000.

GUÉGAN Stéphane, *Delacroix : peindre contre l'oubli*, Paris, Flammarion, 2018.

GUÉRY Louis, *Visages de la presse. Histoire de la présentation de la presse française du XVIIe au XXe siècles*, Paris, Victoires éditions, 2006.

GUICHARD Charlotte (éd.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art (XVIe-XXe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

GUILLERM Jean-Pierre (éd.), *Des Mots et des couleurs : études sur le rapport de la littérature et de la peinture, 19ème et 20ème siècles*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986.

GUILLOUËT Jean-Marie, JONES Caroline A., MENGER Pierre-Michel et SOFIO Séverine, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2014, n°1, p. 27-42.

GUILLOUX Philippe, *Meissonier : trois siècles d'histoire*, Paris, Copernic, 1980.

GUINARD Paul, *Artistes français au Portugal : Taylor, Dauzats, Blanchard*, Amadora, Livraria Bertrand, 1958.

GUINARD Paul, *Dauzats et Blanchard peintres de l'Espagne romantique*, Bordeaux, Les Impressions Belle Nef, 1967.

GUINOT Robert, *Victor Le Gentile (1815-1889) : peintre paysagiste préimpressionniste en Bretagne, Berry et Limousin*, Paris, Guénégaud, 2013.

GUIZZETTI Carmen, « Federico Faruffini : catalogo delle incisioni », *Grafica d'arte*, 2004, volume 15, n°60, p. 2-7.

GUTMAN-HANHIVAARA Laura, « Edelfelt à Paris : l'itinéraire d'un artiste », *Quarante-huit/Quatorze*, 2002, n°14, p. 72-102.

HAAS Suzanne, *Théodore Devilly, peintre de l'Ecole de Metz XIXe siècle : son œuvre*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 1965.

HADDAD Michèle, *La divine et l'impure : le nu au XIXe siècle*, Paris, Jaguar, 1990.

HADDAD Michele, « Courbet et Antigna : à propos d'un incendie » dans *Le livre et l'art : études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris, Somogy, 2000.

HADJINICOLAOU Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, F. Maspero, 1973.

HADJINICOLAOU Nicos, « “La liberté guidant le peuple” de Delacroix devant son premier public », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, volume 28, n°1, p. 3-26.

HALKES Petra, « The Mesdag panorama: sheltering the all-embracing view », *Art History*, 1999, volume 22, n°1, p. 83-98 et 157-158.

HAMMERSCHLAG Keren Rosa, *Frederic Leighton: death, mortality, resurrection*, Burlington, Ashgate, 2015.

HAN Jiyeon, *Alexandre Cabanel face aux Salons critiques parisiens de son temps (1845-1889)*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2001.

HARAMBOURG Lydia, *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIXe siècle*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1985.

HARDING James, *Les Peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, Lyon, université de Lyon, 1969.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, *L. Janmot, 1814-1892, et les peintres lyonnais*, thèse d’État, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1977.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, « Génération Divine, tableau-poème de Louis Janmot », *Romantisme*, 1978, n°19, p. 56-63.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, *Louis Janmot : 1814-1892*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, « Un nouveau dessin de Janmot au Musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1987, n°2, p. 14-21.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, « Le poème de l’Âme de Janmot », *L’Œil*, 1989, n°407, p. 42-49.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, « Fantin-Latour, peintre de fleurs », *Gazette des beaux-arts*, 1989, volume 113, n°1442, p. 135-142.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth et GRAFE Étienne, *The Lyon School of Flower Painting*, Leigh-on-Sea, F. Lewis, 1978.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth et GRAFE Étienne, *Les peintres de fleurs en France : de Redouté à Redon*, Paris, éditions de l’Amateur, 1992.

HARGROVE June, « Qui vive? France! : war monuments from the Defense to the Revanche » dans HARGROVE June et MCWILLIAM Neil (éd.), *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 54-81.

HARGROVE June Ellen (éd.), *The French Academy Classicism and its Antagonists*, Newark, University of Delaware Press, 1990.

HARGROVE June et MCWILLIAM Neil (éd.), *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, actes du colloque, Washington, 1er-2 février 2002, New Haven, Yale University Press, 2005.

HASKELL Francis, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Londres, Phaidon, 1976.

HASKELL Francis (éd.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du 24ème congrès CIHA, Bologne, 10-18 septembre 1979, Bologne, CLUEB, 1981.

HASKELL Francis, « L'art et le langage de la politique », *Le Débat*, 1987, volume 2, n°44, p. 106-115.

HASKELL Francis, *La norme et le caprice, redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993.

HASKELL Francis, *L'historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995.

HASKELL Francis, LEVI Anthony et SHACKLETON Robert (éd.), *The Artist and the Writer in France. Essays in honour of Jean Seznec*, Oxford, Clarendon Press, 1974.

HAUG Hans, *Un peintre alsacien sous le second empire : Gustave Brion (1824-1877)*, Strasbourg, Imprimerie des Dernières Nouvelles, 1925.

HAUPTMAN William, « Juries, Protests, and Counter-Exhibitions before 1850 », *The Art Bulletin*, 1985, volume 67, n°1, p. 95-109.

HAUSCHILD Joachim, « Ein Daubigny ist kein Daubigny ist ein Daubigny », *Art*, 2004, n°4.

HAXTHAUSEN Charles W., *The two Art Histories : the Museum and the University*, actes du colloque, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, 9-10 avril 1999, New Haven, Yale University Press, 2002.

HÉBERT Oriane, *La peinture d'Histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870)*, thèse de doctorat, Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal, 2016.

HEFTING Victorine Bakker, *Jongkind d'après sa correspondance*, thèse, Utrecht, Universiteit Utrecht, 1968.

HEFTING Victorine Bakker, *Jongkind : sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1975.

HEILBRUN Françoise, « Charles Nègre et la photographie d'architecture », *Monuments historiques*, 1980, n°110, p. 18-22.

HEIMANN Nora M., *Joan of Arc in French Art and Culture (1700-1855). From Satire to Sanctity*, Hampshire, Ashgate, 2005.

HEINICH Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2005.

HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, éditions de Minuit, 2010.

HEINICH Nathalie, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2018.

HEISER Eugène, *Peintre de batailles et portraitiste : Adolphe Yvon (1817-1893) et les siens*, Sarreguemines, impr. Hamann, 1974.

HELLEBRANTH Robert, *Charles-François Daubigny, 1817-1878*, Morges, éd. Matute, 1976.

HELLEBRANTH Robert et HELLEBRANTH Anne, *Charles-François Daubigny, 1817-1878*, 1996.

HÉMEZ Anne, *L'œuvre graphique d'Henri Harpignies dans les musées et les collections privées du Nord de la France*, mémoire de maîtrise, Lille, université Lille 3, 1992.

HEMEZ Anne, « Les dessins d'Henri Harpignies au musée de Valenciennes », *Valentiana*, 1993, n°12, p. 61-72.

HENRY Natacha, *Rosa Bonheur : l'audacieuse*, Paris, Albin Michel, 2020.

HENRY Nicole, « Jules Ziegler : un artiste haut-marnois méconnu », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, 1995, volume 135, p. 285-293.

HERBERT Robert L., « A Pre-Revolutionary Proposal for Reforming the Salon Jury, 1848 », *Oxford Art Journal*, 2002, volume 25, n°2, p. 29-40.

HERDING Klaus, *Le réalisme comme contradiction : visions, conflits et résistances dans l'oeuvre de Courbet*, Besançon, éd. du Sekoya, 2013.

HOBBS Richard, « Du visuel à l'écrit : Jules Breton peintre-écrivain » dans CONROY Derval et GRATTON Johnnie (éd.), *L'œil écrit : études sur les rapports entre texte et image 1800-1940*, Genève, Slatkine, 2005.

HOEK Leo H., *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam, Rodopi, 2001.

HORNSTEIN Katie Auteur, *Picturing war in France, 1792-1856*, New Haven, Yale University Press, 2017.

HOTTIN Christian, *Quand la Sorbonne était peinte*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

HOTTIN Christian, *Les Sorbonne. Figures de l'architecture universitaire à Paris*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

HOURT-POUR Michelle, *Charles Blanc and the Gazette des Beaux-Arts*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1997.

HOUSE John, « Die französische Landschaft 1877: Le village de Lavardin, Loir-et-Cher von Charles Busson. » dans FLECKNER Uwe, SCHIEDER Martin et ZIMMERMANN Michael F. (éd.), *Jenseits der Grenzen : französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart*, Cologne, DuMont, 2000.

HUANG Shu-Lin, *La promotion de la peinture de paysage en France, de Roger de Piles à la création du grand prix de Rome de paysage historique (1708-1817) : théoriciens, amateurs, peintres & État*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2005.

HUAULT-NESME Laurence (éd.), *Ernest Hébert, 1817-1908 : entre romantisme et symbolisme*, La Tronche, musée Hébert, 2003.

HUAULT-NESME Laurence, *Jean Achard, 1807-1884 : un paysagiste à l'école de la nature*, Grenoble, Glénat, 2008.

HUMBERT Jean-Marcel, *Édouard Detaille : l'héroïsme d'un siècle*, Paris, Copernic, 1979.

HUNGERFORD Constance Cain, « Meissonier and the Founding of the Société Nationale des Beaux-Arts », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 71-77.

HUNGERFORD Constance Cain, « Meissonier's Siège de Paris and Ruines des Tuileries. », *Gazette des beaux-arts*, 1990, volume 116, n°1462, p. 201-212.

HUNGERFORD Constance Cain, *Ernest Meissonier, Master in his Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

HUNT David C., « Karl Bodmer and the American frontier », *Imprint*, 1985, volume X, n°1, p. 11-19.

HURLET Frédéric, RIVOAL Isabelle et SIDÉRA Isabelle, « Entre affirmation de statut et désir de reconnaissance. Introduction au prestige » dans *Colloques de la MAE. Le prestige. : autour des formes de la différenciation sociale.*, numéro thématique, 2014, volume 10, p. 9-22.

HUSTON Lorne, *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, thèse de doctorat, Montréal, Concordia University, 1989.

IGRA Caroline, « Imagery of destruction and reconstruction: Giuseppe de Nittis' forthright approach to post-Commune Paris », *Konsthistorisk tidskrift*, 1998, volume 67, n°3, p. 157-173.

IGRA Caroline, « Spatial engineer and social recorder: Giuseppe de Nittis and the development of 19th-century cityscape imagery », *Van Gogh Museum journal*, 1999, p. 94-103.

ISAACSON Robert, *William-Adolphe Bouguereau*, New York, New York Cultural Center, 1974.

ISAACSON Robert, « The evolution of Bouguereau's grand manner », *Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 1975, volume LXII, p. 74-83.

IVENS Maria, GAUTIER Bertrand, ROSENBLUM Marc, SALAUN Lydie, SALAUN Michel et VUILLEMIN Lionel (éd.), *Histoire et critique des arts. Expositions*, numéro thématique, n°11-12, 1979.

JAGER Odile, *Émile Michel : 1828-1909*, mémoire de DEA, Strasbourg, université Strasbourg 2, 1997.

JAGOT Hélène, « La malédiction du Prix de Rome. Les lauréats face aux critiques et à l'Académie des beaux-arts » dans BONNET Alain, GOARIN Véronique, JAGOT Hélène et SCHWARTZ Emmanuel (éd.), *Devenir peintre au XIXe siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, Lyon, Fage, 2007, p. 75-103.

JAGOT Hélène, *Jean-Léon Gérôme néo-grec. L'antiquité dévoyée*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2010.

JAGOT Hélène, *La peinture néo-grecque (1847-1874) : réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, thèse de doctorat, Paris, université Paris Nanterre, 2013.

JAMET Christian, *Antigna ou la passion des humbles*, Orléans, Corsaire éditions, 2017.

JAMMES CHAPUIS Anne, *Effets de réel et d'exotisme dans Un été dans le Sahara (1857), d'Eugène Fromentin*, mémoire de master, Dijon, université de Bourgogne, 2014.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JAY Robert, « Alphonse de Neuville's The Spy and the legacy of the Franco-Prussian War », *Metropolitan Museum Journal*, 1984, volume XIX-XX, p. 151-162.

JENSEN Robert, « Anticipating Artistic Behavior. New Research Tools for Art Historians », *Historical Methods*, 2004, volume 37, n°2, p. 137-153.

JOBERT Barthélémy, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 2018.

JOHNSON Lee, « Léon Riesener et l'ombre d'Hamlet », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1977, volume XXVII, n°5-6, p. 335-336.

JOHNSON Lee, *The paintings of Eugène Delacroix: a critical catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

JOLLET Étienne, *La nature morte ou La place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007.

JOLY Agathe, *1985-1997, Fortune critique du Musée d'Orsay: la spécificité du regard anglo-saxon*, mémoire, Paris, École du Louvre, 2014.

JONES Kimberly Ann, *Ressurrecting history. Jean-Paul Laurens and the politics of history painting during the french Third Republic (1871-1914)*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1996.

JONES Kimberly Ann, « Jean-Paul Laurens, the Gobelins manufactory, and the tapestry revival of the Third Republic », *Studies in the decorative arts*, 1996, volume 4, n°1, p. 2-40.

JONES Kimberly Ann, « Art and regional identity: Jean-Paul Laurens and the murals of the Capitole of Toulouse, 1892-1915 », *Studies in the decorative arts*, 2005, volume 12, n°2, p. 96-128.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée », *Histoire & mesure*, 2008, volume 23, n°2, p. 3-34.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art » dans CABOURET-LAURIOUX Bernadette (éd.), *La prosopographie au service des sciences sociale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 339-357.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Modernes contre anciens ? De l'opposition à la reconnaissance (1848-1889) » dans *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, p. 49-146.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Bases de données et gestion de projets en humanités numériques », *Biens symboliques*, 2018, n°2.

JOYEUX-PRUNEL, BÉATRICE, « La notion d'avant-garde et son histoire » dans CHARLE Christophe et JEANPIERRE Laurent (éd.), *La vie intellectuelle en France*, Paris, éditions Points, 2019, volume 2 : 1914-1962, p. 306-311.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « How can you talk about images you haven't seen? », *CH-DH - Metadata*, Rome, Institut Suisse, 2021.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice et SIGALO SANTOS Luc (éd.), *L'art et la mesure : histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2010.

JULIA Isabelle, *Musée national Ernest Hébert*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978.

JULIA Isabelle (éd.), *Le peintre et la princesse : correspondance entre la princesse Mathilde Bonaparte et le peintre Ernest Hébert*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.

JULIA Isabelle, « Le musée Ernest Hébert », *Quarante-huit/Quatorze*, 2004, n°18, p. 24-25.

JULIA Isabelle, « Hébert dans Venise byzantine » dans BARBILLON Claire, TOSCANO Gennaro, DUREY Philippe et MAZZAROLLI Leopoldo (éd.), *Venise en France : du romantisme au symbolisme*, actes des journées d'études Paris-Venise, École du Louvre, 10 et 11 mai 2004, Paris, École du Louvre, 2006.

JUNEJA Monica, *Peindre le paysan : l'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, Paris, éditions du Makar, 1998.

JUNG Didier, *William Bouguereau : le peintre roi de la Belle Époque*, Paris, Le Croit vif, 2014.

JUVIGNY Sophie de, *Édouard Dantan, 1848-1897*, Paris, Somogy, 2002.

KAHANE Martine, *L'Ouverture du nouvel Opéra, 5 janvier 1875*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

KAISER Bruno, *Tony Johannot*, Berlin, Henschelverlag, 1956.

KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (éd.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.

KALLIO Rakel et SIVÉN Douglas, *Albert Edelfelt: 1854-1905*, Douglas Productions, 2004.

KALPAKCIAN Vardui, « Ludwig Passini (1832, Vienna - 1903, Venezia) : un pittore austriaco, ritrattista della vita veneziana », *Römische historische Mitteilungen*, 2004, volume 46, p. 335-358.

KAMADA Mayumi, *Fernand Cormon, sa vie et ses œuvres peintes*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1987.

KÄMPFEN-KLAPPROTH Brigit, « Das Bourbaki-Panorama als Werk von Edouard Castres », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1985, volume XLII, n°4, p. 288-291.

KARAMPOURNIS Roger, *Si Barbizon m'était conté : Jean-François Millet, essai biographique*, Le Mée-sur-Seine, Amatteis, 1990.

KEARNS James et MILL Alister (éd.), *The Paris Fine Art Salon : le Salon, 1791-1881*, Berne, Peter Lang, 2015.

KEARNS James et VAISSE Pierre (éd.), *« Ce Salon à quoi tout se ramène » : le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, 2010.

KEITH Larry, « Mixed media in the work of Charles-François Daubigny: analysis and implications for conservation », *National Gallery technical bulletin*, 2002, volume 23, p. 42-49.

KELLY Simon, « Strategies of repetition: Millet/Corot » dans KAHNG Eik et VIKAN Gary (éd.), *The repeating image : multiples in French painting from David to Matisse*, Baltimore, Walters Art Museum, 2007.

KELLY Simon R., *Théodore Rousseau and the rise of the modern art market : an avant-garde landscape painter in nineteenth-century France*, Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2021.

KENDALL Richard, *« Studying nature as a hunter, a savage »: Vincent van Gogh and Karl Bodmer*, Édimbourg, National Galleries of Scotland, 2014.

KERN Ralf, *Oswald Achenbach: ein Düsseldorfer malt Italien*, Münster, LIT, 2009.

KERVAREC Michel, *Histoire de l'École régionale des beaux-arts de Nantes, 1757-1968*, Nantes, éditions Coiffard, 2004.

KIENLE Miriam, « Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History », *Artl@s Bulletin*, 2017, volume 6, n°3.

KILPINEN Tuulikki, « Modulations sur la toile: La Reine blanche d'Albert Edelfelt, 1854-1905 », *Histoire de l'art*, 2002, n°50, p. 65-76.

KING Ross, *The judgement of Paris: Manet, Meissonier and an artistic revolution*, Londres, Chatto & Windus, 2006.

KNELS Eva Maria, *Der Salon und die Pariser Kunstszene unter Napoleon I: Kunstpolitik, künstlerische Strategien, internationale Resonanzen*, Hildesheim, G. Olms, 2019.

KOCKS Dirk, « "Beweinungsbilder" der Hamburger Maler Louis Asher und Ferdinand Heilbuth », *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 1975, volume XX, p. 71-90.

KOHNEN Joseph, *Munkácsy und Luxemburg*, Luxemburg, éditions Saint-Paul, 2008.

KÖRNER Hans, *Die « Jugend » und der tote Held : das Denkmal für Henri Regnault in der École des Beaux-Arts, Paris*, Düsseldorf, Kreis der Freunde des Instituts für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2016.

KOROLEFF Servane, *John-Lewis Brown 1829-1890*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1996.

KOVACS Anna Zsófia, *Mihály Munkácsy et la critique française*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2004.

KOZAK Antoinette, *Catalogue des dessins d'Ernest Hébert, pour les portraits et personnages utilisés dans ses tableaux faisant partie des collections du Cabinet des dessins du Louvre*, Carpentras, Antoinette Kozak, 1978.

KRAUSS Rosalind Epstein, *The originality of the avant-garde and the other modernist myths*, Cambridge, MIT Press, 1986.

KÜHN Joachim, *La Princesse Mathilde 1820-1904*, Paris, Plon, 1935.

KULTERMANN Udo, « Fantin-Latour's Hommage à Delacroix and the formation of homage painting », *Konsthistorisk tidskrift*, 1979, volume XLVIII, n°1, p. 31-37.

KÜNZLE David, « L'Illustration, journal universel, 1843-53. Le premier magazine illustré en France. Affirmation du pouvoir de la bourgeoisie », *Nouvelles de l'estampe*, 1979, n°43, p. 8-19.

KÜSTER Bernd, *Ludwig Knaus: der Zeichner*, Gifkendorf, Merlin, 2001.

KUTHY Sandor, *Albert Anker : Deux portraits d'un artiste*, Lausanne, Margeurat, 1982.

KUTHY Sandor, *Albert Anker : Faïences, en collaboration avec Théodore Deck*, Lausanne, Margeurat, 1985.

KUTHY Sandor et BHATTACHARYA-STETTLER Therese, *Albert Anker: Werkkatalog der Gemälde und ÉOlstudien*, Bâle, Wiese Verlag, 1995.

LA GORCE Jérôme de, LEVAILLANT Françoise et MÉROT Alain (éd.), *La condition sociale de l'artiste, XVIe-XXe siècles*, actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du CNRS, Paris, 12 octobre 1985, Saint-Étienne, CIEREC, 1987.

LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre. XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, CTHS, 2011.

LACAMBRE Geneviève, « La peinture. Le temps du Salon » dans CACHIN Françoise (éd.), *L'art du XIXe siècle : 1850-1905*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1990, p. 23-43.

LACHENAL-TABALLET Lucie, *Beaux-arts et critique dans la presse parisienne sous la Restauration (1814-1830)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.

LACLOTTE Michel, « Le projet d'Orsay », *Le Débat*, 1987, volume 2, n°44, p. 4-19.

LACROIX Laurier, « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art », *Anthropologie et Sociétés*, 2006, volume 30, n°3, p. 29-44.

LAFFONT Robert, *L'œuvre de Tony Robert-Fleury, 1837-1911*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1980.

LAFON Sandrine, *Théodore Rousseau et la critique*, mémoire, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1991.

LAFONT-COUTURIER Hélène, *Gérôme*, Paris, Herscher, 2000.

LAFONT-COUTURIER Helene, « La diffusion de l'œuvre de Gérôme par la Maison Goupil en France et aux États-Unis » dans THIELEMANS Veerle et GUEGAN Stephane (éd.), *Thomas Eakins : peinture et masculinité = painting and masculinity*, Giverny, Terra Foundation for the Arts, 2003.

LALANCE Jean, *Jules Larcher, ancien directeur de l'Ecole régionale des beaux-arts et conservateur du musée de Nancy*, Nancy, édition de la Revue « Le Pays lorrain », [s.d.].

LAMBERTSON John P., « Lizinka de Mirbel and French romanticism », *Woman's Art Journal*, 1997, volume 18, n°2, p. 17-21.

LAMICQ Pierre C., « Les artistes voyageurs dans les Pyrénées: Charles Landelle (1821-1908) », *Pyrénées*, 1992, n°169, p. 13-26.

LAMOTTE Frédéric-Georges, *Hector Berlioz : son activité de feuilletoniste au Journal des Débats et sa position dans la société parisienne (1834-1863)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999.

LAMOURE Jacques et BIBOUD Jacques Antoine, *Jean Achard, paysagiste, 1807-1884*, Grenoble, éditions de l'ACMAD, 1984.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Le métier d'artiste : dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2012.

LANG Gladys Engel et LANG Kurt, « Recognition and Renown : the Survival of Artistic Reputation », *American Journal of Sociology*, 1988, volume 94, n°1, p. 79-109.

LANG Gladys Engel et LANG Kurt, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990.

LANNOY Isabelle de, *J. J. Henner : catalogue raisonné*, Paris, musée Jean Jacques Henner, 2008.

LAPALUS Marie, *Le peintre Édouard Cibot, 1799-1877*, mémoire de maîtrise, Dijon, université de Bourgogne, 1978.

LAPAUZE Henry, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, Plon-Nourrit, 1924, volume 1.

LASSALLE Christian, *Charles-François Daubigny*, Paris, éd. du Valhermeil, 1990.

LAUGÉE Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

LAUGÉE Thierry et RABILLER Carole (éd.), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIXe siècle*, actes des journées d'études organisées par le LabEx EHNE et le Centre André Chastel, Paris, 18-19 avril 2014, Berne, Peter Lang, 2017.

LAURENT Jeanne, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Étienne, CIEREC, 1982.

LAURENT Jeanne, VAISSE Pierre et CHARDEAU Jacques, « The new Caillebotte affair », *October*, 1984, volume 31, p. 69-90.

LAURICQ Pierre C., « Les artistes voyageurs dans les Pyrénées : Isidore Pils 1815-1875 », *Pyrénées*, 1993, n°175, p. 283-300.

LAVALADE Marie-France, *L'œuvre de Alexis Joseph Mazerolle (1826-1889)*, mémoire, Paris, École du Louvre, 2002.

LAVALADE Marie-France, « Mazerolle un peintre décorateur du XIXe siècle », *Estampille. L'objet d'art*, 2004, n°388, p. 54-61.

LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge, « La formation néo-classique d'un maitre romantique: Louis Gallait à l'Académie de Tournai. Analyse de dessins inédits », *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, 1976, volume IX, p. 170-203.

LE BOT Jean-Claude, « Un mort sur une bannière du Pardon de Kergoat peint par Jules Breton et daté de 1890 » dans LEWANDOWSKI Georg, STEININGER Karl Josef et UTZINGER Bertrand (éd.), *Totentanz-Forschungen*, Düsseldorf, Europäische Totentanz-Vereinigung, 1998.

LE GAL Michèle, *Carolus Duran : sa vie, son œuvre dessiné*, mémoire de diplôme, Paris, École du Louvre, 1974.

LE GONIDEC Nathalie et YON Jean-Claude (éd.), *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 2012.

LE GRIGNOU Brigitte, « Les "télécritiques" et le goût des autres » dans DAUVIN Pascal et LEGAVRE Jean-Baptistes (éd.), *Les publics des journalistes*, Paris, La Dispute, 2007, p. 155-176.

LE GUEN Murielle, *Octave Tassaert (1800/1874), peintre lithographe. Biographie et catalogue raisonné de ses œuvres*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1994.

LE GUEN Murielle, « Une acquisition du musée de la vie romantique de Paris: La Porte fermée, 1855, par Octave Tassaert », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1997, volume 47, n°1, p. 59-63.

LE GUEN Murielle, « Octave Tassaert, 1800-1874, peintre des larmes et de la bonne fortune », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1998, p. 273-286.

LE GUEN Murielle, « Un nouveau regard sur les dessins d'Octave Tassaert, 1800-1874, du musée Léon Bonnat à Bayonne », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2000, volume 50, n°2, p. 77-84.

LE GUERN Philippe (éd.), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

LE MEN Ségolène, « La gravure, instrument critique », *Quarante-huit/Quatorze*, 1993, n°5, p. 32-43.

LE MEN Ségolène, « L'Exposition du pavillon du Réalisme » dans *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 185-190.

LE MEN Ségolène, *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

LE MEN Ségolène (éd.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.

LE PELLEY FONTENY Monique, *Léon Augustin Lhermitte 1844-1925. Catalogue raisonné*, Paris, Cercle d'art, 1991.

LE ROUX Valérie, *« Bonjour Mr Guillou ! » : une rencontre avec Alfred Guillou, Théophile Deyrolle, Charles Fromuth et les autres, peintres à Concarneau entre 1870 et 1930*, Concarneau, éd. V. Le Roux, 2001.

LEBEL Jean-Edmond, *Edmond Lebel : le concours de Rome*, Paris, Céros ; Librairie Plantureux, 2006.

LECHLEITER France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome, de 1863 à 1914*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2008.

LECLERCQ Henri, *Ferdinand Gaillard, maître graveur, 1834-1887*, Paris, Letouzey et Ané, 1934.

LECLÈRE Marianne, *Des Femmes dans l'impressionnisme*, Paris, NANE éditions, 2016.

LECOMTE Georges, *Albert Besnard*, Paris, éditions Nilsson, 1925.

LEDBURY Mark, « The Hierarchy of Genre in the Theory and Practice of Paiting in Eighteenth-Century France » dans DECULTOT Elisabeth et LEDBURY Mark (éd.), *Théorie et débat esthétiques au dix-huitième siècle. Elements d'une enquête*, Paris, H. Champion, 2011.

LEEMAN Fred, « Shadows over Jean-Léon Gérôme's career », *Van Gogh Museum journal*, 1998, p. 88-99.

LEEMAN Fred, « Hendrik Willem Mesdag's Breakers in the North Sea (1869-70) », *Van Gogh Museum journal*, 1999, p. 104-111.

LEEMAN Richard (éd.), *Les ruptures, figures du discours historique*, actes de la 5e journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain, Bordeaux, 7-8 mars 2003, Bordeaux, Centre François-Georges Pariset, 2005.

LEEUW Ronald de, « In the light of Chardin: Chardinesque still lifes by Philippe Rousseau and some of his contemporaries », *Van Gogh Museum journal*, 1995, p. 102-117.

LEFEBVRE Christiane, *Alfred Stevens, 1823-1906*, Paris, Brame & Lorenceau, 2006.

LEFRANCOIS Thierry, « William Bouguereau, 1825-1905 : La Rochelle et son musée des beaux-arts », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1997, volume 47, n°5-6, p. 78-89.

LEINEN Michèle, *L'œuvre décorative d'Henri-Léopold Lévy : 1840-1904*, mémoire de maîtrise, Strasbourg, université Strasbourg 2, 1997.

LELIÈVRE Pierre, *Vivant Denon : homme des lumières, « ministre des arts de Napoléon »*, Paris, Picard, 1993.

LELY Sandrine, « Des femmes d'exception : l'exemple de l'Académie royale de peinture et de sculpture » dans NAUDIER Delphine et ROLLET Brigitte (éd.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21-36.

LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.

LEMAIRE Gérard-Georges, « La naissance de la presse artistique et le Salon », *L'Œil*, 2004, n°564, p. 78-79.

LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire de la critique d'art*, Paris, Klincksieck, 2018.

LEMAIRE Solange, « Adolphe Marais : peintre du terroir normand : 1856-1940 », *Pays d'Auge*, 1990, volume 40, n°10, p. 2-15.

LEMERCIER Claire et ZALC Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, 2010.

LEMEUX-FRAITOT Sidonie, *L'orientalisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.

LEMOINE Colin, « Définir la critique d'art », *L'Œil*, 2004, n°564, p. 78-79.

LEMOINE Jean-Gabriel, *Léon Bonnat, collectionneur*, Bayonne, musée Bonnat, 1966.

LEMOINE Serge et LECASSEUR Marie, *Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*, Paris, Nicolas Chaudun, 2007.

LEMOINE-BOUCHARD Nathalie, *Les peintres en miniature actifs en France*, Paris, éditions de l'Amateur, 2008.

LENIAUD Jean-Michel, *Napoléon et les arts*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

LEOPOLD Elisabeth et NATTER Tobias Günter (éd.), *Nude Men : from 1800 to the Present Day*, Munich, Hirmer, 2012.

LEPELTIER Robert, *Jules-Romain Joyant*, L'Isle-Adam, musée Louis-Senlecq, 1978.

LEPOITTEVIN Lucien, *Jean-François Millet : images et symboles*, Cherbourg, Isoète, 1990.

LEPOITTEVIN Lucien (éd.), *Une chronique de l'amitié : correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, Le Vast, J. et L. Lepoittevin, 2005.

LEPOITTEVIN Lucien et LACAMBRE Geneviève (éd.), *Jean-François Millet : au delà de l'Angélus*, actes du colloque de Cerisy, 5-8 octobre 2000, Paris, J.-P. de Monza, 2002.

LESAGE Jean-Claude, « Pour Jean-Charles Cazin », *Revue du Nord*, 1990, volume 74, n°288, p. 985-1000.

LESKO Diane, « "Il faut être de son temps": Charles Nègre as painter-photographer in mid-nineteenth-century France », *Arts Magazine*, 1981, volume LVI, n°1, p. 131-135.

LESPESSAILLES Clara, *La réception critique de Jean-François Millet et de Jules Breton dans « L'Artiste » et la « Gazette des Beaux-Arts » (1849-1870)*, mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2018.

LESSER Wendy, *His other half: men looking at women through art*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

LETHÈVE Jacques, *La Vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968.

LETHIER Virginie et VIPREY Jean-Marie (éd.), *Le discours de presse au XIXe siècle : pratiques socio-discursives émergentes*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, *L'Hôtel de ville de Paris. Une histoire, un musée*, Paris, P. Horay, 1983.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, *Henri Fantin-Latour : un peintre intimiste*, Courbevoie, ACR éditions, 1996.

LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.

LEVESQUE Maryvonne, *L'Art en Vallée de Chevreuse du XIXème siècle à nos jours : Lansyer, hommage au maître du luminisme, peintre paysagiste (1835-1893)*, Cernay-la-Ville, Association Peintres en Vallée de Chevreuse, 2010.

LEVIN Miriam R., *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-century France*, UMI Research Press, 1986.

LEWIS Reina, « "Only women should go to Turkey": Henriette Browne and women's orientalism », *Third Text*, 1993, n°22, p. 53-64.

LEYMARIE Jean, *La peinture française. Le dix-neuvième siècle*, Genève, Skira, 1962.

LI Weixuan, *L'œuvre de Pascal Dagnan-Bouveret et ses influences sur la peinture à l'huile de la Chine*, thèse de doctorat, Paris, université Paris-Saclay, 2019.

LILTI Antoine, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

LILTI Antoine, « Faut-il du talent pour être célèbre ? Les langages de la reconnaissance au XVIIIe siècle » dans MENGER Pierre-Michel (éd.), *Le talent en débat*, Paris, Presses universitaires de France, 2018, p. 101-134.

LINDHOLM Robert M. et WOOD W. Raymond, *Karl Bodmer's America revisited: landscape views across time*, Norman, University of Oklahoma Press, 2013.

LION-COMERRE Denyse et MAILLART-NORBERT George, *Léon Comerre : 1850-1916*, Paris, les Presses artisiques, 1980.

LIPPINCOTT Louise, *Lawrence Alma Tadema: Spring*, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1990.

LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier (éd.), *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2011.

LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (éd.), *Les stratèges de la notoriété : intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives Contemporaines, 2014.

LOBSTEIN Dominique, « 1872 : un salon désarmé », *Quarante-huit/Quatorze*, 2000, n°10, p. 84-93.

LOBSTEIN Dominique, « Le Salon des refusés de 1863 » dans SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éd.), *Les catalogues des Salons. 1859-1863*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004, volume VII, p. 9-14.

LOBSTEIN Dominique, « Jean-Léon Gérôme: Réception de Condé à Versailles », *Quarante-huit/Quatorze*, 2005, n°20, p. 56-57.

LOBSTEIN Dominique, « Jean-Léon Gérôme : Portrait de la baronne Nathaniel de Rothschild », *Quarante-huit/Quatorze*, 2005, n°20, p. 54-55.

LOBSTEIN Dominique, *Les Salons au XIXe siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006.

LOBSTEIN Dominique, « Le Salon de la Société nationale des beaux-arts. Une création entre sécession et tradition » dans DUGNAT Gaïté (éd.), *Les catalogues des Salons de la Société nationale des Beaux-arts*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, volume I (1890-1895), p. XI-XXIII.

LOISEL Catherine, MÉJANÈS Jean-François et STARCKY Emmanuel (éd.), *Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, actes du colloque du musée du Louvre, 25-27 janvier 1990, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

LONGBOIS-CANIL Christophe, *De moderne à modernité : les généalogies d'un concept*, Paris, Klincksieck, 2015.

LONGCHAMP Jacques, *Marc Louis Benjamin Vautier (dit l'ancien). Une monographie*, Genève, Slatkine, 2015.

LORENTE Jesús Pedro, *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

LORIQUE Gwendoline, *Léon Comerre (Trélon 1850 - Paris 1916)*, mémoire de maîtrise, Lille, université Lille 3, 2005.

LOYRETTE Henri, « Musée d'Orsay : Dessins de Luc Olivier Merson pour Macbeth », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1982, volume XXXII, n°3, p. 199-207.

LUCARELLI Antonia, « Ernest Hébert, 1817-1908 », *Urbe*, 1989, volume 52, n°5-6, p. 39-50.

LUCIE-SMITH Edward, *Eroticism in Western art*, Londres, Thames & Hudson, 1972.

LUCIE-SMITH Edward, *Impressionist women*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1989.

LUDERIN Pierpaolo, *L'art pompier: immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese, 1860-1890*, Florence, Leo S. Olschki, 1987.

LÜTHY Hans A., « Charles Clément, Biographer of Géricault and Gleyre », *Notes in the History of Art*, 1983, volume 3, n°1, p. 28-30.

MAASS John, « Munkácsy in America: new Light on Christ before Pilate », *Művészettörténeti értesítŰ*, (HUN), HUN, 1988, volume 37, n°1-2, p. 33-44.

MACE DE LEPINAY Francois, « Le Baptême de Clovis de Joseph Blanc : une peinture murale du Panthéon restaurée », *Monumental*, 1996, n°14, p. 86-87.

MACÉ DE LÉPINAY François, *Peintures et sculptures du Panthéon*, Paris, éditions du Patrimoine, 1997.

MACÉ DE LÉPINAY François, « Un nazaréen français : Savinien Petit, 1815-1878 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2002, p. 229-259.

MAGNUSSON Carl et MICHEL Christian (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Théorie, critique, philosophie, histoire*, actes des colloques « Théorie de l'art et esthétique », Lausanne, 14-16 février 2008 ; « Théorie de l'art et critique d'art », Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, 10-12 avril 2008 ; « Théorie de l'art et histoire de l'art », Istituto Svizzero et Académie de France à Rome-Villa Médicis, Rome, 22-23 mai 2008, Paris, Somogy, 2013.

MAGRI Veronique, « L'œil du peintre Fromentin : Un été dans le Sahara » dans MOUREAU Francois (éd.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995.

MAI Ekkehard, « Entmythologisierung und Allegorie: Überlegungen zur Venus-Olympia von Cabanel bis Cézanne », *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 2000, volume 27, p. 112-131.

MAI Ekkehard, « Entzauberung und Mystifikation: Wechselbilder der Venus-Olympia von Cabanel bis Cézanne. » dans DENK Claudia, PAUL Eveliina et RENGER Konrad (éd.), *Venus : Bilder einer Göttin*, Munich, Alte Pinakothek, 2001.

MAINARDI Patricia, « The Political Origins of Modernism », *Art Journal*, 1985, volume 45, n°1, p. 11-17.

MAINARDI Patricia, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, Yale University Press, 1987.

MAINARDI Patricia, « The Double Exhibition in 19th Century France », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 23-28.

MAINARDI Patricia, « Nineteenth-Century French Art Institutions », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 7-8.

MAINARDI Patricia, *Art Journal. Nineteenth-Century French Art Institutions*, numéro thématique, volume 48, n°1, 1989.

MAINARDI Patricia, « Courbet's exhibitionism », *Gazette des beaux-arts*, 1991, volume 118, n°1475, p. 253-266.

MAINARDI Patricia, *The End of the Salon. Art and the State in the early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

MAINGON Claire, *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris, Hermann, 2009.

MAINGON Claire, *L'âge critique des salons, 1914-1925 : l'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

MALEMBITS Michele, « Alexandre Bida : un Orient en noir et blanc », *Histoire de l'art*, 2002, n°51, p. 101-113.

MANGÉ Christian, *Rixens (1846-1925) : vie et œuvre*, mémoire de maîtrise, Toulouse, université Toulouse 2, 1985.

MANOEUVRE Laurent, *Les pionnières : femmes et impressionnistes*, Rouen, éditions des Falaises, 2016.

MANTION Jean-Rémi, « Une étrange lacune : le paysage en peinture au XIXe siècle », *Critique*, 2012, volume 785, n°10, p. 885-893.

MARAVAL Pierre, « Pierre-Auguste Cot 1837-1883 », *Causses et Cévennes*, 1997, n°1, p. 334-335.

MARÉCHAUX-LAURENTIN Elisabeth, *Paul Huet, peintre de la nature : 1803-1869*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2009.

MARESCA Sylvain, « L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait », 2020.

MARIE Aristide, *Célestin Nanteuil : peintre, aquafortiste et lithographe, 1813-1873*, Paris, H. Floury, 1924.

MARIE Aristide, *Alfred et Tony Johannot : peintres, graveurs, et vignettistes*, Paris, H. Floury, 1925.

MARIE Isabelle, *Auguste Glaize (1807-1893)*, mémoire de DEA, Montpellier, université Montpellier 3, 1985.

MARLAIS Michael, « Puvis de Chavannes and the Parisian daily press », *Apollo*, 1999, volume 149, n°444, p. 3-10.

MAROT Pierre, « Anatole de Montaiglon, premier président de la société de l'histoire de l'art français », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972.

MARQUIS Jean M., « Luigi Mussini et la France », *Bulletin du Musée Ingres*, 1978, n°42, p. 1-23.

MARSHALL Nancy Rose et WARNER Malcolm, *James Tissot: Victorian life, modern love*, Londres, Yale University Press, 1999.

MARTEL Frédéric, *Mainstream : enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.

MARTIN Marc, « Journalistes parisiens et notoriété (vers 1830-1870). Pour une histoire sociale du journalisme », *Revue historique*, 1981, n°539, p. 31-74.

MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Pluriel, 2012.

MARTINIE Marie-Madeleine, *Elodie La Villette, Caroline Espinet : deux sœurs peintres*, Pluneret, Hengoun éditions, 2008.

MARTINOLI Simona, *Albert Anker in Ticino: il taccuino di viaggio del 1883*, Acquarossa, Fondazione Voce di Blenio, 2012.

MARUMO Claude, *Barbizon et les paysagistes du XIXe*, Paris, éditions de l'Amateur, 1975.

MARX Roger et LAFORGUE Jules, *Jules Bastien-Lepage*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2007.

MASCUREAU Blandine de, *Léon Bonnat portraitiste (1833-1922)*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1999.

MASSONAUD Dominique (éd.), *Le nu moderne au salon, 1799-1853 : revue de presse*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2005.

MATHEY François, *Les impressionnistes et leur temps*, Paris, Hazan, 2006.

MATHEY François, « Le Salon de la fin du Second Empire » dans *Les impressionnistes et leur temps*, Paris, Hazan, 2006, p. 7-15.

MATHIEU Pierre Louis, « Gustave Moreau en Italie (1857-1859) d'après sa correspondance inédite », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1974, p. 173-191.

MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau : monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Courbevoie, ACR éditions, 1998.

MATILSKY Barbara C., « François-Auguste Biard: artist-naturalist-explorer », *Gazette des beaux-arts*, 1985, n°CV, p. 75-88.

MATYJASZKIEWICZ Krystyna, *James Tissot*, Oxford, Phaidon Press ; Barbican Art Gallery, 1984.

MAUCLAIR Camille, *Gustave Ricard (1823-1873)*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, [s.d.].

MAUGER Gérard (éd.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, éditions du Croquant, 2006.

MAUGER Gérard (éd.), *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

MAYAUD Isabelle et SOFIO Séverine, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », *Sociétés & Représentations*, 2015, volume 2, n°40, p. 9-24.

MAYO ROOS Jane, « Aristocracy in the Arts : Philippe de Chenneviéres and the Salons of the Mid 1870s », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 53-62.

MCCONKEY Kenneth, « The Bouguereau of the naturalists: Bastien Lepage and British art », *Art History*, 1978, volume I, n°3, p. 371-382.

MCPHERSON Heather, *The modern portrait in nineteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

MCWILLIAM Neil, « Limited Revisions: Academic Art History Confronts Academic Art », *Oxford Art Journal*, 1989, volume 12, n°2, p. 71-86.

MCWILLIAM Neil, « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, 1991, volume 21, n°71, p. 19-30.

MCWILLIAM Neil, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

MCWILLIAM Neil, « Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860 », *Quarante-huit/Quatorze*, 1993, n°5, p. 32-43.

MCWILLIAM Neil, « L'appréciation des œuvres d'art comme champ de bataille idéologique : Michel Melot et le moment d'Histoire et critique des arts » dans MCWILLIAM Neil, MORÉTEAU Constance et LAMOUREUX Johanne (éd.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, Dijon, Presses du Réel, 2016, volume 2, p. 243-254.

MCWILLIAM Neil, MORÉTEAU Constance et LAMOUREUX Johanne, *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, Dijon, Presses du Réel, 2016, volume 2.

MELLORS Terence, « Fromentin's first painting rediscovered », *Burlington Magazine*, 1974, volume CXVI, n°854, p. 272-275.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-François, « Autopsie d'un décès. La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891 », *Romantisme*, 2003, n°121, p. 9-22.

MELOT Michel, « Les monotypes d'Appian », *Nouvelles de l'estampe*, 1976, n°25, p. 13-16.

MELOT Michel, « Daumier devant l'histoire de l'art : jugement esthétique / jugement politique », *Histoire et critique des Arts*, 1980, n°13-14, p. 159-195.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, 2002.

MENGER Pierre-Michel, « Talent et réputation. Ce que valent les analyses sociologiques de la valeur de l'artiste, ce qui prévaut dans la sociologie » dans BLANC Alain et PESSIN Alain (éd.), *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Points, 2014.

MENOIRE Peggy, *L'œuvre de Jean-Louis Bezard (1799-1881)*, mémoire de maîtrise, Toulouse, université Toulouse 2, 2004.

MESSERLI Isabelle, « Königin Bertha und die Spinnerinnen von Albert Anker », *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 2006, volume 57, n°4, p. 58-61.

MEYER Andre, « Edouard Castres' Bourbaki-Panorama in Luzern », *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 1996, volume 47, n°3, p. 326-329.

MEYER-PLANTUREUX Chantal (éd.), *Un siècle de critique dramatique. De Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, Bruxelles, Complexe, 2003.

MICHALSKI Sergiusz, « War Imagery between the Crimean Campaign and 1914 » dans BOURKE Joanna (éd.), *War and Art : a Visual History of Modern Conflict*, Londres, Reaktion Books, 2017.

MICHEL Christian, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793. La naissance de l'École française*, Genève, Librairie Droz, 2012.

MICHEL Christian et SAISON Maryvonne (éd.), *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.

MICHEL Jean-Francois, « Victor Hugo peint par Alphonse Monchablon », *Pays lorrain*, 2002, volume 83.

MILLEY Aline, *Charles-François Marchal (1825-1877)*, mémoire de maîtrise, Strasbourg, université Strasbourg 2, 1996.

MILO Daniel, « Le phénix culturel : de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750) », *Revue française de sociologie*, 1986, volume 27, n°3, p. 481-503.

MILO Daniel, « La rencontre insolite mais édifiante du culturel et du quantitatif », *Histoire & mesure*, 1987, volume 2, n°2, p. 7-37.

MIORCEC DE KERDANET Brunehilde, *Stanislas Torrents, peintre réaliste (1839-1916)*, mémoire de maîtrise, Aix-Marseille, université de Provence, 1993.

MIQUEL Pierre, *Narcisse Diaz de la Pena 1807-1876*, Paris, Le Pavillon des Arts, 1968.

MIQUEL Pierre, *Le Paysage français au XIXe siècle (1824-1874)*, Maurs-la-Jolie, La Martinelle, 1975.

MIQUEL Pierre, *Art et argent, 1800-1900*, Maurs-la-Jolie, La Martinelle, 1987.

MIQUEL Pierre, *Félix Ziem, 1821-1911*, Maurs-la-Jolie, éd. de la Martinelle, 1996.

MIQUEL Pierre, *Paul Huet : de l'aube romantique à l'aube impressionniste, 1803-1869*, Paris, Somogy, 2011.

MIQUEL Pierre et MIQUEL Rolande, *Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876)*, Paris, ACR éditions, 2006.

MIQUEL Pierre et MIQUEL Rolande, *Théodore Rousseau (1812-1867)*, Paris, Somogy, 2010.

MISCAULT Marie-Aude de, « Le paysage peint : un « petit genre » à l'heure du renouveau de la grande peinture d'histoire », *Histoire de l'art*, 2006, volume 58, n°1, p. 37-46.

MITCHELL Peter, *Jean Baptiste Antoine Guillemet, 1841-1918*, Londres, John Mitchell & Son, 1981.

MITCHELL Peter, *European flower painters*, Schiedam, Interbook International, 1981.

MIURA Atsushi, « Un double portrait par Carolus-Duran : Fantin-Latour et Oulevay », *Gazette des beaux-arts*, 1994, volume 124, n°1506-1507, p. 25-34.

MIURA Atsushi, « Raphaël Collin et le Japon », *Histoire de l'art*, 2002, n°50, p. 85-94.

MOINET Éric, *Charles Beauverie, Emile Noirot, les peintres de paysage en roannais au 19e siècle*, Roanne, musée Joseph Déchelette, 1990.

MOISE Laurence, *Henri Zuber, 1844-1909 : sa vie, son œuvre*, mémoire de maîtrise, Strasbourg, université Strasbourg 2, 1985.

MOLLIER Jean-Yves, *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François et VALLOTTON François (éd.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

MONNERET Sophie (éd.), *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international illustré*, Paris, Denoël, 1978, volume 1.

MONNERET Sophie (éd.), *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international illustré*, Paris, Denoël, 1980, volume 3.

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

MONTANDON Alain, « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *Romantisme*, 1986, volume 16, n°54, p. 24-36.

MONTCHAL Jérôme, *Le juste, le vrai, le grand. Vie et œuvre d'un peintre académique au XIXe siècle : Jean-Baptiste Poncet (1827-1901)*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2004.

MONTCOUQUIOL Jerome, « Alexandre Laemlein, 1813-1871, les étapes d'une carrière », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1999, p. 189-265.

MONTCOUQUIOL Jérôme, « Savinien Petit 1815-1878 : le sentiment de la ligne », *La Tribune de l'art*, 2004.

MONTROSIER Eugène, *Peintres modernes : Ingres, H. Flandrin. Robert Fleury*, Paris, L. Baschet, 1932.

MOORE Robert J. et CHERISEY Thérèse de, *Les Indiens d'Amérique : œuvres et voyages de Charles Bird King, George Catlin, Karl Bodmer*, Paris, Herscher, 1997.

MORANT Valerie E., « Charles Joshue Chaplin, an Anglo-French artist », *Gazette des beaux-arts*, 1989, volume 114, n°1449, p. 143-152.

MOREAU Véronique, *Peintures du XIXe siècle (1800-1914) : catalogue raisonné*, Tours, musée des Beaux-arts, 1999.

MOREL Guillaume, *L'art pompier*, Paris, éditions Courtes et longues, 2010.

MORONI Isabelle, « De la périphérie à la scène internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité », *Swiss Journal of Sociology*, 2017, volume 43, n°2, p. 357-374.

MOSCATIELLO Manuela, *Le japonisme de Giuseppe de Nittis : un peintre italien en France à la fin du XIXe siècle*, Berne, Peter Lang, 2011.

MOSER Stephanie, *Painting antiquity: ancient Egypt in the art of Lawrence Alma-Tadema, Edward Poynter and Edwin Long*, Oxford, Oxford University press, 2020.

MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

MOUCHTOURIS Antigone (éd.), *Culture et pratiques culturelles*, actes du colloque, Université de Perpignan Via-Domitia, 12 mai 2006, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2010.

MOUCHTOURIS Antigone, *La réception des œuvres artistiques. La temporalité de l'expérience esthétique*, Paris, Le Manuscrit, 2013.

MOULIÉRAC-LAMOUREUX Rose Léone, *Paul Vayson peintre du Comtat (1841-1911)*, thèse de doctorat, Montpellier, université Paul Valéry, 1983.

MOULIN Raymonde, « La genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, 1978, volume 8, n°2-3, p. 241-258.

MOULIN Raymonde, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du Travail*, 1983, volume 25, n°4, p. 388-403.

MOULIN Raymonde, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporains », *Revue française de sociologie*, 1986, volume 27, n°3, p. 369-395.

MOULIN Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, éditions de Minuit, 1989.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art : recueil d'articles*, Paris, Flammarion, 1995.

MOULIN Raymonde (éd.), *Sociologie de l'art*, actes du colloque de sociologie de l'art, Marseille, 1985, Paris, L'Harmattan, 1999.

MOULIN Raymonde, PASSERON Jean-Claude, PASQUIER Dominique et PORTO-VAZQUEZ Fernando, *Les artistes : essai de morphologie sociale*, Paris, Documentation française, 1985.

MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1993, n°6, p. 1421-1445.

MOURAUX Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « Les conventions de qualité sur le marché de l'art. D'un académisme à l'autre? », *Esprit*, Editions Esprit, 1992, volume 10, n°185, p. 43-54.

MOUREAU François, « Vivant Denon collectionneur » dans CLAUDON Francis et BAILLY Bernard (éd.), *Vivant Denon*, actes du colloque de Chalon-sur-Saône, 22 mars 1997, Chalon-sur-Saône, éd. du Comité Vivant Denon, 1998.

MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2016.

MOUTARD-BOCHET Marion, *Pierre-Eugène Maison : peintre d'histoire 1814-1879*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1980.

MOUTARD-BOCHET Marion, « Pierre-Eugène Maison et la redécouverte à Troyes de la peinture à l'encaustique au milieu du XIXème siècle », *Gazette des beaux-arts*, 1983, volume CI, p. 173-174.

MUENIER Pierre-Alexis, *La vie et l'art de Jean-Jacques Henner : peintures et dessins*, Paris, Flammarion, 1927.

MUHLETHALER Bruno, « Zur Wiederentdeckung eines Frühwerkes von Albert Anker : ein Beitrag zur Maltechnik. » dans , Worms, Werner, 1990.

MYERS Julia R., « Robert Wylie's The Breton sorceress », *American Art Journal*, 1991, volume 23, n°2, p. 109-112.

MYERS Julia R., « An unpublished study for Robert Wylie's L'accueil de l'orphelin (Bretagne) », *Sources: notes in the history of art*, 2000, volume 19, n°2, p. 34-40.

MYERS Julia Rowland, « "Sympathy for humanity": Robert Wylie and his paintings of Breton life », *American Art Journal*, 1997, volume 28, n°1-2, p. 82-121.

NÈGRE Joseph, *La riviera de Charles Nègre : premières photographies de la Côte d'Azur (1852-1865)*, Aix en Provence, Edisud, 1991.

NERLICH France, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

NEWHOUSE Victoria, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005.

NOCHLIN Linda, *The development and nature of realism in the work of Gustave Courbet*, thèse de doctorat, New York, New York University, 1963.

NOCHLIN Linda, *Realism*, New York, Penguin, 1971.

NOCHLIN Linda, *Women, art and power ; and other essays*, New York, Harper & Row, 1988.

NOCHLIN Linda, *Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

NOËL Denise, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, n°19, p. 85-103.

NOLHAC Pierre de, *La Résurrection de Versailles : souvenirs d'un conservateur 1887-1920*, Paris, Perrin, 2002.

NOY Wouter de, « The Dynamics of Artistic Prestige », *Poetics*, 2002, volume 30, n°3, p. 147-167.

OBERHAMMER Vinzenz, « Michael von Munkácsy's Deckengemälde im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1974, volume XXXIV, p. 221-317.

OBERHAMMER Vinzenz, « Le tableau de plafond de Mihály Munkácsy dans l'escalier du Kunsthistorisches Museum de Vienne », *Magyar Nemzeti Galéria evkönyve*, 1980, n°3, p. 41-121.

OLIVIER Brigitte et COLAIACOVO Mario, *Henri Regnault, 1843-1871 : le peintre, l'amour, la mort*, Paris, Séguier-Atlantica, 2008.

O'REILLY Chiara, « L'histoire dans le paysage : Paul Huet et le château de Pierrefonds », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2007, volume 57, n°1, p. 69-74.

O'REILLY Emma-Louise, « A room with a view: the Panorama Mesdag », *Country Life*, 1985, volume CLXXVIII, n°4592, p. 518-519.

ORIGGI Gloria (éd.), *Communications. La Réputation*, numéro thématique, 2013, volume 93.

ORR William J., GALLAGHER Marsha V. et HUNT David C., *Karl Bodmer's America*, Lincoln, Joslyn Art Museum & University of Nebraska Press, 1984.

ORWICZ Michael R., « Anti-Academicism and State Power in the Early Third Republic », *Art History*, 1991, volume 14, n°4, p. 571-592.

ORWICZ Michael R. (éd.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, Manchester University Press, 1994.

ORY Pascal, « "Comme si de rien ne fut", ou la gloire des Pompiers : contribution à l'histoire du goût », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, volume 1, n°39, p. 127-147.

OSBORNE Carol M., « Stanford family portraits by Bonnat, Carolus-Duran, Meissonier, and other French artists of the 1880s », *Stanford Museum*, 1980, volume X-XI, p. 3-12.

OSLANDER William, « French Painting and Politics in 1794 : The Great Concours de l'an II » dans WINTERMUTE Alan (éd.), *1789 : French art during the Revolution*, New York, Colnaghi, 1989, p. 29-45.

OURSEL Hervé, « Lille, Musée des Beaux-Arts : Jordaens, David et Carolus Duran », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1986, volume XXXVI, n°4-5, p. 284-286.

PADIYAR Satish, SHAW Philip et SIMPSON Philippa (éd.), *Visual culture and the Revolutionary and Napoleonic Wars*, Londres, Routledge, 2017.

PARADISI Clément et CHRISTEN Hervé de (éd.), *Correspondance artistique,1826-1873. Louis Janmot*, Paris, Lettres modernes Minard, 2019.

PARENT Françoise, « Les cabinets de lecture dans Paris : pratiques culturelles et espace social sous la Restauration », *Annales*, 1979, volume 34, n°5, p. 1016-1038.

PARENT-LARDEUR Françoise, *Lire à Paris au temps de Balzac : les cabinets de lecture à Paris*, Paris, EHESS, 1999.

PARET Peter, *Imagined Battles. Reflections of War in European art*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997.

PARINAUD André, *Barbizon : les origines de l'impressionnisme*, Paris, A. Biro, 1994.

PARVILLE Henri de, « Le service électrique à l'Exposition universelle de 1889 », *Annales historiques de l'électricité*, 2006, n°4, p. 75-82.

PASQUIER Dominique, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du Travail*, 1983, volume 25, n°4, p. 418-431.

PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel, 2006.

PASSINI Michela, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017.

PATRIS D'UCKERMANN René, *Ernest Hébert, 1817-1908*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982.

PAUCHET-WARLOP Laurence, « Henri-Joseph Harpignies, 1819-1916 : dessins et aquarelles conservés au musée des beaux-arts de Lille », *Revue du Nord*, 1992, volume 74, n°297-298, p. 663-674.

PEDLER Emmanuel, « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, 1994, volume 12, n°68, p. 85-104.

PEILLON Aubine, *Essai de catalogue raisonné de l'œuvre dessiné de Léon Riesener: 1808-1878*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 1973.

PELTRE Christine, « Les artistes français et la Grèce après l'Indépendance : le séjour de Léon Belly, octobre-novembre 1850 », *Gazette des beaux-arts*, 1988, n°CXII, p. 99-106.

PELTRE Christine, « L'orientalisme au XIXe siècle : impressions de Constantinople d'après les lettres inédites de Léon Belly », *Pérystyles*, 1992, n°1, p. 15-18.

PELTRE Christine, *L'atelier du voyage : les peintres en Orient au XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1995.

PELTRE Christine, *Les orientalistes*, Paris, Hazan, 2018.

PENG Chang Ming, *Pascal Adolphe Jean Dagnan Bouveret. Recherches sur la formation d'un language pictural*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1990.

PENG Chang Ming, *Fernand Cormon, 1845-1924. Sa vie, son œuvre et son influence*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1994.

PENNOCK Hanna, « Cousins and colleagues: the lives of Hendrik Willem Mesdag and Lawrence Alma-Tadema », *Van Gogh Museum journal*, 1996, p. 56-75.

PEREZ Marie-Felicie, « Entre Paris et Lyon : les lettres de Maxime Lalanne et de la Maison Cadart reçues par Adolphe Appian, 1818-1898 », *Gazette des beaux-arts*, 1997, volume 130, n°1546, p. 167-176.

PÉREZ VELARDE Luis Alberto, *El pintor Antonio Gisbert (1834-1901)*, Aranjuez, Doce Calles, 2019.

PERNOUD Emmanuel, *Corot : peindre comme un ogre*, Paris, Hermann, 2008.

PERNOUD Emmanuel, « Les beaux-arts à l'épreuve du kiosque » dans KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (éd.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 1569-1586.

PERRENOUD Marc et BOIS Géraldine, « "Artistes ordinaires ?" Entretien avec Howard S. Becker », *Biens symboliques*, 2017, n°1.

PERRENOUD Marc et BOIS Géraldine, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens symboliques*, 2017, n°1.

PERRIN KHELISSA Anne et ROFFIDAL Émilie, « La notion de réseau en histoire de l'art : jalons et enjeux actuels », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2019, n°1, p. 241-262.

PERRIN Paul, « Intentions et ambitions du portrait peint sous le Second Empire » dans *Spectaculaire Second Empire*, Paris, Skira et musée d'Orsay, 2016, p. 84-103.

PERRY Gillian, *Women artists and the Parisian avant-garde : modernism and « feminine » art, 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

PETIT Marie-Odile, *Henri Harpignies : ses dessins et ses aquarelles dans les collections publiques parisiennes*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 1969.

PETRIE Brian, *Puvis de Chavannes*, Hants, Ashgate, 1997.

PEVSNER Nikolaus, *Les académies d'art. Passé et présent*, Paris, Klincksieck, 2018.

PICHET Isabelle, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon, 1750-1789. Expographie, critique et opinion*, Paris, Hermann, 2012.

PICHET Isabelle, *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014.

PICON Gaëtan, *1863, naissance de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1988.

PICON Jérôme, *Mathilde, princesse Bonaparte*, Paris, Flammarion, 2005.

PICOT Nicole, « Viardot, Louis » dans BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2004.

PINETTE Matthieu, « Anne de Boleyn, par Édouard Cibot », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1983, volume XXXIII, n°5-6, p. 429-430.

PINGEOT Anne, « Le fonds Falguière au Musée du Louvre », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1978, p. 263-290.

PINGEOT Anne, « Trait d'union d'une amitié : le Courage ou la Valeur militaire du sculpteur Paul Dubois offert au peintre Jean-Jacques Henner » dans ERLANDE-BRANDENBURG Alain, LENIAUD Jean-Michel et DECTOT Xavier (éd.), *Etudes d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion : des premiers temps chrétiens au XXe siècle*, Paris, École des Chartes, 2001.

PINOT DE VILLECHENON Marie Noëlle, « L'œuvre de Jean-Charles Cazin au musée de Tours », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1981, volume XXX, n°5-6, p. 367-370.

PINSON Guillaume, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIXe siècle*, Paris, Garnier, 2012.

PIQUANT Nolwenn, *La pratique artistique de la princesse Mathilde Bonaparte : entre artiste et amateur*, mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2018.

PLESSIER Ghislaine, *Adrien Dauzats ou La tentation de l'Orient. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Bordeaux, musée des Beaux-arts, 1990.

POIRRIER Philippe et TILLIER Bertrand (éd.), *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales, XVIe-XXIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

POITEAU Émile-Eugène-Anatole, *Ceux de chez nous : Adrien Demont et Virginie Demont-Breton*, Arras, impr. centrale de l'Artois, [s.d.].

POLLOCK Griselda, *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*, Londres, Routledge, 1999.

POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, 2007, volume 2, n°43, p. 45-69.

POMIAN Krzysztof et CACHIN Françoise, « Orsay tel qu'on le voit », *Le Débat*, 1987, volume 2, n°44, p. 55-74.

PONTAROLLO Jérôme, *Un grand prix de Rome, conservateur du musée d'Étampes : Félix-Henri Giacomotti*, Étampes, Lions Club d'Étampes, 2005.

PONTON Bernard, *Jules Bastien-Lepage : peintre lorrain*, Charenton-le-Pont, Citédis, 1999.

POORT Johan, *Hendrik Willem Mesdag: life and work*, Wassenaar, Stichting Mesdag Documentatie, 1992.

POORT Johan, *Hendrik Willem Mesdag, 1831-1915 : peintre de la Mer du Nord*, Wassenaar, Mesdag documentatie stichting, 2001.

PORRAS Stephanie, « Keeping Our Eyes Open: Visualizing Networks and Art History », *Artl@s Bulletin*, 2017, volume 6, n°3.

POULET-MERCIER Marie Lionel, DRAMÉ Barbara et BALDENGERGER Marion, « Bibliographie de Marc de Montifaud » dans GISPERT Marie et MÉNEUX Catherine (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, [s.d.].

POULOT Dominique, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014.

PRAHL Roman, « Václav Brožík's Ferdinand I among his artists: on patronage in Bohemia around 1900 », *Bulletin of the National Gallery in Prague*, 1991, volume 1, p. 85-91.

PRAT Louis-Antoine, « Isidore Pils, un héritier inattendu de Prud'hon », *Revue de l'Art*, 2004, volume 143, n°1, p. 115-119.

PRAT Véronique, *Alfred Dehodencq : 1822-1882*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1977.

PREVOST Henri, *Le peintre Adrien Guignet*, mémoire de maîtrise, Dijon, université de Dijon, 1967.

PRICE Aimée Brown, *Pierre Puvis de Chavannes*, Londres, Yale University Press, 2010.

PROPRZECKA Maria, « An I Still See Their Faces: On Jan Matejko's Physiognomies », *Bulletin du Musée national de Varsovie*, 1989, volume 30, n°4, p. 85-97.

PROUTÉ Paul, « Supplément au catalogue des eaux-fortes d'Appian », *Nouvelles de l'estampe*, 1976, n°25, p. 9-13.

QUEFFÉLEC-DUMASY Lise, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

QUEMIN Alain, *Les stars de l'art contemporain : notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

QUÉQUET Sébastien, *Entre beaux-arts et industrie: l'engagement des peintres de Salon dans les manufactures françaises de céramique*, thèse de doctorat, Amiens, université de Picardie Jules-Verne, 2014.

RABB Theodore K., *The Artist and the Warrior : Military History through the Eyes of the Masters*, New Haven, Yale University Press, 2011.

RABREAU Daniel et TOLLON Bruno (éd.), *Le progrès des arts réunis (1763-1815) : mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, Bordeaux, William Blake & Co., 1992.

RAYNAL Jennifer, *Carolus-Duran au Salon : recueil de critiques*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1999.

RÉAU Louis, « Charles Blanc et l'histoire de l'art », *Revue historique et littéraire du Languedoc*, 1948, n°19, p. 202-204.

REFF Theodore, « Copyists in the Louvre, 1850-1870 », *The Art Bulletin*, 1964, p. 552-559.

RETUREAU Joëlle, *Autour de Louis Stanislas Faivre-Duffer, peintre lyonnais du XIXe siècle*, mémoire de DEA, Lyon, université Lumière, 1998.

REVERDY Anne, *L'École de Barbizon : évolution du prix des tableaux de 1850 à 1960*, Paris, Mouton, 1973.

REWALD John, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Hachette, 2007.

REYNAUD Cécile (éd.), *Romantisme. Le prix de Rome*, numéro thématique, n0153, 2011.

REZNICEK E. K. J., « Alfred van Muyden's Studies of a Capuchin monk. », *Master drawings*, 1998, volume 36, n°1, p. 33-35.

RICHARD Sophie, *Jules Laurens (1825-1901) : biographie*, mémoire de maîtrise, Montpellier, université Paul Valéry, 1989.

RICHEMOND Stéphane, *Les Orientalistes : dictionnaire des sculpteurs, XIXe-XXe siècles*, Paris, éditions de l'Amateur, 2008.

RIEFFEL Rémy, *Que sont les médias ? Pratiques, identités, influences*, Paris, Gallimard, 2005.

RIGER Emilie, *Les rapports entre cartonnier et peintre-verrier au XIXe siècle : les vitraux de Luc Olivier Merson (1848 - 1920)*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 2003.

RIOUT Denys (éd.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989.

RIOUT Denys, « Les Salons comiques », *Romantisme*, 1992, n°75, p. 51-62.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François (éd.), *La culture de masse en France, de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Hachette, 2006.

RITZENTHALER Cécile, *L'École des beaux-arts du XIXe siècle : les pompiers*, Paris, Mayer, 1987.

RIVE Philippe (éd.), *La Sorbonne et sa reconstruction*, Lyon, La Manufacture, 1987.

ROBERT Hervé, *Le Second Empire : métamorphose ou reniement ?*, La Roche-sur-Yon, Presses universitaires de l'ICES, 2011.

ROBERTS Miriam (éd.), *The art of exploration: the Maximilian-Bodmer expedition, 1832-34*, Omaha, Joslyn Art Museum, 1980.

ROBERTS-JONES Philippe, *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris, Institut français de presse, 1956.

ROBERTS-JONES Philippe, *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-arts, 1960.

ROBERTS-JONES Philippe, « Honoré Daumier et Louis Gallait », *De gulden passer*, 1975, p. 277-288.

ROBICHON François, « Les panoramas de Champigny et Rezonville, par Édouard Detaille et Alphonse Deneuville », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1979, p. 259-277.

ROBICHON François, *La peinture militaire française de 1871 à 1914*, thèse d'État, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1997.

ROBICHON François, « Representing the 1870-1871 war, or the impossible revanche » dans HARGROVE June et MCWILLIAM Neil (éd.), *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 82-99.

ROBICHON François, *Alphonse de Neuville : 1835-1885*, Paris, N. Chaudun ; Ministère de la Défense, 2010.

ROBICHON François, *Édouard Detaille : un siècle de gloire militaire*, Paris, L'Artilleur, 2020.

ROBINSON Christopher, « The artist as Rénovateur: Paul Baudry and the Paris Opéra », *Art Journal*, 1987, volume XLVI, n°4, p. 285-290.

ROCHE Marie-Dominique, *Félix et Marie Bracquemond*, mémoire de maîtrise, Paris, École du Louvre, 1969.

ROCHON Anne-Marie, *Gustave-Achille Guillaumet (1840-1887) écrivain et peintre de l'Algérie*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1985.

ROGER Paul, « Morel-Fatio, observateur incomparable de la marine du XIXe siècle », *Neptunia*, 2004, n°234, p. 31-36.

ROGERAT Marie-Claude, *L'artiste : des représentations, un mythe*, thèse de doctorat, Besançon, université de Franche-Comté, 2003.

RÖHL Boris, *Wilhelm Leibl: Leben und werk*, Hildesheim, G. Olms, 1994.

RÖHRL Boris, « Wilhelm Leibl et Gustave Courbet : réflexions de Leibl sur ses rapports avec la peinture moderne française », *Gazette des beaux-arts*, 1996, volume 127, n°1525, p. 95-106.

RÖHRL Boris (éd.), *Wilhelm Leibl (1844-1900): Briefe mit historisch-kritischem Kommentar*, Hildesheim, G. Olms, 1996.

ROLLAND Juliette, *Art catholique et politique. France XIXe-XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ROQUE Georges (éd.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, J. Chambon, 2000.

ROSENBLUM Robert, « Fernand Pelez, or the Other Side of the Post-Impressionist Coin » dans BARASCH Moshe et FREEMAN SANDLER Lucy (éd.), *Art, the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, New York, Harry N. Abrams, 1981, p. 707-718.

ROSENBLUM Robert, « Reconstruire la peinture du XIXe siècle », *Le Débat*, 1987, volume 2, n°44, p. 85-89.

ROSENTAL Paul-André (éd.), *Histoire & Mesure. Penser et mesurer la structure*, numéro thématique, 1997, volume 12, n°3-4.

ROSS Kara Lysandra et ROSS Frederick, *William Bouguereau*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2018.

ROTH Nancy Ann, « 'L'Artiste' and 'L'Art pour l'Art' : the New Cultural Journalism in the July Monarchy », *Art Journal*, 1989, volume 48, n°1, p. 35-39.

ROUDEAU Cécile (éd.), *Romantisme. Les nationalités, la nation et la province*, numéro thématique, n°35, 1982.

ROUILLAC Philippe, BODIN Thierry et MILLET René, *Les frères Balze*, Vendôme, Philippe Rouillac, 1998.

ROUJON Henry, *Bastien-Lepage*, Paris, P. Lafitte, [s.d.].

ROYER Claude, « Eugène-Samuel Lavieille, paysagiste, 1820-1889 : son attachement pour la région du Valois », *Mémoires - Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, 1998, volume 43, p. 103-112.

RUBIN James Henry, « Pierre-Auguste Cot's The Storm », *Metropolitan Museum Journal*, 1979, volume XIV, p. 191-200.

RUFFIÉ Paul, *Debat-Ponsan (Toulouse 1847-Paris 1913)*, Toulouse, éd. Privat, 2005.

RUHMER Eberhard, « Wilhelm Leibl et ses amis, pour et contre l'Impressionisme », *Gazette des beaux-arts*, 1980, volume XCV, p. 187-197.

RUHMER Eberhard, *Der Leibl-Kreis und die reine Malerei*, Rosenheim, Rosenheimer, 1984.

RUUD Brandon K., « Karl Bodmer's North American prints », *American Art Review*, 2003, volume 15, n°4, p. 88-91.

RYAN Maureen, « The peasant's bonds to Gaul, God, land and nature: the myth of the rural and Jules Breton's Le Chant de l'alouette », *RACAR*, (CAN), CAN, 1992, volume 19, n°1-2, p. 79-96.

RYKNER Didier, « Jean-Louis Bezard, 1799-1881 : catalogue de l'œuvre », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2001, p. 241-299.

RYSZKIEWICZ Andrzej, *Henryk Rodakowski*, Varsovie, Auriga Oficyna Wydawn, 1962.

SABATIER Alain et ZERRY Christian, *Charles Nègre : la révolution photographique*, Saint-Raphaël, éditions Campanile, 2021.

SAFRAN Linda, « A note on Boulanger's Répétition Générale du Joueur de Flûte », *Gazette des beaux-arts*, 1980, volume XCVI, p. 185-186.

SAGNIER Christine, *Courbet, un émeutier au Salon*, Paris, Séguier, 2000.

SAHLER Léon, *Le peintre Louis Japy*, Montbéliard, Société Anonyme d'Imprimerie Montbéliardaise, 1919.

SAID Edward Wadie, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 2005.

SAIGNE Guy, *Léon Bonnat : le portraitiste de la IIIe République. Catalogue raisonné des portraits*, Paris, Mare & Martin, 2017.

SAINT BRIS Gonzague, *Rosa Bonheur : liberté est son nom*, Paris, Laffont, 2012.

SAINT-RAYMOND Léa, « « Ce n'est pas de l'art mais du commerce ! » L'irresistible ascension du marché comme prescripteur », *Marges. Revue d'art contemporain*, 2019, n°28, p. 62-79.

SAINT-RAYMOND Léa, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts*, 2019, volume 8, n°3, p. 96.

SAINT-RAYMOND Léa, *À la conquête du marché de l'art: le Pari(s) des enchères, 1830-1939*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

SAINT-RAYMOND Léa et COURTIN Antoine, « Enriching and Cutting: How to Visualize Networks Thanks to Linked Open Data Platforms. », *Artl@s Bulletin*, 2017, volume 6, n°3.

SALIGNY Francoise de, « Albert Edelfelt : un artiste finlandais de passage à Bruxelles », *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique*, 1985, volume 34-37, n°1-3, p. 261-276.

SALVAN Jacqueline, ROMANENS Marie-Paule et AUGÉ Jean-Louis (éd.), *Marcel Briguiboul, 1837-1892*, Castres, musée Goya, 1994.

SANCHEZ Gonzalo J., *Organizing Independence. The Artists Federation of the Paris Commune and its Legacy, 1871-1889*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

SANCHEZ Pierre, « Le portrait gravé d'Alidor Delzant par Félix Bracquemond : lettres inédites de Bracquemond à Delzant », *Nouvelles de l'estampe*, 1997, n°156, p. 23-34.

SANYAL Sunanda K., « Allegorizing representation : Gérôme's final phase », *Athanor*, 1997, volume 15, p. 38-45.

SAPIRO Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, volume 3, n°68, p. 4-11.

SARFATI Yves, SCHLESSER Thomas et TILLIER Bertrand (éd.), *La correspondance de Courbet : 20 ans après*, Dijon, Presses du Réel, 2018.

SASLOW James M., « "Disagreeably hidden": construction and constriction of the lesbian body in Rosa Bonheur's Horse fair » dans DUBERMAN Martin (éd.), *Queer representations: reading lives, reading cultures*, New York, New York University Press, 1997, p. 186-205.

SASSI Daniel, *Jean-Adolphe-Pascal Dagnan-Bouveret : les couleurs de sa vie*, Quincey, D. Sassi, 2007.

SATET Pierre, *Amédée Servin (1829-1884) : Le maître de la vallée du Morin et ses amis*, Paris, Le Livre d'histoire, 1999.

SAUER Marina, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, École des beaux-arts, 1991.

SAUNIER Philippe, « Chesneau, Ernest » dans BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2004.

SAURE Wolfgang, « Giuseppe De Nittis: ein italienischer Impressionist in Paris und London », *Weltkunst*, 1994, volume 64, n°18, p. 2349-2351.

SAVILL Rosalind, « Vollon's "Curiosités", the Comte De Nieuwerkerke and the Wallace Collection », *The Burlington Magazine*, 1980, volume 122, n°932, p. 767-770.

SCHÄFER-GUIGNIER Otto, *Les peintres Robert, précurseurs de l'écothéologie actuelle : la contribution de Léo-Paul Robert, Philippe Robert et Paul-André Robert à la réflexion spirituelle et éthique sur la nature et l'environnement*, Bienne, Fondation Collection Robert, 2008.

SCHAPIRO Meyer, *Modern art: 19th & 20th centuries*, New York, George Braziller, 1978.

SCHAUB Nicolas, *L'Armée d'Afrique et la représentation de l'Algérie sous la Monarchie de juillet*, thèse de doctorat, Strasbourg, université de Strasbourg, 2010.

SCHAUB Nicolas, *Représenter l'Algérie : images et conquête au XIXe siècle*, Paris, CTHS ; Institut national d'histoire de l'art, 2015.

SCHICH Maximilian, HUEMER Christian, ADAMCZYK Piotr, MANOVICH Lev et LIU Yang-Yu, « Network Dimensions in the Getty Provenance Index », document de travail, 2017.

SCHIEDER Martin, « Dans l'atelier de Gustave Courbet » dans BONNET Alain et NERLICH France (éd.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 333-352.

SCHLESSER Thomas, *Réceptions de Courbet : fantasmes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Presses du Réel, 2007.

SCHLESSER Thomas et TILLIER Bertrand, *Courbet face à la caricature : le chahut par l'image*, Paris, éd. Kimé, 2007.

SCHMIDT Rachel, « The romancing of Don Quixote: spatial innovation and visual interpretation in the imagery of Johannot, Doré and Daumier », *Work & Image*, 1998, volume 14, n°4, p. 354-370.

SCHNAPPER Antoine, « Bordures, toiles et couleurs : une révolution dans le marché de la peinture vers 1675 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2000, p. 85-104.

SCHNEEBERGER Pierre-F., *Paul Mathey, avec documentation sur le peintre et son œuvre*, Genève, P. Cailler, 1955.

SCHNEIDER Marlen, *« Belle comme Vénus » : le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme ; Centre allemand d'histoire de l'art, 2020.

SCHNIEDER Martin, « "Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque français". Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIIIè siècle » dans MAGNUSSON Carl, MICHEL Christian et SCHIEDER Martin (éd.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Théorie, critique, philosophie, histoire*, actes des colloques « Théorie de l'art et esthétique », Lausanne, 14-16 février 2008 ; « Théorie de l'art et critique d'art », Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, 10-12 avril 2008 ; « Théorie de l'art et histoire de l'art », Istituto Svizzero et Académie de France à Rome-Villa Médicis, Rome, 22-23 mai 2008, Paris, Somogy, 2013, p. 41-58.

SCHÖNMETZLER Klaus Jörg, *Wilhelm Leibl und seine Malerfreunde*, Rosenheim, Rosenheimer, 1994.

SCHOTTÉ Manuel, « Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger », *Genèses*, 2013, n°93, p. 144-164.

SCHUBERT Catherine, *Une journée de Nélie Jacquemart : parcours pédagoique*, Paris, Institut de France, 1997.

SCHUERMANS Brigitte, *Jean Robie, 1821-1910*, Bruxelles, éd. Racine, 2007.

SCHULMAN Michel, *Théodore Rousseau, 1812-1867 : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, éditions de l'Amateur, 1999.

SCHVALBERG Claude, *La critique d'art à Paris, 1890-1969*, Paris, La Porte étroite, 2007.

SCIAMA Cyrille, « La Femme à Paris » dans KISIEL Marine, PERRIN Paul et SCIAMA Cyrille (éd.), *James Tissot, l'ambigu moderne*, Paris, musée d'Orsay ; éditions de la Réunion des musées nationaux, 2020, p. 200-2014.

SCUITTI Marion, *L'œuvre sculpté de Falguière à Toulouse*, mémoire de maîtrise, Toulouse, université Toulouse 2, 1985.

SEARS John F., « Karl Bodmer's eastern views: a journey in North America », *American Art Review*, 1996, volume 8, n°5, p. 80-89.

SÉGINGER Gisèle, *L'Orient de Flaubert en images*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2021.

SEGRÉ Monique, *L'art comme institution : l'École des Beaux-Arts, 19ème-20ème siècle*, Cachan, ENS-Cachan, 1993.

SEGRÉ Monique (éd.), *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1997.

SENSIER Alfred et MANTZ Paul, *La vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, Bricquebosc, éditions des champs, 2005.

SERIÉ Pierre, *Joseph Blanc, 1846-1904. Peintre d'histoire et décorateur*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux ; École du Louvre, 2008.

SERIÉ Pierre, *La peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard*, Paris, Arthena, 2014.

SERPEREAU Pauline, *Recherches sur le réalisme officiel du Second Empire à partir de quelques tableaux d'Isidore Pils*, mémoire de maîtrise, Toulouse, université Toulouse 2, 2005.

SÉRULLAZ Maurice, *Adrien Dauzats - Bordeaux en 1832 - Carnet du Musée du Louvre*, Paris, Hermann, 1986.

SFEIR-SEMLER Andrée, *Die Maler am Pariser Salon, 1791-1880*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

SHAW Jennifer L., « Imagining the motherland: Puvis de Chavannes, modernism, and the fantasy of France », *Art Bulletin*, 1997, volume 79, n°4, p. 586-610.

SHAW Jennifer L., « Frenchness, memory, and abstraction: the case of Pierre Puvis de Chavannes » dans HARGROVE June et MCWILLIAM Neil (éd.), *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, New Haven, Yale University Press, 2005.

SHEON Aaron, « Octave Tassaert's Le Suicide: early realism and the plight of women », *Arts Magazine*, 1981, volume LV, n°9, p. 142-151.

SHERMAN Daniel J., *Worthy monuments : art museums and the politics of culture in nineteenth-century France*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

SIBLÍK Emmanuel, *Le peintre Jaroslav Čermák, 1830-1878*, Prague, Umělecká beseda, 1930.

SILLEVIS John, « Hendrik Willem Mesdag and the artistic life of The Hague », *Van Gogh Museum journal*, 1996, p. 44-55.

SINGLY François de, « Artistes en vue », *Revue française de sociologie*, 1986, volume 27, n°3, p. 531-543.

SINIGAGLIA Jérémy, « La consécration qui ne vient pas », *Biens symboliques*, 2017, n°1.

SLADOVIC Anne et DITTA Estelle, *Jean-Léon Gérôme : le triomphe de l'académisme*, Évreux, Atlas, 2011.

SLOANE Joseph C., *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University press, 1951.

SLYKE Gretchen van, « The sexual and textual politics of dress: Rosa Bonheur and her cross-dressing permits », *Nineteenth-century French Studies*, 1998, volume 26, n°3-4, p. 321-335.

SOFIO Séverine, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle » dans NAUDIER Delphine et ROLLET Brigitte (éd.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 37-56.

SOFIO Séverine, *« L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs ! » Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009.

SOFIO Séverine, « "Toutes les directions sont incertaines et combattues" : les peintres, les critiques et l'imposition de la bataille romantique », *Sociétés & Représentations*, 2015, volume 40, n°2, p. 163-181.

SOFIO Séverine, *Artistes femmes : la parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

SOFIO Séverine, « Les jeunes filles, des élèves peintres comme les autres ? La formation, au cœur des transformations du monde de l'art » dans LACAS Martine (éd.), *Peintres femmes. Naissance d'un combat (1780-1830)*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2021, p. 31-61.

SOKOŁOWICZ Małgorzata, « « Monsieur Ingres ! Ora pro nobis ! » La formation des femmes-peintres à Paris au tournant du siècle, l'École des beaux-arts et l'Académie Julian » dans GODLEWICZ-ADAMIEC Joanna, KRAWCZYK Dariusz, ŁUCZYŃSKA-HOŁDYS Małgorzata, PISZCZATOWSKI Paweł et SOKOŁOWICZ Małgorzata (éd.), *Femmes et le Savoir / Women and Knowledge / Frauen und Wissen*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 105-120.

SÖNTGEN Beate, *Sehen ist alles: Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus*, Munich, Fink, 2000.

SPOHN Annette, « Freibeuter und Dorfprinz: zwei wiederauf gefundene Gemälde von Ludwig Knaus », *Weltkunst*, 1996, volume 66, n°20.

SPRIGATH Gabriele, « Baudry et le pseudo-réalisme en 1861 », *Histoire et critique des Arts*, 1978, n°4-5, p. 84-93.

STAHLHUT Heinz, *Félix Bracquemond 1833-1914*, Brême, Kunsthalle Bremen, 1994.

STEF Marion, *La Création du Musée d'Orsay : fortune critique au travers de la presse française de mars 1973 à décembre 1987*, mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2006.

STEFANI Chiara, « Études d'après nature et tableaux composés : les débats à l'Académie des beaux-arts, dès l'institution à la suppression du grand Prix de Peinture de Paysage Historique (1817-1863) », *Studi di Storia dell'arte*, 2000, n°11, p. 221-240.

STEFANI Chiara, « Observations sur le paysage : une pièce justificative concernant l'institution du grand prix de paysage historique. » dans CHEVROLET Claire (éd.), *L'Académie de France à Rome aux XIXe et XXe siècles : entre tradition, modernité et création*, Rome, Académie de France à Rome, 2002.

STEFANI Chiara, WALLENS Gérard de et POMARÈDE Vincent (éd.), *Corot, un artiste et son temps*, actes des colloques, musée du Louvre, Paris, 1er-2 mars 1996 et Villa Médicis, Rome, 9 mars 1996, Paris, Klincksieck, 1998.

STEIN Adolphe, BRAME, SYLVIE, LORENCEAU François et SINIZERGUES Janine (éd.), *Jongkind : catalogue critique de l'œuvre*, Paris, Brame & Lorenceau éditions, 2003.

STEVENIN Anne-Blanche, *Luc-Olivier Merson (1846-1920) : de la peinture d'histoire à la peinture décorative*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2009.

STRICK Jeremy, « Connaissance, classification et sympathie. Les cours de paysage et la peinture de paysage au XIXe siècle », *Littérature*, 1986, n°61, p. 17-33.

STURGES Hollister, « Jules Breton: creator of a noble peasant image » dans STURGES Hollister (éd.), *Rural vision: France and America in the late nineteenth century*, actes du colloque, Joslyn Art Museum, Omaha, 6 novembre 1982, Omaha, University of Nebraska Press, 1987, p. 23-41.

SUTTON Denys, « Henri Fantin-Latour: a search for the ideal », *Apollo*, 1984, volume CXIX, n°263, p. 30-37.

SWANSON Vern G., *The biography and catalogue raisonne of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Garton & Co. et Scolar Press, 1990.

SWANSON Vern G. et COURTOIS-FOURCY Michel, *Sir Lawrence Alma-Tadema : un peintre victorien, une évocation de l'Antiquité*, Paris, Chêne, 1977.

TABARD Daniel, *Armand Charnay 1844-1915*, Charlieu, musées de Charlieu, 2002.

TABLER Carol Forman, « Vollon's View of Dieppe in the Rijksmuseum », *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1982, volume XXX, n°1, p. 7-11.

TABLER Carol Forman, « Antoine Vollon in Dieppe », *Gazette des beaux-arts*, 1989, volume 113, n°1444-1445, p. 227-236.

TABLER Carol Forman, « Antoine Vollon and his smashing pumpkin: on media hype and the meanings of still life », *Nineteenth-century Art Worldwide*, 2002, volume 1, n°2.

TARBELL Bethany, « Rosa Bonheur's menagerie », *Art & Antiques*, 1993, volume 15, n°9, p. 58-64.

TENRET Yves, *Faire impression: l'école d'art de Mulhouse entre industrie et beaux-arts (1829-2009)*, Dijon, Presses du Réel, 2011.

TÉTART-VITTU Françoise, « La Difficile Création d'un musée du costume à Paris : le rôle de Maurice Leloir (1853-1940), peintre et collectionneur » dans *Le Livre et l'Art, études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris, Somogy ; ENSSIB, 2000, p. 433-449.

TÉTART-VITTU Françoise, « James Tissot, le costume et la mode » dans KISIEL Marine, PERRIN Paul et SCIAMA Cyrille (éd.), *James Tissot, l'ambigu moderne*, Paris, musée d'Orsay ; éditions de la Réunion des musées nationaux, 2020, p. 41-49.

THEINHARDT Markéta, « Jaroslav Čermák (1830-1878) und Karel Purkyně (1834-1868): zwei tschechische Maler auf einer historisierenden Suche nach künstlerischer Identität und die Idee der Reformation in Böhmen » dans VOGEL Gerd-Helge (éd.), *Die Kunst als Spiegel des Lebens : Romantik und Realismus*, Greifswald, Steinbecker Verlag, 1999.

THEURIAU Frédéric-Gaël, *Fernand Cormon : ut pictura poesis*, Tours, éd. fgt, 2007.

THEURIET André, *Jules Bastien-Lepage : l'homme et l'artiste*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2007.

THIEBLIN Catherine, *Diogène Maillart, 1840-1926, peintre : un maître dans la tradition du XIXe siècle*, Beauvais, C. Thieblin, 2011.

THIEBLIN Catherine, *Diogène Maillart, 1840-1926. Sa vie, son œuvre*, Beauvais, Association pour la promotion du patrimoine local de l'Oise et du Beauvaisis, 2012.

THIERRY Augustin, *La Princesse Mathilde : Notre-Dame des arts*, Paris, Albin Michel, 1950.

THIESSE Anne-Marie, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Seuil, 2000.

THOMAS Greg M., *Art and ecology in nineteenth-century France : the landscapes of Théodore Rousseau*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

THOMAS Thierry, *Alfred de Curzon et le langage de ses critiques : catalogue de l'œuvre*, thèse de doctorat, Poitiers, université de Poitiers, 1981.

THOMPSON James PW, « Un autre Fromentin », *Revue de l'Art*, 1986, n°74, p. 29-36.

THOMPSON James et WRIGHT Barbara, *Eugène Fromentin, 1820-1876 : visions d'Algérie et d'Égypte*, Courbevoie, ACR éditions, 2008.

THOMPSON James, WRIGHT Barbara et CHASTEL André, *La Vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Courbevoie, ACR éditions, 1987.

THORAVAL François, *Catalogue sommaire des dessins de Luc Olivier Merson dans les musées français*, mémoire de DEA, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1990.

THOUVENOT France, « Une famille de peintres verriers au 19e siècle : les Lobin de Tours et l'église de Montargis », *Bulletin - Société d'émulation de l'arrondissement de Montargis*, 1992, n°89, p. 45-50.

THUILLIER Jacques, « POMPIER, art », *Encyclopædia Universalis*, 1980.

THUILLIER Jacques, *Peut-on parler d'une peinture pompier ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

THUILLIER Jacques, « L'informatique en histoire de l'art : où en sommes-nous ? », *Revue de l'Art*, 1992, volume 97, n°1, p. 5-10.

THUILLIER Jacques, *Jules Bastien-Lepage*, Metz, S. Domini, 2005.

THUILLIER Jacques, « Peut-on parler d'une peinture pompier ? » dans *L'art au XIXe siècle : un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p. 23-54.

THUILLIER Jacques, *L'art au XIXe siècle : un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017.

TILLIER Bertrand, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, éditions de l'Amateur, 2005.

TILLIER Bertrand (éd.), *L'art du XIXe siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016.

TILLIM Sidney, « On Gérôme, Bouguereau, Ingres, and “They died with their boots on”: notes from a journal », *Artforum*, 1989, n°4, p. 113-116.

TILLON Philippe, *Charles Beauverie, 1839-1923*, Saint-Étienne, Action graphique, 1986.

TILLON Philippe, « Charles Beauverie peintre-graveur (1839-1923) », *Nouvelles de l’estampe*, 1992, n°126, p. 9-44.

TILLON Philippe, « Supplément au catalogue des eaux-fortes de Charles Beauverie. », *Nouvelles de l’estampe*, 1995, n°139, p. 53-55.

TILLON Philippe, *Charles Beauverie, peintre-graveur (1839-1923) : catalogue raisonné de l’œuvre gravé*, P. Tillon, 2011.

TITEUX Gilbert, *Au temps du brame. Les représentations de la chasse dans l’œuvre de Gustave Courbet et dans la peinture allemande du XIXe siècle, 1800-1900*, Dijon, Presses du Réel, 2014.

TOMLINSON Richard Allan, *The Athens of Alma Tadema*, Stroud, Wolfeboro, 1991.

TOWNSEND Richard P., « La Petite Bergère: William Bouguereau und der “goût espagnol” im Frankreich des 19. Jahrhunderts », *Belvedere*, 1999, n°2, p. 34-45.

TRNKA Jaroslav, *Václav Brožík, 1851-1901 : hommage à sa vie et à son œuvre*, Paris, éd. de la revue Rencontres, 1951.

TUDORET Patrick, *Fromentin : le roman d’une vie*, Paris, Les Belles lettres, 2018.

USSELMANN Henri, « Léon Bonnat, d’après les témoignages de ses élèves nordiques », *Konsthistorisk tidskrift*, 1986, volume LV, n°2, p. 67-76.

VAISSE Pierre, « Le conseil supérieur de perfectionnement des manufactures nationales sous la Deuxième République », *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1974, p. 153-171.

VAISSE, PIERRE, « François Ehrmann », *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1975, p. 341-361.

VAISSE Pierre, « Les raisons d’un retour : retrouvailles ou rupture ? », *Le Débat*, 1981, n°10, p. 12-28.

VAISSE Pierre, « Le legs Caillebotte d’après les documents », *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1983, p. 201-208.

VAISSE Pierre, « Annexe sur l’image du marchand de tableaux pendant le XIXe siècle », *Romantisme*, 1983, n°40, p. 77-86.

VAISSE Pierre, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d’histoire du XIXe siècle. Société d’histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, 1985, n°1.

VAISSE Pierre, « L’esthétique XIXe siècle : de la légende aux hypothèses », *Le Débat*, 1987, n°44, p. 90-105.

VAISSE Pierre (éd.), *Romantisme. Critique et art*, numéro thématique, n°71, 1991.

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

VAISSE Pierre, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, 1996, n°35-36, p. 3-8.

VAISSE Pierre, « La réception de Puvis de Chavannes ou les ambiguïtés de la gloire », *Revue de l'Art*, 2007, volume 2, n°156, p. 29-44.

VAISSE Pierre, « L'ancien musée du Luxembourg : un modèle ! » dans JOBERT Barthélémy (éd.), *Histoires d'art. Mélange en l'honneur de Bruno Foucart*, Paris, éditions Norma, 2008, p. 267-277.

VAISSE Pierre, « Les genres dans la peinture du XIXe siècle » dans ELSIG Frédéric, DARBELLAY Laurent et KISS Imola (éd.), *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève, MétisPresses, 2010, p. 165-182.

VAISSE Pierre, *Deux façons d'écrire l'histoire : le legs Caillebotte*, Paris, Institut national d'histoire de l'art ; éditions Ophrys, 2014.

VALVERDE Isabel, *Moderne-modernité : deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Berne, Peter Lang, 1994.

VAN DE SANDT Udolpho, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'Art*, 1986, n°73, p. 43-48.

VAN DE SANDT Udolpho, « Les Salons parisiens sous la Révolution » dans VOVELLE Michel (éd.), *Les Images de la Révolution Française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 39-43.

VAN DE SANDT Udolpho, « Institutions et concours » dans BORDES Philippe et MICHEL Régis (éd.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, p. 138-165.

VAN DE SANDT Udolpho, « Le Salon » dans BONNET Jean-Claude (éd.), *L'Empire des muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 59-78.

VAN EEKELEN Yvonne (éd.), *The magical panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space and time*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1996.

VAN LIERE Eldon N., « Blurred distinctions: Carrière, de Goncourt, Rodin, and Bracquemond », *Kresge Art Museum bulletin*, 1990, volume 5, p. 1-15.

VAN REES Kees et VERMUNT Jeroen, « Event history analysis of authors' reputation: Effects of critics' attention on debutants' careers », *Poetics*, 1996, volume 23, n°5, p. 317-333.

VASSEUR Jean-Marc, *Paul Balze, décors retrouvés de la chapelle Sainte-Marie de Chaalis dans l'église de Fontaine-Chaalis*, Beauvais, Groupe d'étude des monuments et oeuvres d'art de l'Oise et du Beauvaisis, 2008.

VASSILIADES Marie, *Constant Troyon : 1810-1865, sa vie, son art*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1982.

VAUDOYER Jean-Louis, *Albert Besnard*, Paris, F. Alcan, 1933.

VAUGEOIS Dominique et RIALLAND Ivanne (éd.), *L'écrivain et le spécialiste. Ecrire sur les arts plastiques au XIXe et au XXe siècles*, Paris, Garnier, 2010.

VAUTRIN Bruno, *Antonin Proust (1832-1905), député, ministre et défenseur des arts*, thèse de doctorat, Bourgogne Franche-Comté, 2017.

VÉGVÁRI Lajos, *Mihály Munkácsy*, Budapest, Corvina, 1955.

VENTURI Lionello, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, éditions de la Connaissance, 1938.

VERGER Annie, « L'art d'estimer l'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1987, volume 66, p. 105-121.

VERGER Annie, « Rome vaut bien un prix. Une élite artistique au service de l'État : les pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1666 à 1968 », *Artl@s Bulletin*, 2019, volume 8, n°2, p. 18.

VERGER Annie et VERGER Gabriel, *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 1666-1968*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2011.

VERGNETTE Francois de, « Anticléricalisme et naturalisme au Panthéon: le décor de Jean-Paul Laurens », *Histoire de l'art*, 1994, n°28, p. 51-56.

VERGNETTE François de, *Jean-Paul Laurens (1838-1921), peintre d'histoire*, thèse de doctorat, Paris, université Paris Nanterre, 2000.

VERGNETTE François de, « Débats sur la hiérarchie des genres et sur la définition de la peinture d'histoire sous la Restauration et la monarchie de Juillet » dans LACHENAL Lucie et MÉNEUX Catherine (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque éponyme, Paris, 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, 2015, p. 191-212.

VERLAINE Julie, « Nélie Jacquemart (1841-1912). Peintre et collectionneuse » dans *Femmes, collectionneuses d'art et mécènes*, Paris, Hazan, 2014, p. 52-63.

VERMEULEN Ivar, BATENBURG Anika, BEUKEBOOM Camiel J. et SMITS Tim, « Breakthrough or One-Hit Wonder? », *Social Psychology*, 2014, volume 45, n°3, p. 179-186.

VERRIER Christian, *Autodidaxie et autodidactes : l'infini des possibles*, Paris, Anthropos, 1999.

VESCO Nathalie, *Maurice Bompard*, mémoire de maîtrise, Montpellier, université Montpellier 3, 1990.

VIALLEFOND Geneviève, *Léon Riesener : sa vie, son œuvre (1808-1878)*, mémoire de rechercher, Paris, École du Louvre, 1952.

VIALLEFOND Geneviève, *Le Peintre Léon Riesener. 1808-1878. Sa vie, son œuvre, avec des extraits d'un manuscrit inédit de l'artiste. De David à Berthe Morisot*, Paris, A. Morancé, 1955.

VIGNE Georges, « Un dessin de Romain Cazes pour la Mise au tombeau d'Oloron-Sainte-Marie », *Bulletin du Musée Ingres*, 1997, volume 70, p. 61-66.

VILLAIN Jean, *Harpignies et ses élèves*, mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 1947.

VILLELUME Charles-Aymeric, *Léon Germain Pelouse. Un maître à Cernay et ses élèves*, mémoire de maîtrise, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1991.

VILLET Jeffrey Michael, *The complete prints of Maxime Lalanne: catalogue raisonné*, St. Petersburg, Jeffrey M. Villet, 2016.

VOLLERIN Alain, *Le grand livre de l'École des beaux-arts de Lyon depuis 1756*, Lyon, Mémoire des arts, 2006.

VOTTERO Michaël, « Autour de Léon Cogniet et Charles Chaplin, la formation des femmes peintres sous le Second Empire », *Histoire de l'art*, 2008, n°63, p. 57-66.

VOTTERO Michaël, « Les ateliers de femmes dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Séminaire doctoral commun Paris 1 / Paris 4*, Paris, 2009.

VOTTERO Michaël, « Peinture d'histoire anecdotique ou scène de genre historique ? » dans *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 77-133.

VOTTERO Michaël, « Les visages du peintre de genre, formation et mise en place d'un métier » dans *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 47-59.

VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

VUILLEMOT Gustave, « Jules Didier : peintre et lithographe (1831-1914) », *Mémoires de la Société Eduenne*, 1985, n°5.

WALDEMAR George, *Antoine Vollon (1833-1900)*, Paris, Bernard Neyrolles, 1966.

WALKOWSKA-BOITEUX Joanna, *Auguste Couder, peintre d'histoire (1790-1873). Catalogue raisonné de l'œuvre*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 2010.

WAPPENSCHMIDT Toni, « Oswald Achenbach », *Weltkunst*, 1994, volume 64, n°14, p. 1951-1953.

WAT Pierre, *Pérégrinations : paysages*, Vanves, Hazan, 2017.

WEEMANS Michel, *Édouard Debat-Ponsan (1847-1913) peintre toulousain, approche monographique et catalogue des œuvres des collections publiques françaises*, mémoire de maîtrise, Toulouse, université Toulouse 2, 1986.

WEINBERG H. Barbara, « Nineteenth-Century American Painters at the École des Beaux-Arts », *American Art Journal*, 1981, volume 13, n°4, p. 66-84.

WEINBERG Helene Barbara, *The American pupils of Jean-Léon Gérôme*, Fort Worth, Amon Carter museum, 1984.

WEISBERG Gabriel, « Théodule Ribot's Peasant: a studio study piece », *Register of the Spencer Museum of Art*, 1993, volume 6, n°10, p. 1-10.

WEISBERG Gabriel P., *The Paintings of François Bonvin in the Wadsworth Atheneum*, Hartford, Wadsworth Atheneum, 1970.

WEISBERG Gabriel P., *François Bonvin and or interest in several painters of the seventeenth and eighteenth centuries*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1970.

WEISBERG Gabriel P., « François Bonvin and the critics of his art », *Apollo*, 1974, volume C, n°152, p. 306-311.

WEISBERG Gabriel P., « Félix Bracquemond and the molding of French popular taste », *Art News*, 1976, volume LXXV, n°7, p. 64-66.

WEISBERG Gabriel P., « Théodule Ribot: popular imagery and the Little Milkmaid », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1976, volume LXIII, n°7, p. 253-263.

WEISBERG Gabriel P., « Fantin-Latour and still life symbolism in Un Atelier aux Batignolles », *Gazette des beaux-arts*, 1977, volume VI, p. 205-215.

WEISBERG Gabriel P., « The traditional realism of François Bonvin », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1978, volume LXV, n°9, p. 281-298.

WEISBERG Gabriel P., « A Still Life by Antoine Vollon, painter of two traditions », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1978, volume LVI, n°4, p. 223-229.

WEISBERG Gabriel P., *Bonvin*, Paris, Geoffroy-Dechaume, 1979.

WEISBERG Gabriel P., « Baron Vitta and the Bracquemond/Rodin hand mirror », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1979, volume LXVI, n°8, p. 298-310.

WEISBERG Gabriel P., « The Realist Tradition: Critical Theory and the Evolution of Social Themes » dans *The Realist Tradition : French Painting and Drawing 1830-1900*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1980, p. 1-20.

WEISBERG Gabriel P., « The reluctant realist: the watercolors of Isidore Pils », *Drawing*, 1980, volume II, n°3, p. 49-53.

WEISBERG Gabriel P., « François Bonvin's Seated Boy with a Portfolio », *Elvehjem Museum of Art Bulletin*, 1981, p. 14-20.

WEISBERG Gabriel P., « Jules Breton's The Grape Harvest at Chateau-Lagrange », *Arts Magazine*, 1981, volume LV, n°5, p. 98-103.

WEISBERG Gabriel P., « Jules Breton's The Gleaners of Courrières: a traditional aspect of regional life », *Arts Magazine*, 1981, volume LV, n°5, p. 104-107.

WEISBERG Gabriel P., « Jean Charles Cazin: memory painting and observation in The Boatyard », *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1981, volume LXVIII, n°1, p. 2-16.

WEISBERG Gabriel P., « The Leleux : apostles of proto-realism », *Arts Magazine*, 1981, volume LVI, n°1, p. 128-130.

WEISBERG Gabriel P., « Ferdinand Hodler, François Bonvin and French realism », *Arts Magazine*, 1981, volume LVI, n°2, p. 128-131.

WEISBERG Gabriel P., « P.A.J. Dagnan-Bouveret, Jules Bastien-Lepage and the naturalist instinct », *Arts Magazine*, 1982, volume LVI, n°8, p. 70-76.

WEISBERG Gabriel P., « Jules Breton, Jules Bastien-Lepage, and Camille Pissarro in the context of nineteenth-century peasant painting and the Salon », *Arts Magazine*, 1982, volume LVI, n°6, p. 115-119.

WEISBERG Gabriel P., « François Bonvin's Woman Reading », *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1982, volume LX, n°3-4, p. 92-99.

WEISBERG Gabriel P., « P.A.J. Dagnan-Bouveret and the illusion of photographic naturalism », *Arts Magazine*, 1982, volume LVI, n°7, p. 100-105.

WEISBERG Gabriel P., « Making it natural: Dagnan-Bouveret's constructed compositions for the Paris Salon of the 1880s », *Scottish Art Review*, 1982, volume XV, n°4, p. 7-15.

WEISBERG Gabriel P., « Jules Breton and Léopold Robert: the poetic vision of rustic life », *Arts Magazine*, 1983, volume LVIII, n°4, p. 108-110.

WEISBERG Gabriel P., « Jules Breton, Léopold Robert, and the poetic vision of rural life » dans STURGES Hollister (éd.), *Rural vision: France and America in the late nineteenth century*, actes du colloque, Joslyn Art Museum, Omaha, 6 novembre 1982, Omaha, University of Nebraska Press, 1987, p. 43-52.

WEISBERG Gabriel P., « Early realist drawings of Isidore Pils », *Master drawings*, 1990, volume 28, n°4, p. 387-408.

WEISBERG Gabriel P., « Théodule Ribot's Still life with eggs and the practice of still-life painting in the late 19th century », *Van Gogh Museum journal*, 1997, p. 76-87.

WEISBERG Gabriel P., « Jean-Charles Cazin's reception in America. », *Apollo*, 1999, volume 149, n°444, p. 35-40.

WEISBERG Gabriel P., « Albert Besnard at Berck-sur-Mer: decorative art nouveau painting in public buildings », *Apollo*, 2000, volume 151, n°459, p. 52-58.

WEISS Siegfried, « Original, Kopie und Fälschung: Freibeuter und Dorfprinz von Ludwig Knaus und weitere Motive von Malern des 19. Jahrhunderts », *Weltkunst*, 1996, volume 66, n°24, p. 3235-3237.

WENTWORTH Michael Justin, *James Tissot*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

WENZEL Carol Rose, *The Transformation of French Landscape Painting from Valenciennes to Corot, 1787 to 1827*, thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 1979.

WERREN Jacques, « Jules Ziegler : un élève oublié d'Hippolyte Bayard », *Études photographiques*, 2002, n°12, p. 64-97.

WERREN Jacques, *Jules Ziegler : peintre, céramiste, photographe*, Le Mans, éd. de la Reinette, 2010.

WHITE Cynthia A. et WHITE Harrison C., *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009.

WHITELEY Jon, « Jean Gigoux 1806-1894 : entre Besançon et Paris » dans MONBEIG GOGUEL Catherine (éd.), *L'artiste collectionneur de dessin : I : de Giorgio Vasari à aujourd'hui*, Paris, Société du Salon du dessin, 2006.

WHITELEY Linda, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme*, 1983, n°40, p. 65-76.

WICKENDEN Robert J., *Charles-François Daubigny : peintre et graveur*, Plestin-les-Grèves, R. Vejux-Diot, 1990.

WILDENSTEIN Daniel, « Le Salon des refusés de 1863. Catalogue et documents », *Gazette des beaux-arts*, 1965, n°66, p. 126-128.

WILLER Noë (éd.), *Luigi Loir (1845-1916) : peintre de la Belle Epoque à la publicité. Catalogue raisonné*, Carmel, Classic art Gallery, 2004.

WILLIAMS Betty Lou, « Rosa Bonheur's dialogues with culture », *Athanor*, 1992, volume 11, p. 62-69.

WILSON-BAREAU Juliet, « The Salon des Refusés of 1863 : A New View », *The Burlington Magazine*, 2007, volume 149, n°1250, p. 303-319.

WINTREBERT Patrick, *Premier essai de catalogue de l'œuvre peinte de Léon Belly (1827-1877), précédé d'une monographie*, mémoire de maîtrise, Lille, université Lille 3, 1977.

WISSMAN Fronia E., *Bouguereau*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996.

WOLD Gretchen, « Some notes on The pardon in Brittany by Dagnan-Bouveret », *Metropolitan Museum Journal*, 2000, volume 35, p. 237-246.

WOLF Norbert, *L'art des salons. Le triomphe de la peinture du XIXe siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012.

WOOD W. Raymond, PORTER Joseph C. et HUNTER David, *Karl Bodmer's Studio Art: the Newberry Library Bodmer Collection*, Urbana, University of Illinois Press, 2002.

WRIGHT Alastair Ian, « Bastien-Lepage and English critical taste », *Gazette des beaux-arts*, 1990, volume 116, n°1460, p. 94-104.

WRIGHT Barbara, « Eugène Fromentin's Portrait de Jeune Femme and the possible identification of its sources », *Burlington Magazine*, 1974, volume CXVI, n°854.

WRIGHT Barbara, « Epistolarité et autobiographie : le rôle de Rubens dans l'évolution de l'œuvre d'Eugène Fromentin » dans AMBRIERE Madeleine et CHOTARD Loic (éd.), *Nouvelles approches de l'épistolaire : lettres d'artistes archives et correspondances*, actes du Colloque international tenu en Sorbonne, Paris, 3 et 4 décembre 1993, Paris, H. Champion, 1996.

WRIGHT Barbara, « La Méditerranée dans l'esthétique d'Eugène Fromentin » dans RENARD Pierrette (éd.), *L'imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000.

WRIGHT Barbara, « Trois dessins d'Eugène Fromentin 1820-1876 au musée des Beaux-Arts de La Rochelle », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2003, volume 53, n°3, p. 60-66.

WRIGHT Barbara, « Le miroir et le masque dans l'autoreprésentation d'Eugène Fromentin » dans AURAIX-JONCHIÈRE Pascale (éd.), *Écrire la peinture, entre XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.

WRIGHT Barbara, « A Third Republic variant on the quarrel of the ancients and the moderns: the case of Fromentin » dans HEUSSER Martin (éd.), *On verbal/visual representation*, Amsterdam, Rodopi, 2005.

WRIGHT Barbara, *Beaux-arts et belles-lettres : la vie d'Eugène Fromentin*, Paris, H. Champion, 2006.

WRIGHT Barbara et MOISY Pierre (éd.), *Gustave Moreau et Eugène Fromentin : documents inédits*, La Rochelle, Quartier latin, 1972.

WRIGLEY Richard, *The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

YELDHAM Charlotte, *Women artists in nineteenth-century France and England*, New York, Garland, 1984.

YON Jean-Claude, « La presse théâtrale » dans KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (éd.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 375-382.

YON Jean-Claude, *Le Second Empire. Politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, 2014.

ZAFRAN Eric M., « The Virgin and the Sphinx: Merson's Rest on the Flight into Egypt. » dans THORNTON Lynne (éd.), *Picturing the Middle East : a hundred years of European orientalism*, New York, Dahesh Museum, 1996.

ZANETTA Julien, *Baudelaire, la mémoire et les arts*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

ZBINDEN Hans (éd.), *Albert Anker in neuer Sicht: Mit unveröffentlichen Briefen*, Berne, P. Haupt, 1961.

ZERNER Henri, « Paul Baudry ou la modernité du pompier » dans *Mélanges en hommage à Françoise Cachin*, Paris, Gallimard ; éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.

ZERNER Henri, « Le regard des artistes » dans CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges (éd.), *Histoire du corps*, Paris, Le Seuil, 2005, volume 2, p. 85-118.

ZIEGLER Hendrik, « Neue Forschungen zu den Brüdern Andreas und Oswald Achenbach. », *Kunstchronik*, 2001, volume 54, n°4, p. 179-184.

ZIFF Norman, « Jeanne d'Arc and French Restoration Art », *Gazette des beaux-arts*, 1979, n°93, p. 37-48.

ZIMMER Thierry, « Ludovic Napoléon Lepic: peintre, archéologue et collectionneur (1839-1889) », *Dossiers archéologiques, historiques et culturels du Nord et du Pas-de-Calais*, 1991, volume 16, n°32, p. 30-35.

ZIMMER Thierry, *Ludovic Napoléon Lepic, 1839-1889 : catalogue raisonné de l'œuvre et biographie*, thèse de doctorat, Paris, université Paris IV Sorbonne, 1996.

ZIMMERMANN Michael F., « Painting of Nature - Nature of painting. An Essay on Landscape and the Historical Position of "Barbizon" » dans BURMESTER Andreas, HEILMANN Christoph et ZIMMERMANN Michael F. (éd.), *Barbizon : Malerei der Natur, Natur der Malerei*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1999, p. 18-55.

Édouard Debat-Ponsan : Toulouse 1847-Paris 1913, Tours, musée des Beaux-arts, 1973.

Un grand peintre des Baronnies : Fortuné Layraud (1833-1913), Buis-les-Baronnies, Amis du Buis et des Baronnies, 1983.

Jules Louis Philippe Coignet, 1798-1869 : dessins d'Auvergne, Clermont-Ferrand, Conservation des Musées d'art de Clermont-Ferrand, 1984.

Musée d'Orsay : guide, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

Le Débat. Orsay : Vers un autre XIXe siècle, numéro thématique, 1987, volume 2, n°44.

Académie Julian, 1868. Historique, Paris, ESAG, 1987.

Jean-Baptiste van Moer : Bruxelles 1819-1884 Bruxelles, Bruxelles, Jean Willems, 1992.

Quarante-huit/Quatorze. La critique d'art, numéro thématique, n°5, 1993.

Alexandre Dumas, le baron Taylor et Adrien Dauzats frères d'armes de la révolution romantique, Paris, Fondation Taylor, 1993.

Sociétés et cabinets de lecture entre lumières et romantisme, actes du colloque de la Société de Lecture, Genève, 20 novembre 1993, Genève, Société de Lecture, 1995.

Jean-Léon Gérôme and the Classical Imagination, New York, Dahesh Museum, 1996.

Luc Olivier Merson Nantes 1846 - Paris 1920, Paris, Galerie Hahn, 1997.

L'Art de la guerre. La vision des peintres aux XVIIe et XVIIIe siècles, actes du séminaire tenu à l'École militaire, Paris, 7 juin 1997, Paris, Association pour le développement et la diffusion de l'information militaire, 1998.

Les peintures murales du XIXème siècle en France (1800-1860), actes du 7è Séminaire international d'art mural, Saint-Savin, 8-10 novembre 1995, Saint-Savin, Centre international d'art mural, 2000.

L'Architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIXe siècle, actes des Xes Entretiens Jacques Cartier, Saint-Etienne, décembre 1997, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

« Alexandre Bida, 1813-1895 : entre romantisme et orientalisme », *Art et métiers du livre*, 2001, n°227, p. 50-53.

Lucien Gros : un chroniqueur de son temps, Wesserling 1845-Poissy 1913, Poissy, Cercle d'études historiques et archéologiques de Poissy, 2010.

Écrivains, musiciens et photographes à Nice autour de 1860 : regards de Charles Nègre sur les Alpes-Maritimes, Nice, Académia Nisserda, 2010.

Musée national Jean-Jacques Henner : de la maison d'artiste au musée, Paris, Somogy ; musée national Jean-Jacques Henner, 2016.

Schreyer (Adolphe) peintre d'histoire et d'animaux, [s.d.].

Catalogues d'expositions[1309]

[1309] Dans l'ordre chronologique

Exposition Albert Besnard : pastels, aquarelles et dessins, gravures, cat. exp. (Paris, Galerie Marcel Guiot, 14 mai-4 juin 1927), Paris, Galerie Marcel Guiot, 1927.

Rétrospective Alfred Roll, cat. exp. (Paris, Palais des beaux-arts, mars-avril 1931), Paris, Presses universitaires de France, 1931.

Antoine Vollon (1833-1900), cat. exp. (Paris, Galerie Raphaël Gérard, 5-20 novembre 1937), Paris, Galerie Raphaël Gérard, 1937.

Exposition rétrospective d'œuvres de Paul Huet 1803-1869, cat. exp. (Paris, Galerie Guy Stein, 1938), Paris, Galerie Guy Stein, 1938.

Albert Besnard. L'œuvre gravé, cat. exp. (Paris, Bibliothèque nationale, décembre 1949), Paris, Frazier-Soye, 1949.

Wilhelm Leibl und Gustave Courbet, MAY Helmut (éd.), cat. exp. (Cologne, Kölnischer Kunstverein and the Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, 17 juillet-17 septembre 1950), Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1950.

John Lewis Brown (1829-1890), cat. exp. (Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 19 octobre-9 novembre 1953), Bordeaux, Delmas, 1953.

Une dynastie d'artistes : les trois Riesener, cat. exp. (Paris, Galerie des Beaux-arts, 7 avril-15 mai 1954), Paris, Galerie des Beaux-arts, 1954.

Charles Giron, GIRON Simone et HUGGLER Max (éd.), cat. exp. (Berne, musée des beaux-arts, 15 mars-15 mai 1955), Genève, éditions de l'Épée, 1955.

Alphonse Legros, peintre et graveur 1837-1911, GEIGER Monique (éd.), cat. exp. (Dijon, musée des beaux-arts, 1957), Dijon, musée des Beaux-arts, 1957.

La princesse Mathilde et son temps, MURACCIOLE Christian (éd.), cat. exp. (Florence, Palazzo Strozzi, 1959), Florence, Palais Strozzi, 1959.

Paul Huet, 1803-1869, cat. exp. (Rouen, musée des beaux-arts, 28 mai-15 septembre 1965), Rouen, musée des Beaux-arts, 1965.

Adrien Guignet 1816-1854, cat. exp. (Autun, musée Rolin, mai-septembre 1965), Autun, musée Rolin, 1965.

Bouguereau, William Adolphe 1825-1905, VENDRYES Charles (éd.), cat. exp. (Paris, Galerie Breteau, décembre 1965-janvier 1966), Paris, Galerie Breteau, 1965.

Théodore Rousseau : 1812-1867, TOUSSAINT Hélène (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 29 novembre 1967-12 février 1968), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1967.

Un peintre du folklore alsacien, Gustave Brion (1824-1877), cat. exp. (Orangerie, Strasbourg, 1968), Strasbourg, 1968.

Paul Huet, 1803-1869, cat. exp. (Paris, Pavillon des arts, 28 février-4 avril 1969), Paris, Le Pavillon des arts, 1969.

Henri Harpignies, 1819-1916, GOSSET Paul et HARDY André (éd.), cat. exp. (Valenciennes, musée des beaux-arts, 20 juin-21 septembre 1970), Valenciennes, musée des Beaux-arts, 1970.

Jean-Léon Gérôme: 1824-1904, EVANS Bruce H. (éd.), cat. exp. (Dayton, Art Institute, 10 novembre-30 décembre 1972 ; Minneapolis, Institute of Arts, 26 janvier-11 mars 1973; Baltimore, Walters Art Gallery, 6 avril-20 mai 1973), Dayton, Dayton Art Institute, 1972.

Félix Bracquemond, 1833-1914 : gravures, dessins, céramiques, BOUILLON Jean Paul (éd.), cat. exp. (Mortagne et Chartres, mai-septembre 1972), La Chapelle-Montligeon, impr. de Montligeon, 1972.

Équivoques : peintures françaises du XIXe siècle, LEPINE Olivier (éd.), cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, 9 mars-14 mai 1973), Paris, Union centrale des arts décoratifs, 1973.

Célestin Nanteuil : peintre-graveur de l'époque romantique, 1813-1873, GEIGER Monique et QUARRÉ Pierre (éd.), cat. exp. (Dijon, musée des beaux-arts, 1973), Dijon, musée des Beaux-arts, 1973.

Napoléon III raconté par les décorations, DUCOURTIAL Claude (éd.), cat. exp. (Paris, musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie, 28 novembre 1973-27 janvier 1974), Paris, musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie, 1973.

Antoine Chintreuil 1814-1873, BAUDSON Françoise (éd.), cat. exp. (Bourg-en-Bresse, musée de l'Ain, 20 juin-8 octobre 1973 ; Pont-de-Vaux, salle des fêtes, 9-78 juin 1973), Bourg-en-Bresse, musée de l'Ain, 1973.

Le musée du Luxembourg en 1874, LACAMBRE Geneviève (éd.), cat. exp. (Paris, Grand Palais, 31 mai-18 novembre 1974), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1974.

Autour d'un tableau de Léon Belly, CHABERT Philippe-Gérard et WINTREBERT Patrick (éd.), cat. exp. (Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, 23 février-8 avril 1974), Liévin, Imprimerie artésienne, 1974.

Adrien Demont 1851-1928, cat. exp. (Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, 26 juin-9 septembre 1974), Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, 1974.

Hommage à Félix Bracquemond, cat. exp. (Paris, Bibliothèque nationale, 1974), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1974.

Jules Laurens en Auvergne, cat. exp. (Clermond-Ferrand, musée Bargoin, juin-octobre 1975), Clermont-Ferrand, musée Bargoin, 1975.

Jean-Joseph Bonaventure Laurens (1801-1890) et Jules Laurens (1825-1901) de Carpentras, cat. exp. (Carpentras, musée Comtadin, 27 juin-30 septembre 1975), Carpentras, musée Comtadin, 1975.

War à la mode: military pictures by Meissonier, Detaille, de Neuville and Berne-Bellecour from the Forbes Magazine collection, FORBES Christopher et KELLY Margaret (éd.), cat. exp. (New York, Cultural Center, 6 mars-20 avril 1975 ; Amherst, Amherst College, 2-28 mai 1975), New York, Victorian Society Scholarship Fund, 1975.

Jean-François Millet, BACOU Roseline et ARNOULD Reynold (éd.), cat. exp. (Paris, Grand Palais, 17 octobre 1975-5 janvier 1976), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1975.

Victorian high renaissance: George Frederic Watts, 1817-1904, Frederic Leighton, 1830-96, Albert Moore, 1841-93, Alfred Gilbert, 1854-1934, cat. exp. (Manchester, City Art Gallery, 1er septembre 1978-15 octobre 1978 ; Minnapolis, Institute of Arts, 19 novembre 1978-7 janvier 1979 ; New York, Brooklyn Museum, 10 février 1979-8 avril 1979), Manchester, City Art Gallery, 1976.

Puvis de Chavannes, 1824-1898, PRICE Aimée Brown et FOUCART Jacques (éd.), cat. exp. (Paris, Grand Palais, 26 novembre 1976-14 février 1977 ; Ottawa, Galerie nationale du Canada, 18 mars 1977-1er mai 1977), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1976.

Women artists 1550-1950, HARRIS Ann Sutherland et NOCHLIN Linda (éd.), cat. exp. (Los Angeles, County Museum of Art, 21 décembre 1976-13 mars 1977), New York, A. A. Knopf, 1976.

Louis-Georges Brillouin, 1817-1893, cat. exp. (Galerie Pierre Gaubert, Paris, 2 décembre-31 décembre 1976), Paris, Galerie P. Gaubert, 1976.

Zurück zur Natur - Die Künstlerkolonie von Barbizon, cat. exp. (Brême, Kunsthalle, 6 novembre 1977-22 janvier 1978), Brême, Kunsthalle Bremen, 1977.

Harpignies, cat. exp. (Maubeuge, musée Henri Boez, 12 mars-8 mai 1977), Maubeuge, musée de Maubeuge, 1977.

Léon Belly (Saint-Omer 1827 - Paris 1877), WINTREBERT Patrick et CHABERT Philippe (éd.), cat. exp. (Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, 5 novembre-26 décembre 1977), Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, 1977.

Le Beau est la splendeur du vrai : autour de Louis Janmot, 1814-1892, HARDOUIN-FUGIER Elisabeth (éd.), cat. exp. (Lyon, Facultés catholiques, 20-30 avril 1977), Lyon, université catholique de Lyon, 1977.

Alfred Stevens, COLES William A. (éd.), cat. exp. (Ann Arbor, University of Michigan, Museum of Art, 10 septembre-16 octobre 1977 ; Baltimore, The Walters Art Gallery, 20 novembre 1977-1er janvier 1978 ; Montréal, musée des beaux-arts, 2 février-19 mars 1978), Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1977.

Fantin-Latour, une famille de peintres au XIXe siècle, BEAUD Marie-Claude et VINCENT Hélène (éd.), cat. exp. (Grenoble, musée de peinture et de sculpture, 17 février-12 avril 1977), Grenoble, musée de peinture et de sculpture, 1977.

Mystique et poésie dans l'œuvre d'Hébert : 1817-1908, cat. exp. (Paris, musée Hébert, 20 janvier-31 mai 1978), Paris, musée Hébert, 1978.

Maurice Leloir : peintre du costume, cat. exp. (Guéret, musée,10 mai-5 juin 1978), Guéret, musée, 1978.

Gustave Courbet : 1819-1877, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 30 septembre 1977-2 janvier 1978), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978.

Adrien Guignet, peintre, 1816-1854, THUILLIER Jacques et LAVEISSIÈRE Sylvain (éd.), cat. exp. (Autun, musée Rolin, 23 juin-24 septembre 1978 ; Annecy, musée-château, 20 octobre-20 novembre 1978), Autun, musée Rolin, 1978.

Jean-Pierre Alexandre Antigna, OJALVO David (éd.), cat. exp. (Orléans, musée des beaux-arts, 26 octobre 1978-3 janvier 1979), Orléans, musée des Beaux-arts, 1978.

Alphonse Deneuville dit de Neuville (Saint-Omer 1835 - Paris 1885), cat. exp. (Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, 25 juin-17 septembre 1978), Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, 1978.

Henri Lehmann, 1814-1882 : quelques aspects du grand dessinateur, AUBRUN Marie-Madeleine (éd.), cat. exp. (Paris, Galerie Gaubert, 11 octobre-31 octobre 1978), Paris, Galerie Gaubert, 1978.

L'Art en France sous le Second Empire, cat. exp. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1er octobre-26 novembre 1978 ; Detroit, Institute of Arts, 18 janvier-18 mars 1979; Paris, Grand Palais, 11 mai-13 août 1979), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

Hébert et le second Empire, cat. exp. (Paris, musée Hébert, 19 mai-5 novembre 1979), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

Le temps de l'histoire. Jeanne d'Arc au XIXè et au XXè siècle, cat. exp. (Paris, Hôtel de la Monnaie, juin-septembre 1979), Paris, musée monétaire, 1979.

Alexandre Hesse, 1806-1879 : quelques aspects du portraitiste et du dessinateur, AUBRUN Marie-Madeleine (éd.), cat. exp. (Paris, Galerie Pierre Gaubert, 24 avril-25 mai 1979), Paris, La Galerie, 1979.

Le Moyen-Âge et les peintres français de la fin du XIXe siècle : Jean-Paul Laurens et ses contemporains, cat. exp. (Cagnes-sur-Mer, Château-Musée, 3 mai-8 juin 1980), Cagnes-sur-Mer, Château-Musée, 1980.

Charles Nègre photographe, 1820-1880, cat. exp. (Arles, 5 juillet-17 août 1980 ; Paris, 25 novembre 1980-19 janvier 1981), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980.

The Realist Tradition : French Painting and Drawing 1830-1900, WEISBERG Gabriel P. (éd.), cat. exp. (Cleveland, Cleveland Museum of Art,12 novembre 1980-18 janvier 1981 ; New York, Brooklyn Museum, 7 mars-10 mai 1981; Saint-Louis, St. Louis Art Museum, 23 juillet-20 septembre1981 ; Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum, 5 novembre 1981-4 janvier 1982), Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1980.

Henri Zuber (1844-1909), cat. exp. (Menton, Palais Carnolèes, 18 décembre 1981-28 février 1982), Paris, Association les amis du peintre Henri Zuber, 1981.

Gérôme, cat. exp. (Vesoul, musée, août 1981), Vesoul, Ville de Vesoul, 1981.

Anker in seiner Zeit, KUTHY Sandor (éd.), cat. exp. (Berne, Kunstmuseum, 1981 ; Winterthur, Kunstmuseum, 1982), Berne, Benteli, 1981.

Charles-François Jalabert (1819-1901), JOURDAN Aleth (éd.), cat. exp. (Nîmes, musée des beaux-arts, 17 octobre-13 décembre 1981), Nîmes, musée des Beaux-arts, 1981.

L'Autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940, VERGINE Lea (éd.), cat. exp. (Milan, Palazzo Reale, 1980 ; Rome, Pallazzo delle esposizioni, 1980 ; Stockholm, Kulturhuset, 1981), Paris, Des femmes, 1982.

Alfred de Curzon, 1820-1895, THOMAS Thierry (éd.), cat. exp. (Poitiers, musée Sainte-Croix, 16 juin-20 septembre 1982), Poitiers, musée de la ville de Poitiers et de la Société des antiquaires de l'ouest, 1982.

Jules Breton and the French rural tradition, STURGES Hollister (éd.), cat. exp. (Omaha, Joslyn Art Museum, 6 novembre 1982-2 janvier 1983 ; Memphis, Dixon Gallery and Gardens, 16 janvier-6 mars 1983; Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, 2 avril-5 juin 1983), New York, Arts Publisher Inc., 1982.

Des Alpes à la Méditerranée : dessins, aquarelles, lithographies de Jean-Joseph Bonaventure Laurens (1801-1891) et Jules Laurens (1825-1901), cat. exp. (La Tronche, musée Hébert, 29 juin-15 août 1982), La Tronche, musée Hébert, 1982.

Jan Matejko, 1838-1893: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, HORN Wolfgang, KLESSMANN Rüdiger et GERLINDE Gabriel (éd.), cat. exp. (Nuremberg, Kunsthalle Nürnberg, 26 mars-25 avril 1982 ; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 16 mai-27 juin 1982; Constance, Städt. Wessenberg-Gemäldegalerie, 11 juilllet-15 août 1982), Nuremberg, Kunsthalle Nürnberg, 1982.

Fantin-Latour, HOOG Michel et DRUICK Douglas W. (éd.), cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 novembre 1982-7 février 1983 ; Ottawa, Galerie nationale du Canada, 17 mars-22 mai 1983; San Francisco, California palace of the Legion of honour, 18 juin-6 septembre 1983), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982.

Dessins, destins : Gustave Courbet, 1819-1877, Gustave Courtois, 1852-1923, FERNIER Jean-Jacques (éd.), cat. exp. (Ornans, musée maison Gustave Courbet, juillet-août 1982), Ornans, Amis de Gustave Courbet, 1982.

Livre du centenaire de la reconstruction de l'Hôtel de ville, 1882-1982, BUFFÉVENT Béatrix de et CASSELLE Pierre (éd.), cat. exp. (Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1982-1983), Paris, Ville de Paris, 1982.

French Salon Paintings from Southern Collections, ACKERMAN Gerald M. et ZAFRAN Eric M. (éd.), cat. exp., Atlanta, High Museum of Art, 1982.

La presse à Paris, 1851-1881, LÉRI Jean-Marc (éd.), cat. exp. (Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 15 avril-30 juin 1983; Paris, Mairie du IIe arrondissement, octobre-novembre 1983), Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1983.

Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870, DOUCE DE LA SALLE Sylvie et LE NOUËNE Patrick (éd.), cat. exp. (Chartres, musée des beaux-arts, 5 novembre 1983-15 février 1984), Chartres, musée des Beaux-arts, 1983.

Sellier, cat. exp. (Nancy, musée de l'école de Nancy, 26 novembre 1982-28 février 1983), Nancy, musée de l'école de Nancy, 1983.

Henri Lehmann (1814-1882) : portraits et décors parisiens, AUBRUN Marie-Madeleine (éd.), cat. exp. (Paris, musée Carnavalet, 7 juin-4 septembre 1983), Paris, musée Carnavalet, 1983.

William Bouguereau 1825-1905, cat. exp. (Paris, musée du Petit-Palais, 9 février-6 mai 1984; Montréal, musée des beaux-arts, 22 juin-23 septembre 1984 ; Hartford, Wadsworth atheneum, 27 octobre 1984-13 janvier 1985), Paris, Ville de Paris, 1984.

Les peintres français et le grand décor parisien au XIXe siècle, cat. exp. (Paris, Galerie J. Hahn, 6 mars-18 avril 1984), Paris, J. Hahn, 1984.

Jules Bastien-Lepage, Damvilliers 1848-Paris 1884, cat. exp. (Verdun, musée de la Princerie, 5 mai-15 juillet 1984 ; Montmédy, musée, 21 juillet-15 octobre 1984), Bar-le-Duc, musées de la Meuse, 1984.

Jean Achard, peintures, cat. exp. (Grenoble, musée, 21 novembre-7 janvier 1985), Grenoble, musée de Grenoble, 1984.

François Bonvin, 1817-1887, cat. exp. (New York, Wheelock Whitney&Company, 26 avril-24 mai 1984), New York, W. Whitney & Co., 1984.

Charles Nègre (1820-1880) : le Midi de la France, cat. exp. (Paris, Galerie Octant, 18 septembre-16 octobre 1984 ; Grasse, Centre International, 22-31 octobre 1984), Paris, Galerie Octant, 1984.

Le Monde paysan au XIXe siècle, cat. exp. (Pontoise, musée Pissarro, 5 octobre 1985-28 février 1986), Pontoise, musée Pissarro, 1985.

L'impressionnisme et le paysage français, cat. exp. (Los Angeles, LA County Museum of Art, 28 juin-16 septembre 1984 ; Chicago, Art Institute, 23 octobre 1984-6 janvier 1985 ; Paris, Grand Palais, Paris, 4 février-22 avril 1985), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

Armand Cambon (1819-1885), cat. exp. (Montauban, musée Ingres, 8 novembre 1985-9 février 1986), Montauban, musée Ingres, 1985.

James Tissot : 1836-1902, MATYJASZKIEWICZ Krystyna (éd.), cat. exp. (Londres, Barbican art gallery, 15 novembre 1984-20 janvier 1985 ; Manchester, Whitworth art gallery, 1er février-16 mars 1985; Paris, Petit Palais, Paris, 5 avril-30 juin 1985), Paris, Petit Palais, 1985.

Federico Faruffini, FINOCCHI Anna (éd.), cat. exp. (Spoleto, Rocca Albornoziana, 25 juin-1er septembre 1985), Milan, Electa, 1985.

Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris, 1870-1914, BUROLLET Thérèse, FOLLIOT Frank et IMBERT Daniel (éd.), cat. exp. (Paris, Petit Palais, 8 novembre 1986-18 janvier 1987), Paris, Petit Palais, 1986.

Baudry, 1828-1886, BERNARD Yves-Michel (éd.), cat. exp. (La Roche-sur-Yon, musée d'art et d'archéologie, 17 janvier-31 mars 1986), La Roche-sur-Yon, musée d'art et d'archéologie, 1986.

Charles Landelle, 1821-1908, PILLON Didier et SCHAETTEL Charles (éd.), cat. exp. (Laval, musée du Vieux-Château et Chapelle Saint-Julien, 25 juin-13 septembre 1987), Laval, musée du Vieux Château, 1987.

Henri Léopold Lévy, Nancy 1840-Paris 1904, cat. exp. (Paris, galerie de Bayser, 19 novembre-5 décembre 1987), Paris, Galerie de Bayser, 1987.

Louis Gallait (1810-1887) : la gloire d'un romantique, LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge (éd.), cat. exp. (Tournai, musée des beaux-arts, 21 novembre 1987-22 février 1988), Bruxelles, Crédit communal, 1987.

Maison d'artiste, maison-musée : l'exemple de Gustave Moreau, LACAMBRE Geneviève (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 25 mai-30 août 1987), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

Louis-Hector Leroux, Verdun 1829-Angers 1900 : peintures et esquisses, cat. exp. (Bar-le-Duc, musée, 8 janvier-28 février 1988 ; Verdun, musée, 11 mars-23 mai 1988), Bar-le-Duc, Le Musée, 1988.

Alphonse Legros : 1837-1911, WILCOX Timothy (éd.), cat. exp. (Dijon, musée des beaux-arts, 12 décembre 1987-15 février 1988), Dijon, musée des Beaux-arts, 1988.

Jules-Élie Delaunay : 1828-1891, JULIA Isabelle et DUPONT Patrick (éd.), cat. exp. (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 27 septembre-20 novembre 1988 ; Paris, Musée Hébert, 14 janvier-19 mars 1989), Saint-Sébastien, ACL édition, 1988.

Dessins d'Alexandre Hesse, conservés à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, BRUGEROLLES Emmanuelle et GUILLET David (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 18 octobre 1988-22 janvier 1989), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

Le Panthéon, symbole des révolutions. De l'église de la Nation au temple des grands hommes, cat. exp. (Paris, Hôtel de Sully, 31 mai-30 juillet 1989 ; Montréal, Centre canadien d'architecture, 19 septembre-15 novembre 1989), Montréal, Centre canadien d'architecture, 1989.

Jean-Joseph Weerts, cat. exp. (Roubaix, la Piscine, 28 février-28 mai 1989), Roubaix, musée de Roubaix, 1989.

Dessins d'Alexandre Cabanel 1823-1889, cat. exp. (Montpellier, musée Fabre, 19 décembre 1989-11 mars 1990), Montpellier, musée Fabre, 1989.

1789 : French art during the Revolution, WINTERMUTE Alan (éd.), cat. exp. (New York, Colnaghi, 10 octobre-22 novembre 1989), New York, Colnaghi, 1989.

Léon Lhermitte (1844-1925), LE PELLEY FONTENY Monique et WEISBERG Gabriel P. (éd.), cat. exp. (Beverly Hills, Galerie Michael, 3 novembre-31 décembre 1989 ; New York, Altman/Burke Fine Art, 22 février-24 mars 1990), Beverley Hills, Galerie Michael, 1989.

J.J. Henner : la jeunesse d'un peintre. De 1847 à 1864, du Sundgau à la villa Médicis, LANNOY Isabelle de (éd.), cat. exp. (Musée des beaux-arts, Mulhouse, 1989), Steinbrunn-le-Haut, éd. du Rhin, 1989.

La Révolution française et l'Europe : 1789-1799, GABORIT Jean-René (éd.), cat. exp. (Paris, Grand Palais, 16 mars-26 juin 1989), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.

Albert Anker, 1831-1910, BIANCHI Matteo et WILL Maria (éd.), cat. exp. (Bellinzona, Civica galleria d'arte, Villa dei Cedri, avril-juin 1989), Bellinzona, Civica galleria d'arte, 1989.

Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, MÉJANÈS Jean-François, STARCKY Emmanuel et LOISEL Catherine (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 18 janvier-23 avril 1990), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

Charles-François Daubigny, 1817-1878, FIDELL-BEAUFORT Madeleine (éd.), cat. exp. (Aulnay-sous-Bois, Hôtel de Ville, 17 novembre-16 décembre 1990), Aulnay-sous-Bois, École d'arts appliqués, 1990.

Les Salons caricaturaux, CHABANNE Thierry (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 25 octobre-20 janvier 1990), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

T. Ribot : le maître de l'art de Colombes, 1823-1891, PIZZORNI Florence et SOTURA Pierre (éd.), cat. exp. (Colombes, musée municipal d'art et d'histoire, 20 novembre 1991-15 février 1992), Colombes, musée municipal d'art et d'histoire, 1991.

Léon Lhermitte et « La paye des moissonneurs », LE PELLEY FONTENY Monique (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 22 octobre 1991-12 janvier 1992), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991.

Henri Regnault, 1843-1871, JUVIGNY Sophie de et CAULE Odile (éd.), cat. exp. (Saint-Cloud, musée municipal, 16 octobre 1991-5 janvier 1992), Saint-Cloud, musée municipal, 1991.

Alphonse Colas, Achille Dewarlez et l'église Notre-Dame de Roubaix, GAUDICHON Bruno (éd.), cat. exp. (Roubaix, Hôtel de Ville, 15 mai-10 juillet 1991), Roubaix, musée d'Art et d'Industrie de Roubaix, 1991.

Ernest Meissonier (1815-1891), le maître et ses élèves, cat. exp. (Poissy, musée d'art et d'histoire, 18 décembre 1991-2 février 1992), Poissy, musée d'art et d'histoire, 1992.

Charles Lecointe 1884-1975 : scènes de la vie rurale, cat. exp. (Arras, musée des beaux-arts, 26 mai-31 août 1992), Arras, Cituations, 1992.

Hommage aux fondateurs : Ferdinand Roybet & Consuelo Fould, DELANNOY Agnès (éd.), cat. exp. (Courbevoie, musée Roybet Fould, 12 juin 1992-4 janvier 1993), Courbevoie, musée Roybet-Fould, 1992.

Henri Gervex (1852-1929), CANCHY Jean-François de et GOURVENNEC Jean-Christophe (éd.), cat. exp. (Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 11 mai-30 août 1992 ; Paris, musée Carnavalet, 1er février-2 mai 1993; Nice, musée des Beaux-Arts, 27 mai-29 août 1993), Paris, Paris musées, 1992.

Barbizon & l'école de la nature, BRAME Sylvie (éd.), cat. exp. (Paris, galerie Brame et Lorenceau, 7-30 octobre 1992 ; Londres, Thos. Agnew and Sons, 18 novembre-18 décembre 1992), Paris, Brame & Lorenceau, 1992.

Félix Bracquemond 1833-1914, RAPPARD-BOON Charlotte van (éd.), cat. exp. (Amsterdam, musée Van-Gogh, 26 novembre 1993-13 février 1994), Amsterdam, Van Gogh museum, 1993.

Philippe Rousseau 1816-1887, LEEUW Ronald de (éd.), cat. exp. (Amsterdam, Van Gogh museum, 10 septembre-14 novembre 1993), Amsterdam, Van Gogh museum, 1993.

Auguste Pointelin, JACQUINOT Armelle, HOFFMANN Nathalie et DARY Anne (éd.), cat. exp. (Dole, musée des Beaux-arts, 16 octobre-23 décembre 1993), Dole, musée des Beaux-arts, 1993.

Les femmes impressionnistes : Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot, DELAFOND Marianne et SAINSAULIEU Marie-Caroline (éd.), cat. exp. (Paris, musée Marmottan, 13 octobre-31 décembre 1993), Paris, musée Marmottan, 1993.

Ernest Meissonier : rétrospective, CAIN-HUNGERFORD Constance et DUREY Philippe (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des beaux-arts, 25 mars-27 juin 1993), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1993.

Joseph-Fortuné Layraud : itinéraire d'un peintre drômois au XIXe siècle, cat. exp. (musée, Valence, 19 janvier-4 avril 1993), Valence, musée de Valence, 1993.

Élodie La Villette, Caroline Espinet : la peinture à Lorient à la fin du XIXe siècle, cat. exp. (Lorient, Galerie du Faouedic, 14 janvier-27 mars 1994), Lorient, Galerie du Faouedic, 1994.

« Le paysage réaliste » dans LOYRETTE Henri et TINTEROW Gary (éd.), *Impressionnisme, les origines (1859-1869)*, LOYRETTE Henri et TINTEROW Gary (éd.), cat. exp. (Grand Palais, Paris, 19 avril-8 août 1994 ; Metropolitan Museum of Art, New York, 19 septembre 1994-8 janvier 1995), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

Les jolies femmes d'Edouard de Beaumont, SCHOR Laura S. (éd.), cat. exp. (New York, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, 5 avril-13 mai 1994; Missoula, Paxson Gallery, 5 janvier-11 février 1995 ; Cincinnati, DAAP Galleries, 29 septembre-27 octobre 1995), New York, University of New York, 1994.

Pierre Puvis de Chavannes, PRICE Aimée Brown, WHITELEY Jonathan et LACAMBRE Geneviève (éd.), cat. exp. (Amsterdam, Van Gogh museum, 25 février-29 mai 1994), Amsterdam, Van Gogh museum, 1994.

Achille-Etna Michallon, POMARÈDE Vincent, LESAGE Blandine et STEFANI Chiara (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 10 mars-10 juin 1994), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

« L'œuvre d'Achille-Etna Michallon (1796-1822) : une synthèse des enjeux du paysage français » dans POMARÈDE Vincent, LESAGE Blandine et STEFANI Chiara (éd.), *Achille-Etna Michallon*, POMARÈDE Vincent, LESAGE Blandine et STEFANI Chiara (éd.), cat. exp.

(Paris, musée du Louvre, 10 mars-10 juin 1994), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

Le cliché-verre : Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny, PAVIOT Alain (éd.), cat. exp. (Paris, musée de la vie romantique, 14 novembre 1994-15 janvier 1995), Paris, Paris musées, 1994.

Jean Gigoux (1806-1894), dessins, peintures, estampes : œuvres de l'artiste dans les collections des musées de Besançon, MARIN Régis, PINETTE Matthieu et SOULIER-FRANÇOIS Françoise (éd.), cat. exp. (Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie), Besançon, musée des Beaux-arts et d'Archéologie, 1994.

Impressionnisme, les origines (1859-1869), LOYRETTE Henri et TINTEROW Gary (éd.), cat. exp. (Paris, Grand Palais, 19 avril-8 août 1994 ; New York, Metropolitan museum of art, 19 septembre 1994-8 janvier 1995), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

« La création du Prix de Rome de paysage historique » dans POMARÈDE Vincent, LESAGE Blandine et STEFANI Chiara (éd.), *Achille-Etna Michallon*, POMARÈDE Vincent, LESAGE Blandine et STEFANI Chiara (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 10 mars-10 juin 1994), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

Henryk Rodakowski (1823-1894), KRÓL Anna (éd.), cat. exp. (Cracovie, musée national, 4 novembre 1994-22 janvier 1995 ; Poznañ, musée national, 29 janvier-2 avril 1995 ; Varsovie, musée national, 10 avril-23 mai 1995), Cracovie, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1994.

La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle, GEORGEL Chantal (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

Romantisme : de Delacroix à Janmot, DUREY Philippe et BRIEND Christian (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des beaux-arts, 17 mars-19 juin 1994), Lyon, Association des Amis du Musée des Beaux-Arts ; DRAC, 1994.

La nature domestiquée : paysages d'Henri Zuber (1844-1909), BRAUN Pierre et STURCHLER Marie-France (éd.), cat. exp. (Rixheim, La Commanderie, 5 mars-6 juin 1994), Rixheim, musée du papier peint, 1994.

L'atelier Lobin : l'art du vitrail en Touraine, BLONDEL Nicole, DORÉ Catherine et PERROT Françoise (éd.), cat. exp. (Tours, château, 9 décembre 1994-12 février 1995), Chambray-les-Tours, C.L.D., 1994.

Félix Ziem (Beaune, 1821-Paris, 1911), BIASS-FABIANI Sophie et LEUBA Marion (éd.), cat. exp. (Beaune, musée des Beaux-arts, 25 juin-4 septembre 1994), Beaune, musée de Beaune, 1994.

Maurice Leloir: de Guy de Maupassant à Douglas Fairbanks, cat. exp. (Chaton, Maison Fournaise, 27 septembre-31 décembre 1995), Chatou, musée Fournaise, 1995.

Lecomte du Noüy Jules-Jean Antoine 1842-1923 : Souvenirs de voyages, cat. exp. (Paris, Galerie Hahn, 22 septembre-27 octobre), Paris, Galerie Hahn, 1995.

Romain Cazes, 1808-1881, peintre secret du Second Empire, cat. exp. (Montauban, musée Ingres, 21 octobre 1995-28 janvier 1996), Montauban, musée Ingres, 1995.

Du Comminges à Paris entre académisme et impressionnisme... : A. Rixens, 1846-1925, MANGÉ Christian (éd.), cat. exp. (Saint-Gaudens, musée des beaux-arts, 1995), Saint-Gaudens, musée des Beaux-arts, 1995.

Les années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850, BOYER Sylvain, JULIA Isabelle et LACAMBRE Jean (éd.), cat. exp. (Nantes, musée des beaux-arts, 4 décembre 1995-17 mars 1996; Paris, Grand Palais, 16 avril-15 juillet 1996 ; Plaisance, Palazzo gotico, 6 septembre-17 novembre 1996), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

Félix Ziem : peintre voyageur, 1821-1911, BIASS-FABIANI Sophie et FABRE Gérard (éd.), cat. exp. (Martigues, musée Ziem, 18 juin-4 décembre 1994), Arles, Actes Sud, 1995.

Alberto Pasini: itinerario in Oriente, 1855-1856, cat. exp. (Milan, Galleria Silbernagl, 1996), Milan, Silbernagl, 1996.

Corot, PANTAZZI Michael, POMARÈDE Vincent et TINTEROW Gary (éd.), cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 février-27 mai 1996; Ottawa, musée des beaux-arts du Canada, 21 juin-22 septembre 1996 ; New York, the Metropolitan Museum of Art, 22 octobre 1996-19 janvier 1997), Paris, éditions du Chêne ; Somogy, 1996.

Frederic, Lord Leighton: eminent victorian artist, JONES Stephen, NEWALL Christopher et ORMOND Leonée (éd.), cat. exp. (Londres, Royal Academy of Arts, 15 février-21 avril 1996), New York, Abrams, 1996.

Corot, Courbet und die Maler von Barbizon, HEILMANN Christoph, CLARKE Michael et SILLEVIS John J. Th (éd.), cat. exp. (Munich, Bayerischen Staatsgëmaldesammlungen&Haus der Kunst, 4 février-21 avril 1996), Munich, Haus der Kunst, 1996.

Alberto Pasini da Parma a Costantinopoli via Parigi, GODI Giovanni et MINGARDI Corrado (éd.), cat. exp. (Parme, Palazzo Bossi-Bocchi, 1996), Parme, Fondazione Cassa di risparmio di Parma, 1996.

Henri Lévy et la tentation symboliste : peintures, dessins, cat. exp. (Nancy, musée des beaux-arts, 29 juillet-30 septembre 1996), Nancy, Ville de Nancy, 1996.

Alexandre Desgoffe, 1805-1882, cat. exp. (Paris, Galerie Antoine Laurentin, 20 novembre-31 décembre 1996), Paris, Galerie Antoine Laurentin, 1996.

A-Félix Clément (1826-1888), FORTIER-BEAULIEU Charlotte et MOULIN Hélène (éd.), cat. exp. (Valence, musée d'art et d'archéologie, 21 octobre-31 décembre 1996), Valence, musée de Valence, 1996.

Corot : le génie du trait, BOURET Claude (éd.), cat. exp. (Paris, Bibliothèque nationale de France, 29 février-19 mai 1996), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.

Adolphe Appian, cat. exp. (Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 20 juin-21 septembre 1997), Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 1997.

Andreas und Oswald Achenbach: das A und O der Landschaft, SITT Martina et GROSECLOSE Barbara (éd.), cat. exp. (Düsseldorf, Kunsthalle, 29 novembre 1997-1er février 998 ; Hambourg, Altonaer Museum, 25 mars-19 avril 19998 ; Linz, Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, 11 juin-16 août 1998), Cologne, Wienand, 1997.

Edmond Geffroy (1804-1895) : de l'Oise à la Comédie-Française, le masque et la palette, ROLLET Véronique (éd.), cat. exp. (Beauvais, musée départemental, 28 mai-8 septembre 1997), Beauvais, musée départemental de l'Oise, 1997.

Rosa Bonheur (1822-1899), RIBEMONT Francis (éd.), cat. exp. (Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 24 mai-29 août 1997 ; Barbizon, musée de l'École de Barbizon, 19 septembre-18 novembre 1997; New York, Dahesh Museum, 16 décembre 1997-21 février 1998), Bordeaux, musée des Beaux-arts, 1997.

Jean-Paul Laurens, 1838-1921 : peintre d'histoire, DAGUERRE DE HUREAUX Alain, DES CARS Laurence et JONES Kimberly Ann (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 6 octobre 1997-4 janvier 1998 ; Toulouse, musée des Augustins, 2 février-4 mai 1998), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997.

Alfred de Curzon, 1820-1895 : les dessins, THOMAS Thierry (éd.), cat. exp. (Poitiers, musée Sainte-Croix, 16 février-10 mai 1998), Poitiers, musée de la ville de Poitiers et de la Société des antiquaires de l'ouest, 1998.

Delacroix : les dernières années, SÉRULLAZ Arlette et POMARÈDE Vincent (éd.), cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 avril-20 juillet 1998 ; Philadelphie, Philadelphia museum of art, 10 septembre 1998-3 janvier 1999), Paris, Le Grand livre du mois, 1998.

Gustave Moreau, 1826-1898, LACAMBRE Geneviève, DRUICK Douglas W. et FEINBERG Larry J. (éd.), cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 29 septembre 1998-4 janvier 1999 ; Chicago, the Art Institute, 13 février-25 avril 1999 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 24 mai-22 août 1999), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

1848, la République et l'art vivant, GEORGEL Chantal (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 1998), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

Puvis de Chavannes, BRACHLIANOFF Dominique (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des Beaux-Arts, 1er octobre-6 décembre 1998), Lyon, musée des Beaux-arts, 1998.

The Society of Three: Alphonse Legros, Henri Fantin-Latour, James McNeill Whistler, cat. exp. (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 3 novembre 1998-14 février 1999), Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1999.

Jean-François Millet: drawn into the light, MURPHY Alexandra R., RICHARDS Rand et ALLEN Brian T. (éd.), cat. exp. (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, juin 1999; Pittsburgh, Frick Art and Historical Center, 1999 ; Amsterdam, Van Gogh Museum, 1999), Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 1999.

Raphaël Collin, FOUCART Bruno et MIURA Atsushi (éd.), cat. exp. (Shizuoka, musée départemental des beaux-arts, 10 septembre-24 octobre 1999 ; Fukuoka, musée des beaux-arts, 30 octobre-28 novembre 1999 ; Shimane, musée départemental des beaux-

arts, 4 décembre 1999-16 janvier 2000 ; Chiba, musée Sogô, 9 février-5 mars 2000; Ehime, musée départemental des beaux-arts, 8 avril-7 mai 2000; Tokyo, Station Gallery, 27 mai-2 juillet 2000), Fukuoka, Nishi Nihon Shinbunsha, 1999.

Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, DUPUY Marie-Anne et ROSENBERG Pierre (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999–17 janvier 2000), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

Federico Faruffini pittore, 1833-1869, COMERLATI Doriana (éd.), cat. exp. (Pavie, Civici musei, 1999), Milan, Skira, 1999.

Albert Anker-Adolf Wölfli: Parallele Welten, BHATTACHARYA-STETTLER Therese (éd.), cat. exp. (Berne, Kunstmuseum, 19 mai-1er août 1999), Berne, Kunstmuseum, 1999.

François Bonvin, the master of the « realist school » (1817-1887), BERÈS Anisabelle et ARVEILLER Michel (éd.), cat. exp. (Paris, Galerie Berès, 19 novembre 1998-9 janvier 1999 ; Pittsburg, Frick Art and Historical Center, 3 février-11 avril 1999), Paris, Galerie Berès, 1999.

Le comte de Nieuwerkerke : art et pouvoir sous Napoléon III, MAISON Françoise (éd.), cat. exp. (Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000-8 janvier 2001), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

Daubigny, LASSALLE Christian et LEROY Christiane (éd.), cat. exp. (Auvers-sur-Oise, musée Daubigny, 14 mai-17 septembre 2000), Auvers-sur-Oise, musée Daubigny, 2000.

Gérôme & Goupil : art et entreprise, LAFONT-COUTURIER Hélène (éd.), cat. exp. (Bordeaux, musée Goupil, 12 octobre 2000-14 janvier 2001 ; New York, Dahesh Museum of Art, 6 février-5 mai 2001; Pittsburgh, the Frick Art&Historical Center, 7 juin-12 août 2001), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

Courbet et la Commune, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 13 mars-11 juin 2000), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

La traversée d'un siècle : Félix Ziem, 1821-1911, VERLINDEN Frédérique, FABRE Gérard et MARCHETTI Luca (éd.), cat. exp. (Martigues, musée Ziem, décembre 2001), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

Paysages d'Italie : les peintres du plein air, 1780-1830, OTTANI CAVINA Anna (éd.), cat. exp. (Paris, Grand Palais, 3 avril-9 juillet 2001 ; Mantoue, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 1er septembre-16 décembre 2001), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

Jean-Baptiste Poncet, 1827-1901 : portraits et peinture d'histoire, LAUXEROIS Roger et MONTCHAL Jérôme (éd.), cat. exp. (Vienne, Cloître roman de Saint-André-le-Bas, 1er août-18 novembre 2001), Vienne, Association Vienne-musées, 2001.

Évariste Vital Luminais : peintre des Gaules, 1821-1896, cat. exp. (Carcassonne, musée des beaux-arts, 18 octobre 2002-4 janvier 2003 ; Charleville-Mézières, musée de l'Ardenne, 14 février-11 mai 2003), Carcassonne, musée des Beaux-arts, 2002.

Against the Modern. Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition, cat. exp. (New York, Dahesh Museum of Art, 12 septembre-8 décembre 2002), New York, Dahesh Museum of Art ; Rutgers University Press, 2002.

L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme, POMARÈDE Vincent et WALLENS Gérard de (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des beaux-arts, 22 juin-9 septembre 2002), Lyon, musée des Beaux-arts, 2002.

Brumes et rosées : paysages d'Antoine Chintreuil, 1814-1873, FOSSIER François (éd.), cat. exp. (Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 21 juin-22 septembre 2002 ; Pont-de-Vaux, musée Chintreuil, 19 juin-22 septembre 2002), Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 2002.

L'Invention du sentiment : aux sources du Romantisme, DASSAS Frédéric, FONT-RÉAULX Dominique de et JOBERT Barthélémy (éd.), cat. exp. (Paris, musée de la Musique, 2 avril-30 juin 2002), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.

Jules Breton : la chanson des blés, BOURRUT-LACOUTURE Annette (éd.), cat. exp. (Arras, musée des beaux-arts, 16 mars-2 juin 2002; Quimper, musée des beaux-arts, 15 juin-8 septembre 2002 ; Dublin, National Gallery of Ireland, 23 septembre-15 décembre 2002), Paris, Somogy, 2002.

Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire, cat. exp. (Rouen, musée des Beaux-arts, 30 mai-1er septembre 2003), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.

Carolus-Duran (1837-1917), cat. exp. (Lille, palais des Beaux-Arts, 9 mars-9 juin 2003; Toulouse, musée des Augustins, 27 juin-29 septembre 2003), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.

Lamartine et le paysage romantique autour de Paul Huet, LAGARDERE Genevieve et LAPALUS Marie (éd.), cat. exp. (Mâcon, musée des Ursulines, 23 mai-31 août 2003 ; musée Lamartine, 26 mai-31 août 2003), Mâcon, musées de Mâcon, 2003.

Des amitiés modernes : de Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts (1890-1905), GAUDICHON Bruno, LOBSTEIN Dominique, RIVIÈRE Anne et HÉRAN Emmanuelle (éd.), cat. exp. (Roubaix, La Piscine-musée des beaux-arts et d'industrie André Diligent, 9 mars-9 juin 2003), Paris, Somogy, 2003.

Jules Machard (Sampans, 1839-Bellevue 1900) : le culte de la ligne, DARY Anne (éd.), cat. exp. (Dole, musée des beaux-arts, 4 avril-15 juin 2003), Dole, musée des Beaux-arts ; Association des amis des musées du Jura, 2003.

Sur la route de Venise : Jules-Romain Joyant, 1803-1854, CHAPPEY Frédéric (éd.), cat. exp. (L'Isle-Adam, musée d'art et d'histoire Louis-Senlecq, 2003), Paris, Somogy, 2003.

Félix Bracquemond, 1833-1914 : graveur et céramiste, cat. exp. (Vevey, cabinet cantonal des estampes; Gingis, Fondation Neumann, 2 octobre 2003-8 février 2004), Paris, Somogy, 2003.

Václav Brožík, 1851-1901, cat. exp. (Národní galerie, Prague, 23 janvier-4 mai 2003), Prague, Národní galerie, 2003.

Albert Anker und Paris: Zwischen Ideal und Wirklichkeit, BHATTACHARYA-STETTLER Therese, FEHLMANN Marc et FREHNER Matthias (éd.), cat. exp. (Berne, Kunstmuseum, 23 mai-31 août 2003), Berne, Stämpfli, 2003.

Anker, BHATTACHARYA-STETTLER Therese (éd.), cat. exp. (Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 19 décembre 2003-23 mai 2004), Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2003.

Face & cie, facéties : Carolus-Duran et compagnie, ALLEMAND Évelyne-Dorothée, OVAERE Emilie et COURBÈS Yannick (éd.), cat. exp. (Tourcoing, musée des beaux-arts, 2003), Tourcoing, musée des Beaux-arts, 2003.

Par amour de l'art : origines et secrets de la collection d'Edouard et Nélie Jacquemart-André, cat. exp. (Paris, musée Jacquemart-André, 10 mars-15 août 2004), Paris, Institut de France, 2004.

Dessins de Jules Machard (1839-1900), cat. exp. (Paris, Galerie Artesepia, 21 octobre-15 novembre 2004), Paris, Galerie Artesepia, 2004.

Albert Besnard aux Indes, cat. exp. (Paris, Galerie Philippe Heim, 3 juin-25 juin 2004), Paris, Galerie P. Heim, 2004.

Albert Edelfelt, 1854-1905. Jubliee Book, SARIOLA Helmiriitta (éd.), cat. exp. (Helsinki, Ateneum Art Museum, 2004), Helsinki, Ateneum Art Museum, 2004.

Jongkind 1819-1891, PATIN Sylvie, SILLEVIS John J. Th et CZYMMEK Götz (éd.), cat. exp. (La Haye, Gemeentemuseum, 11 octobre 2003-17 janvier 2004 ; Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, 6 février-8 mai 2004; Paris, musée d'Orsay, 1er juin-5 septembre 2004), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.

Valenciennes, Daubigny, and the origins of French landscape painting, MARLAIS Michael Andrew, VARRIANO John L. et WATSON Wendy (éd.), cat. exp. (South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum, 7 septembre-12 décembre 2004), South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum, 2004.

Antoine Vollon (1833-1900) : « a Painter's Painter », FORMAN TABLER Carol et ROWLANDS Eliot (éd.), cat. exp. (New York, Wildenstein Gallery, 27 octobre 2004-7 janvier 2005), New York, Wildenstein, 2004.

From Homer to the harem: the art of Jean Lecomte du Nouÿ, DIEDEREN Roger (éd.), cat. exp. (New York, Dahesh Museum of Art, 22 juin-19 septembre 2004), New York, Dahesh Museum of Art, 2004.

Savinien Petit, 1815-1878 : le sentiment de la ligne, CHAVANNE Blandine, MACÉ DE LÉPINAY François et HARENT Sophie (éd.), cat. exp. (Nancy, musée des beaux-arts, 16 juin-20 septembre 2004), Nancy, Ville de Nancy, 2004.

Joseph Noël Sylvestre : peintre pompier biterrois (1847-1926), cat. exp. (Béziers, musée des Beaux-arts, 15 octobre-31 décembre 2005), Béziers, musée des Beaux-arts, 2005.

Jean Achard, Laurent Guétal, Charles Bertier. Trois maîtres du paysage dauphinois au XIXe siècle, cat. exp. (Grenoble, musée, 3 décembre 2005-12 février 2006), Grenoble, musée de Grenoble ; Art lys, 2005.

James Tissot et ses Maîtres, SCIAMA Cyrille (éd.), cat. exp. (Nantes, musée des beaux-arts, 4 novembre 2005-5 février 2006), Paris, Somogy, 2005.

Jules Noël, RODRIGUE Michel et CARIOU André (éd.), cat. exp. (Quimper, musée des beaux-arts, 14 juillet-9 octobre 2005 ; Dieppe, château-musée, 22 octobre 2005-23 janvier 2006), Plomelin, éd. Palantines, 2005.

Léon Germain Pelouse (1838-1891), RANCE Chantal et LEVESQUE Patrick (éd.), cat. exp. (Cernay-la-Ville, centre culturel Léon Germain Pelouse, 10-25 septembre 2005), Cernay-la-Ville, mairie de Cernay-la-Ville, 2005.

Paul Dubois : 1929-1905, PIETTE Jacques (éd.), cat. exp. (Nogent-sur-Seine, musée Paul Dubois, 30 avril-30 octobre 2005), Nogent-sur-Seine, musée Paul Dubois, 2005.

Temps de pose : portraits féminins d'Ernest Hébert, HUAULT-NESME Laurence (éd.), cat. exp. (La Tronche, musée Hébert, 15 mai*31 décembre 2015), La Tronche, musée Herbert, 2005.

Puvis de Chavannes : une voie singulière au siècle de l'impressionnisme, FOUCART Bruno, PINETTE Matthieu et BOUCHER Marie-Christine (éd.), cat. exp. (Amiens, musée de Picardie, 5 novembre 2005-12 mars 2006), Amiens, musée de Picardie, 2005.

Le cabinet de M. Denon collectionneur et lithographe, DUPUY-VACHEY Marie-Anne et BARBARIN Juliette (éd.), cat. exp. (Chalon-sur-Saône, musée Denon, 2005), Chalon-sur-Saône, musée Denon, 2005.

Félix Bracquemond et les arts décoratifs. Du japonisme à l'art nouveau, BOUILLON Jean-Paul (éd.), cat. exp. (Limoges, musée national Adrien-Dubouché, 5 avril-4 juillet 2005 ; Selb-Plössberg, Deutsches Porzellanmuseum, 25 juillet-25 octobre 2006 ; Beauvais, musée départemental de l'Oise, 15 novembre 2005-14 février 2006), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2005.

Napoléon, la collection napoléonienne de la Cité impériale, BIANCO Odile (éd.), cat. exp. (Ajaccio, musée Fesch, 3 mai-30 décembre 2005), Ajaccio, musée Fesch, 2005.

Eugène Delacroix-Léon Riesener : du romantisme à l'impressionnisme, BERGERET Jean (éd.), cat. exp. (Lisieux, musée d'art et d'histoire, 6 juillet-30 septembre 2005), Lisieux, musée d'art et d'histoire, 2005.

Portraits publics, portraits privés, 1770-1830, cat. exp. (Paris, Grand Palais, 4 octobre 2006-9 janvier 2007 ; Londres, the Royal Academy of Arts, 3 février-20 avril 2007 ; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 18 mai-10 septembre 2007), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2006.

Vedute dei Colli Albani e di Roma: dall'album di viaggio di Charles Joseph Lecointe (1824-1886), PETRUCCI Francesco et MARRA Susanna (éd.), cat. exp. (Ariccia, Palazzo Chigi, 29 juin-1er octobre 2006), Rome, De Luca, 2006.

In the studios of Paris : William Bouguereau & his American students, PECK James F. (éd.), cat. exp. (Tulsa, Philbrook Museum of Art, 17 septembre-31 décembre 2006 ; Ocala, Appleton Museum of Art, 9 février-27 mai 2007; Pittsburgh, Frick Art and Historical Center, 7 juillet-7 octobre 2007), Tulsa, Philbrook Museum of Art, 2006.

Promenades italiennes : études d'Ernest Hébert, HUAULT-NESME Laurence (éd.), cat. exp. (La Tronche, musée Hébert, 20 mai-31 décembre 2006), La Tronche, musée Hébert, 2006.

Paul Baudry, 1828-1886 : les portraits et les nus, VITAL Christophe (éd.), cat. exp. (Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée, 26 octobre 2007-3 février 2008), Paris, Somogy, 2007.

Nel segno di Ingres: Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento, SISI Carlo et SPALLETTI Ettore (éd.), cat. exp. (Siena, Complesso museale Santa Maria della Scala, 6 octobre 2007-6 juin 2008), Milan, Silvana, 2007.

Jean-Jacques Henner : face à l'impressionnisme, le dernier des romantiques, RAPETTI Rodolphe, BESSEDE Claire et MARCHESSEAU Daniel (éd.), cat. exp. (Paris, musée de la Vie Romantique, 26 juin 2007-13 janvier 2008), Paris, Paris musées ; éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007.

Alfred Roll, 1846-1919. Le naturalisme en question, LE BIHAN Olivier (éd.), cat. exp. (Bordeaux,musée des beaux-arts, 6 décembre 2007-6 avril 2008), Paris, Somogy, 2007.

Exposition Félix Ziem, JOURNIAC Virginie et FABRE Gérard (éd.), cat. exp. (Cagnes-sur-Mer, Château-Musée Grimaldi, 22 juin-16 septembre 2007), Cagnes-sur-Mer, Conservation des musées, 2007.

Le paysage au XIXe siècle : du néoclassicisme au symbolisme, GALLIÈGUE Josette (éd.), cat. exp. (Honfleur, musée Eugène Boudin, 30 juin-1er octobre 2007), Honfleur, Société des amis du musée Eugène Boudin, 2007.

Gustave Courbet, DES CARS Laurence, FONT-RÉAULX Dominique de et TINTEROW Gary (éd.), cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 13 octobre 2007-28 janvier 2008 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 27 février-18 mai 2008; Montpellier, musée Fabre, 14 juin-28 septembre 2008), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007.

Le temps de la peinture : Lyon 1800-1914, BRUYÈRE Gérard, RAMOND Sylvie et WIDERKEHR Léna (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des beaux-arts, 20 avril-30 juillet 2007), Lyon, Fage, 2007.

Paul Baudry dessinateur, BRUGEROLLES Emmanuelle (éd.), cat. exp. (Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée, 27 octobre 2007-3 février 2008 ; Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 18 février-9 mai 2008, Paris, Beaux-arts de Paris, 2007.

Devenir peintre au XIXe siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu, BONNET Alain, GOARIN Véronique, JAGOT Hélène et SCHWARTZ Emmanuel (éd.), cat. exp. (La Roche-sur-Yon, musée d'art et d'archéologie, 2007-2008), Lyon, Fage, 2007.

Die Meister Matejkos, Grottgers der Gebrüder Gierymski, BAŁUS Wojciech et CICIORA-CZWÓRNÓG Barbara (éd.), cat. exp. (Cracovie, Nationalmuseum, mars-juin 2007; Bamberg, Museen der Stadt, juin-septembre 2007), Cracovie, Nationalmuseum, 2007.

L'univers singulier de Charles Sellier, un peintre nancéien du XIXe siècle: monographie raisonnée et catalogue de l'exposition, ARMELLINO René (éd.), cat. exp. (Vic-Sur-Seille, musée départemental Georges de La Tour, 3 juin-4 novembre 2007), Metz, Serpenoise, 2007.

L'étrange Monsieur Merson, RIBEMONT Francis (éd.), cat. exp. (Rennes, musée des Beaux-Arts, 10 décembre 2008-8 mars 2009), Lyon, Lieux Dits, 2008.

Italiennes modèles : Hébert et les paysans du Latium, HUAULT-NESME Laurence et JULIA Isabelle (éd.), cat. exp. (La Tronche, musée Hébert, mai-novembre 2008 ; Paris, musée d'Orsay, mars 2009), Paris, musée d'Orsay, 2008.

Henri Zuber (1844-1909). De Pékin à Paris, l'itinéraire d'une passion, BLECH Denis (éd.), cat. exp. (Mulhouse, musée des beaux-arts, 6 juin-13 septembre 2009 ; Paris, mairie du VIe arrondissement, 6-28 octobre 2009), Paris, Somogy ; Amis du peintre Henri Zuber, 2008.

Le 19e siècle de Ziem, BERTRAND Nathalie (éd.), cat. exp. (Martigues, musée Ziem, 11 juin-21 septembre 2008), Marseille, Images en Manoeuvres, 2008.

Albert Besnard (1849-1934), BEAUVALOT Chantal, COLLET Isabelle et GOUZI Christine (éd.), cat. exp. (Honfleur, musée Eugène Boudin, 5 juillet-29 septembre 2008), Honfleur, musée Eugène Boudin, 2008.

Jean Gigoux (Besançon, 1806-Paris, 1894), BAKHUŸS Diederik et MASSÉ Alice (éd.), cat. exp. (Rouen, musée des beaux-arts, 11 janvier-20 avril 2008), Rouen, musée des Beaux-arts, 2008.

Jongkind : des Pays-Bas au Dauphiné, SPILLEMAECKER Chantal (éd.), cat. exp. (La Côté-Saint-André, musée Hector-Berlioz, 21 juin-31 décembre 2009), Lyon, Libel, 2009.

De Corot à l'art moderne : souvenirs et variations, POMARÈDE Vincent et PANTAZZI Michael (éd.), cat. exp. (Reims, musée des beaux-arts, 20 février-24 mai 2009), Paris, Hazan, 2009.

Alfred Stevens : Bruxelles 1823-Paris 1906, MARECHAL Dominique et DERREY-CAPON Danielle (éd.), cat. exp. (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 8 mai-23 août 2009 ; Amsterdam, Van Gogh Museum, 18 septembre 2009-24 janvier 2010), Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2009.

Karl Bodmer : a Swiss artist in America (1809-1893), ISERNHAGEN Karin (éd.), cat. exp. (Zürich, Nordamerika Native Museum, 8 février-9 août 2009), Zürich, Nordamerika Native Museum Zürich ; Scheidegger & Spiess, 2009.

La guerre sans dentelles, GERVEREAU Laurent et LACAILLE Frédéric (éd.), cat. exp. (Versailles, Château de Versailles, 11 mai-7 septembre 2009), Versailles, Château de Versailles, 2009.

L'école de la liberté : être artiste à Paris, 1648-1817, GARCIA Anne-Marie et SCHWARTZ Emmanuel (éd.), cat. exp. (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 24 octobre 2009-10 janvier 2010), Paris, École des beaux-arts, 2009.

Alfred Stevens (1823-1906) et le panorama de l'Histoire du siècle, DERREY-CAPON Danielle et DIERKENS Alain (éd.), cat. exp. (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 8 mai-23 août 2009 ; Amsterdam, Van Gogh Museum, 18 septembre 2009-24 janvier 2010), Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2009.

Fernand Pelez, 1848-1913 : la parade des humbles, COLLET Isabelle (éd.), cat. exp. (Paris, Petit Palais, 24 septembre 2009-17 janvier 2010), Paris, Paris musées, 2009.

Frederic, Lord Leighton, 1830-1896: painter and sculptor of the Victorian age, BRANDLHUBER Margot Th. et BUHRS Michael (éd.), cat. exp. (Munich, Museum Villa Stuck, 30 mai-13 septembre 2009), Munich, Prestel, 2009.

Navlet, Victor, Joseph : peintres Châlonnais au XIXe siècle, BARBIER Jean-Paul et PAGNOTTA Philippe (éd.), cat. exp. (Châlons-en-Champagne, musée des beaux-arts et d'archéologie, 19 septembre 2009-17 janvier 2010), Châlons-en-Champagne, musée des Beaux-arts et d'Archéologie, 2009.

Un siècle de paysages : les choix d'un amateur, cat. exp. (Lyon, musée des beaux-arts, 19 juin-4 octobre 2010), Lyon, Hazan, 2010.

Alexandre Cabanel (1823-1889) : la tradition du beau, HILAIRE Michel et AMIC Sylvain (éd.), cat. exp. (musée Fabre, Montpellier, 10 juillet-5 décembre 2010 ; Wallraf-Richartz-Museum&Fondation Corboud, Cologne, 4 février-15 mai 2011), Paris, Somogy, 2010.

Parigi, gli anni meravigliosi. Impressionismo contro Salon, GOLDIN Marco (éd.), cat. exp. (Castel Sismondo, 23 octobre 2010-27 mars 2011), Trevise, Linea d'Ombra, 2010.

Charles Garnier : un architecte pour un empire, GIRVEAU Bruno (éd.), cat. exp. (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 26 octobre 2010-9 janvier 2011), Paris, École des beaux-arts, 2010.

Jean-Léon Gérôme, 1824-1904. L'histoire en spectacle, DES CARS Laurence, FONT-RÉAULX Dominique de et PAPET Édouard (éd.), cat. exp. (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 15 juin-12 septembre 2010 ; Musée d'Orsay, Paris, 19 octobre 2010-23 janvier 2011 ; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1er mars-22 mai 2011), Paris, Skira et Flammarion, 2010.

L'orientalisme en Europe : de Delacroix à Matisse, DEPELCHIN Davy et DIEDEREN Roger (éd.), cat. exp. (Marseille, centre de la Vieille Charité, 27 mai-28 août 2011), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2010.

Giuseppe De Nittis: la modernité élégante, CHAZAL Gilles, MOREL Dominique et ANGIULI Emanuela (éd.), cat. exp. (Paris, Petit Palais, 21 octobre 2010-16 janvier 2011 ; Parme, Palazzo del Governatore, 6 février-8 mai 2011), Paris, Paris musées, 2010.

Albert Anker: schöne Welt, BHATTACHARYA-STETTLER Therese, FREHNER Matthias et MESSERLI Isabelle (éd.), cat. exp. (Berne, Kunstmuseum, 7 mai-5 septembre 2010 ; Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, 6 novembre 2010-6 mars 2011), Berne, Stämpfli, 2010.

J'ai rêvé le beau : Félix Ziem, peintures et aquarelles du Petit Palais, cat. exp. (Martigues, musée Ziem, 29 juin-30 octobre 2011 ; Paris, Petit Palais, 25 avril-19 août 2012), Marseille, Images en Manoeuvres, 2011.

Munkácsy in Keszthely: wie wir seine Gemälde noch nie gesehen haben, VÁRI HARGITAINÉ Éva (éd.), cat. exp. (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria&Keszthely, Helikon Kastélymúzeum, 29 avril-1er octobre 2011), Budapest, Munkácsy-Stiftung, 2011.

Félix Ziem (1821-1911) : voyages, impressions et paradoxes, MENETRIER Laure, DURAND Nicole, BAILLE Franck et CORNUCHE Delphine (éd.), cat. exp. (Beaune, musée des beaux-arts, 18 novembre 2011-28 février 2012), Beaune, musée des Beaux-arts, 2011.

Fantin-Latour, Manet, Baudelaire : l'hommage à Delacroix, LERIBAULT Christophe (éd.), cat. exp. (Paris, musée national Eugène Delacroix, 7 décembre 2011-19 mars 2012), Paris, musée du Louvre ; Le Passage Paris-New York, 2011.

Le peintre et ses muses : Ernest Hébert et la fin du siècle, HUAULT-NESME Laurence (éd.), cat. exp. (La Tronche, musée Hébert, 14 mai-17 octobre 2011), La Tronche, musée Hébert, 2011.

Félix Ziem, 1821-1911, FABRE Gérard (éd.), cat. exp. (Marseille, Palais des arts, 4 février-22 mai 2011), Marseille, éd. Association Regards de Provence, 2011.

Sensualité et spiritualité : à la recherche de l'absolu, LAVALLÉE Marie-Hélène, COLRAT Jean et AMIOT-SAULNIER Emmanuelle (éd.), cat. exp. (Paris, musée Jean-Jacques Henner, 2012), Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2012.

Women of the avant-garde, 1920-1940, HOLM Michael Juul (éd.), cat. exp. (Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 14 février-28 mai 2012; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 22 octobre 2001-15 janvier 2012), Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 2012.

Les Jean-Joseph Weerts de la Piscine, DELCOURT Amandine, ACHERÉ-LENOIR, CHANTAL Chantal et DELCOURT Amandine (éd.), cat. exp. (Roubaix, la Piscine, Musée d'art et d'industrie André Diligent, 30 juin-2 septembre 2012), Roubaix, éd. Invenit, 2012.

Les chasses de Monsieur Courbet, ABRILLE Raphaël, LASSUS François et FEUVRIER Pierre (éd.), cat. exp. (Ornans, musée Gustave Courbet, 24 novembre 2012-25 février 2013), Ornans, musée Gustave Courbet, 2012.

Marcel Briguiboul et le dessin, cat. exp. (Castres, musée Goya, 28 juin-27 octobre 2013), Castres, Ville de Castres, 2013.

Ludovic-Napoléon Lepic, 1839-1889 : « le patron », ZIMMER Thierry (éd.), cat. exp. (Berck, musée d'Opale-Sud, 7 juin-30 décembre 2013), Berck-sur-Mer, musée d'Opale-Sud, 2013.

Hector Hanoteau, 1823-1890 : un paysagiste ami de Courbet, THOMAS-MAURIN Frédérique, DELMAS Julie et BOUCHON Elise (éd.), cat. exp. (Ornans, musée Courbet, 14 décembre 2013-21 avril 2014), Ornans, musée Courbet, 2013.

Auguste Pointelin. Clarté crépusculaire, SÈVE-BRUGNOT Justine (éd.), cat. exp. (Arbois, musée d'art, hôtel Sarret de Grozon; Mont-sous-Vaudrey, mairie, 1er juillet-15 septembre 2013), Arbois, mairie, 2013.

La lyre d'ivoire : Henry-Pierre Picou et les Néo-Grecs, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-arts, 25 octobre 2013-26 janvier 2014 ; Montuaban, musée Ingres, 21 février-18 mai 2014), Nantes, musée des Beaux-arts, 2013.

Léon Riesener à Beuzeval, LEROUX-HENNARD Mathilde (éd.), cat. exp. (Saint-Germain-de-Livet, château-musée, 1er juin-30 septembre 2013), Lisieux, Lintercom, 2013.

Édouard Dantan, 1848-1897 : peintre des ateliers, des figures et des rivages, LE BAIL Emmanuelle (éd.), cat. exp. (Saint-Cloud, musée des Avelines, 10 octobre 2013-2 mars 2014), Saint Cloud, musée d'art et d'histoire, 2013.

Rein malerisch: Wilhelm Leibl und sein Kreis, HOLSING Henrike et LAUTER Marlene (éd.), cat. exp. (Würsburg, Museum im Kulturspeicher, 14 décembre 2013-23 mars 2014), Petersberg, M. Imhof, 2013.

Au Salon ! Louis-Marie Baader, 1828-1920, DUROX Cyrielle et RIOU Béatrice (éd.), cat. exp. (Morlaix, musée, 15 juin-30 septembre 2013), Morlaix, musée de Morlaix, 2013.

Masculin masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours, COGEVAL Guy, FERLIER Ophélie Auteur, NATTER Tobias Günter, POHLMANN Ulrich et REY Xavier Auteur (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 24 septembre 2013-2 janvier 2014), Paris, Flammarion et Musée d'Orsay, 2013.

Jules Émile Saintin : sur la piste des Indiens, CARREAU Raphaële (éd.), cat. exp. (Chaumont, musée de la Crèche, 6 avril-15 juillet 2013), Chaumont, Le Pythagore ; musée de la Crèche, 2013.

De Cranach à Géricault : la collection Jean Gigoux du Musée de Besançon, BERNARD Sophie, VOISIN Olivia et LE MEN Ségolène (éd.), cat. exp. (Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum, 13 octobre 2013-23 février 2014), Besançon, musée des Beaux-arts et d'Archéologie, 2013.

Charles Nègre, 1820-1880, cat. exp. (Paris, galerie François Paviot, 2014), Paris, Galerie Françoise Paviot, 2014.

Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015 ; Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2014.

Alphonse de Neuville : la bataille de l'image, cat. exp. (Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, 12 novembre 2014-15 février 2015), Saint-Omer, musées de Saint-Omer, 2014.

The untamed landscape : Théodore Rousseau and the path to Barbizon, KURLANDER Amy (éd.), cat. exp. (New York, Morgan Library&Museum, 26 septembre 2014-18 janvier 2015), New York, the Morgan Library & Museum, 2014.

Élodie La Villette, 1842-1917 & Caroline Espinet, 1844-1912 : sœurs et peintres, DELOUCHE Denise (éd.), cat. exp. (Morlaix, musée, 14 juin-31 octobre 2014), Quimper, Palantines, 2014.

Dans la lumière de l'impressionnisme : Édouard Debat-Ponsan (1847-1913), DEBRÉ Patrice, GILET Annie et JOIN-LAMBERT Sophie (éd.), cat. exp. (Tours, musée des Beaux-Arts, 19 octobre 2014-15 février 2015), Paris, Mare & Martin, 2014.

Sept ans de réflexion : dernières acquisitions du musée d'Orsay, COGEVAL Guy (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 18 novembre 2014-22 février 2015), Paris, Skira et musée d'Orsay, 2014.

L'invention du passé, BRIAT-PHILIPPE Magali (éd.), cat. exp. (Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou, 19 avril-21 septembre 2014), Paris, Hazan, 2014.

Benjamin-Constant : merveilles et mirages de l'orientalisme, BONDIL Nathalie et HÉMERY Axel (éd.), cat. exp. (Toulouse, musée des Augustins, 4 octobre 2014-4 janvier 2015 ; Montréal, musée des beaux-arts, 31 janvier-31 mai 2015), Paris, Hazan, 2014.

Les désastres de la guerre, 1800-2014, BERTRAND-DORLÉAC Laurence (éd.), cat. exp. (Lens, musée du Louvre-Lens, 18 mai-6 octobre 2014), Paris, Somogy et Louvre-Lens, 2014.

L'invention du passé, BANN Stephen et PACCOUD Stéphane (éd.), cat. exp. (Lyon, musée des beaux-Arts, 19 avril-21 juillet 2014), Paris, Hazan, 2014.

Le paysage historique, de P.-H. de Valenciennes à J.-B. Camille Corot. Le prix de Rome (1817-1863), cat. exp. (Meudon, musée d'art et d'histoire, 11 avril-12 juillet 2015), Meudon, Amis du Paysage Français, 2015.

Armand Charnay, 1844-1915 : aux frontières de l'impressionnisme, cat. exp. (Bourron-Marlotte, salle Jean Renoir, 24 octobre-6 décembre 2015), Bourrron-Marlotte, Ville de Bourron-Marlotte, 2015.

Napoléon Ier ou la légende des arts, 1800-1815, ROTTERMUND Andrzej et STARCKY Emmanuel (éd.), cat. exp. (Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 24 avril-27 juillet 2015 ; Varsovie, château royal, 11 septembre-13 décembre 2015), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015.

Albert Besnard (1849-1934). Secrets d'atelier, sentiers d'une âme, OLIVIER Brigitte (éd.), cat. exp. (Gray, Château-Musée Baron Martin, 20 juin-31 octobre 2015), Gray, éditions Ville de Gray, 2015.

Delacroix and the rise of modern art, NOON Patrick et RIOPELLE Christopher (éd.), cat. exp. (Mineapolis, Institute of Art, 18 octobre 2015-10 janvier 2016 ; Londres, National Galery, 17 février-22 mai 2016), Londres, National Gallery Company, 2015.

Sur les traces d'Hector Hanoteau: peintres paysagistes en Nivernais, MARANSKI Didier, SEABRA Gwladys et PÉRICHON Louise-Anne (éd.), cat. exp. (Nevers, musée de la faïence et des beaux-arts, 15 décembre 2015-27 mars 2016), Nevers, musée de la faïence, 2015.

Alexis-Joseph Mazerolle, 1826-1889 : itinéraire d'un grand décorateur, LAVALADE Marie-France (éd.), cat. exp. (Roubaix, La Piscine, 4 juillet-12 septembre 2015), Gand, Snoeck, 2015.

Honoré Hugrel : peintre et conservateur, LAPALUS Marie et MAHUET Benoît (éd.), cat. exp. (Mâcon, musée, 19 mai-30 août 2015), Mâcon, musées de Mâcon, 2015.

Ernest Meissonier (1815-1891) : un certain regard, HUNGERFORD Constance Cain et MEYER-ROUDET Hélène (éd.), cat. exp. (Poissy, Prieuré royal Saint-Louis, 27 mars-21 juin 2015), Paris, Mare & Martin, 2015.

El canto del cisne : pinturas académicas del Salón de París, FABRE Côme et GUÉGAN Stéphane (éd.), cat. exp. (Madrid, Fundación Mapfre, 14 février-3 mai 2015), Madrid, Fundación Mapfre, 2015.

Rosa Bonheur : l'éloge du monde animal, CERNOGORA Judith, BORIN Marie et RIOLAND Stéphane (éd.), cat. exp. (Vernon, musée de Vernon, 25 avril-20 septembre 2015), Rouen, Point de vues, 2015.

Ferdinand Roybet (1840-1920) : La Main chaude, 1894, WENDLING Thierry et LOBSTEIN Dominique (éd.), cat. exp. (Courbevoie, musée Roybet Fould, 13 avril-11 juillet 2016), Courbevoie, musée Roybet-Fould, 2016.

Courbet et l'impressionnisme, THOMAS-MAURIN Frédérique, DELMAS Julie et BOUDON Elise (éd.), cat. exp. (Ornans, musée Gustave Courbet, 9 juillet-17 octobre 2016), Milan, Silvana, 2016.

Lawrence Alma-Tadema: at home in Antiquity, PRETTEJOHN Elizabeth et TRIPPI Peter (éd.), cat. exp. (Leewarden, Fries Museum, 1er octobre 2016-7 février 2017 ; Vienne, Belvedere, 24 février-18 juin 2017; Londres, Leighton House Museum, 7 juillet-29 octobre 2017), Munich, Prestel, 2016.

Rosa Bonheur et sa famille : trois générations d'artistes, LUEZ Philippe (éd.), cat. exp. (Magny-les-Hameaux, musée de Port-Royal-des-Champs, 7 avril-25 juillet 2016), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2016.

Albert Besnard (1849-1934) : modernités Belle Époque, GOUZI Christine, CANTARUTTI Stéphanie, BEAUVALOT Chantal, SAADÉ William et GRIVEL Marianne (éd.), cat. exp. (Évian, Palais-Lumière, 3 juillet-2 octobre 2016 ; Paris, Petit Palais,25 octobre 2016-29 janvier 2017), Paris, Somogy, 2016.

Daubigny and impressionism, FOWLE Frances (éd.), cat. exp. (Édimbourg, Scottish National Gallery, 25 juin-2 octobre 2016 ; Cincinnati, Taft Museum of Art, 20 février-29 mai 2016; Amsterdam, Van Gogh Museum, 21 octobre 2016-29 janvier 2017), Édimbourg, National Galleries of Scotland, 2016.

Albert Maignan : peintre et décorateur du Paris fin de siècle, FOUCART Bruno, LEGRAND François, ALEMANY-DESSAINT Véronique et VOISIN Olivia (éd.), cat. exp. (Paris, Fondation Taylor, 11 mars-7 mai 2016), Paris, éditions Norma, 2016.

350 ans de création. Les artistes de l'Académie de France à Rome de Louis XIV à nos jours, DELAPLANCHE Jérôme et MAYETTE Muriel (éd.), cat. exp. (Rome, Villa Médicis-Académie de France, 14 octobre 2016-15 janvier 2017), Milan, Officina Libraria, 2016.

Fantin-Latour, à fleur de peau, DALON Laure (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 14 septembre 2016-12 février 2017 ; Grenoble, musée de Grenoble, 18 mars-18 juin 2017), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2016.

Henri Harpignies, 1819-1916. Peindre la nature, CAPPOEN Jean-Pierre (éd.), cat. exp. (Musée de la Loire, Cosne-Cours-sur-Loire, 4 juin-26 novembre 2016), Cosne-Cours-sur-Loire, musée de la Loire, 2016.

Spectaculaire Second Empire, BADETZ Yves, COGEVAL Guy, PERRIN Paul et VIAL Marie-Paule (éd.), cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 27 septembre 2016-16 janvier 2017), Paris, Skira et musée d'Orsay, 2016.

Unruly nature : the landscapes of Théodore Rousseau, ALLAN Scott Christopher et KOPP Edouard (éd.), cat. exp. (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 21 juin-11 septembre 2016 ; Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 13 octobre 2016-8 janvier 2017), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2016.

Gustave Courbet et la Fédération des artistes sous la Commune, PETIT Séverine, THOMAS-MAURIN Frédérique et BAVEREL Lonnie (éd.), cat. exp. (Ornans, musée Gustave Courbet, 23 décembre 2017-23 avril 2018), Cinisello Balsamo, Silvana, 2017.

Sehnsucht Italien: die Künstlerreisen von Rudolf Henneberg, MOLLOWITZ Sabine et BUTTLER Karen (éd.), cat. exp. (Braunschweig, Städtischen Museum, 29 octobre 2017-20 février 2018), Regensburg, Schnell & Steiner, 2017.

Monet collectionneur, MATHIEU Marianne et LOBSTEIN Dominique (éd.), cat. exp. (Paris, musée Marmottan Monet, 14 septembre 2017-14 janvier 2018), Vanves, Hazan, 2017.

Antoine Chintreuil (1814-1873) : rêveries d'un paysagiste solitaire, MAISONNEUVE Émilie (éd.), cat. exp. (Meudon, musée d'Art et d'Histoire, 30 mars-2 juillet 2017), Milan, Silvana, 2017.

Les Hollandais à Paris 1789-1914 : Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondrian, JONKMAN Mayken (éd.), cat. exp. (Amsterdam, Van Gogh museum, 13 octobre 2017-7 janvier 2018 ; La Haye, Mesdag collectie, 27 octobre 2017-14 janvier 2018 ; Paris, Petit Palais, 6 février-13 mai 2018), Paris, Paris musées, 2017.

Fernand Lematte (1850-1929), DESCAMPS Patrick et POINSIGNON Jean-Claude (éd.), cat. exp. (Bergues, musée du Mont-de-Piété, 13 mai-31 octobre 2017), Aire-sur-la-Lys, Ateliergaleriéditions, 2017.

Millet, COTENTIN Régis, PLUDERMACHER Isolde, GEORGEL Chantal et SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES Annie (éd.), cat. exp. (Lille, Palais des beaux-arts, 13 octobre 2017-22 janvier 2018), Lille, Palais des beaux-arts, 2017.

Ludovic Napoléon Lepic : peintre et archéologue sous Napoléon III, CHEW Hélène (éd.), cat. exp. (Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale, 16 décembre 2017-26 mars 2018), Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale, 2017.

Pasini e l'Oriente: luci e colori di terre lontane, SERAFINI Paolo et ROFFI Stefano (éd.), cat. exp. (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 17 mars-1er juillet 2018), Milan, Silvana, 2018.

L'Algérie de Gustave Guillaumet :1840-1887, NOTTER Annick, LIÉNARD Anne et GAUDICHON Bruno (éd.), cat. exp. (La Rochelle, musée des beaux-arts, 8 juin-17 septembre 2018 ; Limoges, musée des beaux-arts, 19 octobre 2018-4 février 2019 ; Roubaix, Piscine-musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 mars-2 juin 2019), Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2018.

Antoine Guillemet: Normandy's impressionist (1841-1918), MITCHELL William (éd.), cat. exp. (Londres, John Mitchel Fine Paintings, 1-21 novembre 2018), Londres, John Mitchell Fine Paintings, 2018.

Théodule Ribot (1823-1891), cat. exp. (Courbevoie, musée Roybet Fould, 21 novembre 2018-31 mars 2019), Courbevoie, musée Roybet Fould, 2018.

Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe : 1790-1909, LE BAIL Emmanuelle (éd.), cat. exp. (Saint-Cloud, musée des Avelines, 15 mars-24 juin 2018), Saint-Cloud, Ville de Saint-Cloud, 2018.

Auguste Pointelin , 1839-1933 : la clarté intime de la terre, JULIA Isabelle et JACQUINOT Armelle (éd.), cat. exp. (Dole, musée des beaux-arts, 27 juin-11 novembre 2018 ; Arbois, musée Sarret de Grozon, 1er juillet-23 septembre 2018, Musée de Pontarlier, 9 juin-8 octobre 2018), Paris, Mare & Martin, 2018.

Gustave Moreau : vers le songe et l'abstrait, DEBRAY Cécile, FOREST Marie-Cécile, GAMBONI Dario, LABRUSSE Rémi, MACÉ Emmanuelle et SORANO STEDMAN Véronique (éd.), cat. exp. (Paris, musée national Gustave Moreau, 17 octobre 2018-21 janvier 2019), Paris, Somogy, 2018.

Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana, BARTHET Françoise, HAUMESSER Laurent et TROFIMOVA Anna A. (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 8 novembre 2018-18 février 2019), Paris, LienArt et Louvre éditions, 2018.

Delacroix, ALLARD Sébastien et FABRE Côme (éd.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 29 mars-23 juillet 2018 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 13 septembre 2018-6 janvier 2019), Paris, Hazan et Louvre éditions, 2018.

Lansyer, Canaletto & Piranèse : Images d'Italie, cat. exp. (Loches, maison-musée Lansyer, 1er mai-11 novembre 2019), Paris, In Fine éditions d'art, 2019.

Albert Anker: Zeichnungen und Aquarelle, VÖGELE Christoph (éd.), cat. exp. (Solothurn, Kunstmuseum, 26 octobre 2019-16 février 2020), Zürich, Scheidegger & Spiess, 2019.

L'Orient des peintres : du rêve à la lumière, PELTRE Christine, AMIOT Emmanuelle et PENWARDEN Charles (éd.), cat. exp. (Paris, musée Marmottan Monet, 7 mars-21 juillet 2019), Paris, musée Marmottan Monet, 2019.

Bouguereau & America, PAUL Tanya et THOMAS Stanton (éd.), cat. exp. (Milwaukee, Art Museum, 15 février-12 mai 2019; Memphis, Brooks Museum of Art, 22 juin-22 septembre 2019 ; San Diego, Museum of Art, 9 novembre 2019-5 mars 2020), New Haven, Yale University Press, 2019.

Wilhelm Leibl: the art of seeing, MANSTEIN Marianne von et WALDKIRCH Bernhard von (éd.), cat. exp. (Zürich, Kunsthaus, 25 octobre 2019-19 janvier 2020 ; Vienne, Albertina museum, 31 janvier-10 mai 2020), Zürich, Kunsthaus, 2019.

Éloge du sentiment et de la sensibilité : peintures françaises du XVIIIe siècle des collections de Bretagne, KAZEROUNI Guillaume et COLLANGE-PERUGI Adeline (éd.), cat. exp. (Nantes, musée des beaux-arts, 15 février-12 mai 2019; Rennes, musée des beaux-arts, 16 février-12 mai 2019), Gand, Snoeck, 2019.

Félix Jobbé-Duval, 1821-1889 : peintre et homme politique breton à Paris, KAZEROUNI Guillaume (éd.), cat. exp. (Rennes, musée des beaux-arts, 12 janvier-14 avril 2019), Rennes, musée des Beaux-arts, 2019.

Bonjour, monsieur Courbet !, HILAIRE Michel Auteur, COLODIET Stanislas Auteur, MARCADÉ Bernard, PLUDERMACHER Isolde et TILLIER Bertrand (éd.), cat. exp. (Montpellier, musée Fabre, 21 septembre 2019-19 janvier 2020), Gand, Snoeck, 2019.

Sauvages nudités : peindre le grand nord. Peder Balke, François-Auguste Biard, Anna-Eva Bergmann, CHASSEY Éric de (éd.), cat. exp. (Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 7 juin-8 juillet 2018), Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2019.

Un soir chez la princesse Mathilde : une Bonaparte et les arts, BLUMENFELD Carole, COSTAMAGNA Philippe, GOETZ Adrien et PERRIN Paul (éd.), cat. exp. (Ajaccio, musée Fesch, 27 juin-30 septembre 2019), Ajaccio, musée Fesch, 2019.

James Tissot, l'ambigu moderne, KISIEL Marine, PERRIN Paul et SCIAMA Cyrille (éd.), cat. exp. (San Francisco, Legion of Honor, 12 octobre 2019-9 février 2020 ; Paris, musée d'Orsay, 24 mars-19 juillet 2020), Paris, musée d'Orsay ; éditions de la Réunion des musées nationaux, 2020.

François Auguste Biard peintre voyageur, GILLES Vincent et HENRIOT Baptiste (éd.), cat. exp. (Paris, maison de Victor Hugo, 5 novembre 2020-7 mars 2021; Tromsø, Nordnorsk Kunstmuseum, 17 avril-29 août 2021), Paris, Paris musées, 2020.

Ludwig Knaus: Homecoming, FORSTER Peter et KRÄMER Rebecca (éd.), cat. exp. (Wiesbaden, Museum, 14 février-2 août 2020), Munich, Deutscher Kunstverlag, 2020.

Charles Nègre, un artiste protéiforme : les fonds de la ville de Grasse, COUDERC Grégory, LEVINSPUHL Cindy et QUIQUEMPOIS Olivier (éd.), cat. exp. (Grasse, musée d'Art et d'Histoire de Provence, 6 novembre 2020-31 janvier 2021), Dijon, éditions Faton, 2020.

Les Couleurs de la mer. Charles-François (1817-1878) et Karl (1846-1886) Daubigny en Normandie, BRÜGGEN Viktoria von der et FINDINIER Benjamin (éd.), cat. exp. (Honfleur, musée Eugène Boudin 5 septemnre-23 novembre 2020), Honfleur, Société des amis du musée Eugène Boudin, 2020.

Jean-Jacques Henner (1829-1905) : la chair et l'idéal, cat. exp. (Strasbourg, musée des beaux-arts, 8 octobre 2021-24 janvier 2022), Strasbourg, musées de la ville de Strasbourg, 2021.

Conversations with God: Jan Matejko's Copernicus, RIOPELLE Christopher, GINGERICH Owen et SZCZERSKI Andrzej (éd.), cat. exp. (Londres, National Gallery, 25 mars-27 juin 2021), Londres, National Gallery Company, 2021.

Théodule Ribot, 1823-1891 : une délicieuse obscurité, DELAPIERRE Emmanuelle, GEORGET Luc, HÉMERY Axel et WEISBERG Gabriel P. (éd.), cat. exp. (Toulouse, musée des Augustins, 16 octobre 2021-10 janvier 2022 ; Marseille, musée des Beaux-arts, 10 février-15 mai 2022; Caen, musée des Beaux-arts, 11 juin-2 octobre 2022), Paris, LienArt, 2021.

Exposition des peintures et dessins de Romain Cazes, cat. exp. (Paris, École des beaux-arts), Paris, [s.d.].

CATALOGUE DES ENVOIS MÉDAILLÉS AU SALON DANS LA SECTION « PEINTURE » (1848-1880)[1310]

Salon de 1848

Médailles de 1ère classe

Bellel, Jean-Joseph

Souvenirs d'Italie ; onze dessins au fusin [sic, pour : fusain], même numéro 259

Paysages composés ; deux dessins au fusin [sic, pour : fusain], même numéro 260

Bonheur, Rosa

Bœufs et taureaux ; race du Cantal 460

Moutons au pâturage 461

Pâturage des bœufs de Solers 462

Chien-courant, race de Vendée ; étude 463

Le meunier cheminant 464

Un bœuf 465

Coignard, Louis

Des vaches et un taureau dans une vallée ; effet du matin 925

Effet du soir ; des vaches rentrent du pâturage 926

Un abreuvoir 927

Un dormoir 928

Un abreuvoir, vue prise d'une ferme 929

Dormoir sous des arbres 930

Le matin 931

Vaches groupées sur un terrain élevé 932

[1310] Un catalogue aux notices plus renseignées est accessible en ligne : https://haissa.huma-num.fr/s/Salons1848-1880/

Corot, Camille

Site d'Italie 979
Intérieur de bois 980
Vue de Ville-d'Avray 981
Une matinée 982
Crépuscule 983
Un soir 984
Effet du matin 985
Un matin 986
Un soir 987

Couder, Auguste

Le serment du Jeu de Paume (20 juin 1789) 1004

Delacroix, Eugène

Le Christ au tombeau 1157
Mort de Valentin 1158
Mort de Lara 1159
Comédiens ou bouffons arabes 1160
Le lion dans son antre 1161
Lion dévorant une chèvre 1162

Díaz de la Peña, Narcisse

Départ de Diane pour la chasse 1281
Vénus et Adonis 1282
Bohémiens écoutant les prédictions d'une jeune fille 1283
La promenade 1284
Meute dans la forêt de Fontainebleau 1285

Français, François-Louis

Le lac de Nemi (Italie) 1792

Couvent de Saint-Thomasso (Gênes) 1793

Grönland, Theude

Fruits d'automne 2096
Fruits d'automne 2097

Gudin, Théodore

La fuite d'une esclave chrétienne 2108
Une flotte équipée par Ango, armateur dieppois, bloque Lisbonne, (1533) 2109
Combat naval de Castellamare (1648) 2110
Bataille de Palerme (2 juin 1676) 2111
Prise de trois bâtiments hollandais, par la Fidèle, la Mutine et le Jupiter (1711) 2112
Siège d'Yorktown, combat naval devant le Chesapeack (1781) 2113
Combat de la frégate française l'Embuscade, contre la frégate anglaise le Boston 2114

Huet, Paul

Paysage ; scène tirée de l'Arioste / (Roland furieux, chant 1er) 2316
La mare aux Canards (forêt de Compiègne) 2317
Le Val d'Enfer, au pied du pic Saucy 2318
Lac Guery, Mont-d'Or (Auvergne) 2319
Cascatelles de Tivoli 2320
Château et vallée de Pau, vue prise à l'entrée du vieux parc 2321
L'automne ; paysage, environs de Pau 2322
Rochers ; site des Apennins 2323
Marais ; vue prise aux environs de Coucy (Picardie) 2324
Une source aux Eaux-Bonnes (Basses-Pyrénées) 2325
Crépuscule ; étude aux environs de Pau 2326

Jadin, Godefroy

Hallali d'un cerf, forêt de Compiègne 2373
Le chien du bateleur 2374
Les ratiers 2375

Portrait de Louloup 2376

Nature morte 2377

Idem [Nature morte] ; aquarelle 2378

Deux chiens ; aquarelle 2379

Johannot, Tony

L'heureuse mère 2403

La mère malheureuse 2404

Petits braconniers 2405

Une jeune fille 2406

Le soir 2407

Le matin 2408

Le retour de la montagne. (Pâtres de la vallée de Larunz) 2409

Jeunes femmes de la vallée de Larunz, (Basses-Pyrénées) 2410

La prière à la Vierge, vallée de Larunz 2411

Contrebandiers espagnols de Panticos 2412

Dames espagnoles faisant l'aumône 2413

Petits pêcheurs 2414

Landelle, Charles

Sainte Cécile 2627

Portrait de Mme H. d'O… 2628

Portraits des enfants de Mme H. d'O ; même numéro 2629

Portrait de Mlle M. L. 2630

Eucharis ; étude 2631

Tête d'ange ; étude 2632

Idem [Tête d'ange ; étude] 2633

Laurent, Marie Pauline

Portrait de la reine d'Angleterre ; émail 2710

Mirbel, Lizinska de

Portrait de Mme Creuzé de Lesser, miniature 3345
Portrait de M. T... ; idem [miniature] 3346
Idem [Portrait] de M. d'Esgrigny ; idem [miniature] 3347
Idem [Portrait] de M. Emile de Girardin ; idem [miniature] 3348

Müller, Charles Louis

La folie de Haïdée / (Lord Byron, Don Juan, chant IV) 3426
Portrait de Mme ... 3427

Rousseau, Philippe

Une basse-cour 3995
Deux tableaux de nature morte, gibier ; même numéro 3996
Fruits 3997

Yvon, Adolphe

Relais de poste, en Russie 4586
Portrait de Mme ... 4587
Idem [Portrait] de M. A… 4588
Idem [Portrait] de M. le capitaine Lemasson 4589
La Colère ; dessin 4590
La Luxure ; dessin 4591
Élégie ; dessin 4592
Pastorale ; dessin 4593
Danse de paysannes russes ; dessin 4594
Tartares de la Loubianka faisant le thé (Moscou) ; dessin 4595

Rappels de 1ère classe

Brune, Adolphe

Portrait en pied de M. … 664
Idem [Portrait] de Mme … 665

Étude de femme 666
Deux têtes d'études ; même numéro 667

Dauzats, Adrien

Intérieur de la cathédrale de Tolède 1093
Intérieur de Sainte-Eulalie, cathédrale de Barcelone ; aquarelle 1094
Intérieur de la mosquée de Cordoue ; aquarelle 1095

Dien, Claude-Marie-François

La Sainte-Famille, d'après le tableau de Raphaël du Musée national du Louvre 5014

Flandrin, Hippolyte

Portrait de Mlle ... 1685
Idem [Portrait] de M. ... 1686
Idem [Portrait] de Mme ... 1687
Étude de femme 1688

Gigoux, Jean

Charlotte Corday ; dessin 1952
Sept portraits, dessins ; même numéro 1953

Glaize, Auguste

Mort du Précurseur 2002

Herbelin, Mathilde

Six miniatures ; Étude d'après nature ; / Portrait du Mme B. C... / de Mme M. E. R... / 2224

Joyant, Jules

Palais de Manin, dernier doge de la République vénitienne, sur le grand Canal, à 2447
Église Sainte-Justine, à Venise 2448
Ile Saint-Georges-Majeur, à Venise 2449

Église de la Salute, vue du côté du petit canal, à Venise 2450

Canal Saint-Georges des Grecs, à Venise 2451

Canal San-Félice, à Venise 2452

Canal dei Frari, à Venise 2453

Ruines du Temple de la Paix, à Rome 2454

Lehmann, Henri

Au pied de la croix 2843

Syrènes 2844

Léonide 2845

Portrait de Mme Louis de B… 2846

Idem [Portrait] de Mme Arsène H… 2847

Idem [Portrait] de M. Paul F… 2848

Meissonier, Ernest

Trois amis 3250

Partie de boules 3251

Soldats 3252

Trois portraits ; même numéro 3253

Pommayrac, Pierre-Paul de

Miniatures ; même numéro : / 1° Portrait de Mme D… ; / 2° Id. de Mme E… ; / 3° Id. 3748

Thuillier, Pierre

Vue prise à Elbiar, près Alger 4263

La vallée du Gapeau (Provence) 4264

Vue prise dans les montagnes de Provence 4265

Les rochers d'Espaly, près Le Puy-en-Velay (Haute-Loire) 4266

Le ravin ; vue prise en Provence 4267

La source ; vue prise dans les montagnes du Val 4268

Troyon, Constant

Paysage ; forêt de Fontainebleau 4342
Idem [Paysage ; forêt de Fontainebleau] 4343
Chemin creux (Normandie) 4344
Environs d'Amsterdam 4345
Environs de La Haye 4346

Médailles de 2ème classe

Anastasi, Auguste

Pacage du Calvados 52
Bords de la Touque 53
Étude près la mare aux Corneilles, forêt de Fontainebleau ; effet d'automne 54
Allée de parc ; étude d'après nature 55
Une lande ; étude prise à Fontainebleau 56
Intérieur de forêt ; étude 57
Passage de la Dive (en Normandie) ; effet du matin 58
Saulée ; étude 59
Forêt de charmes ; étude en automne 60

Antigna, Alexandre

L'éclair 94
Le matin 95
Leçon de lecture 96
Le soir 97
Scène d'atelier 98
*Portrait de Mme **** 99
Idem [Portrait] de M. V… 100

Apoil, Estelle

Fleurs 103
Idem [Fleurs] 104

Fruits 105

Baron, Henri

Un printemps en Toscane 201
Enfant vendu par des pirates 202

Béranger, Jean-Achille

La leçon de lecture 283
Le lendemain du bal 284
Une grisette cachant une lettre dans son corset 285

Bianchi, Nina

Un arabe ; pastel 348
Tête de femme ; idem [pastel] 349
Tête d'enfant ; idem [pastel] 350
Portrait d'enfant ; idem [pastel] 351
Idem [Portrait] de femme ; idem [pastel] 352

Biard, François-Auguste

Les prisonniers au Sahara 353
Promenade artistique au rocher d'Hestmandoë par le travers du cercle polaire, en 354
Le propriétaire 355
Le conseil de révision en 1847 356
Les dangers de l'histoire naturelle 357
Mlle L. B... de la Comédie-Française 358

Bida, Alexandre

Une odalisque ; dessin 359
Femmes turques dans un cimetière ; dessin 360
Boutique à Constantinople ; idem [dessin] 361
Un poste de Palikares; idem [dessin] 362

Le chanteur grec ; idem [dessin] / (Scènes de la Vie Orientale, par M. Gérard de 363

Daubigny, Charles-François

Les Souches, vue prise dans le Morvan 1082
Un champ de blé 1083
Les bords du Cousin, près d'Avallon 1084
Vue prise aux environs de Château-Chinon 1085
2 paysages ; études d'après nature 1086

Duvaux, Antoine-Jules

Charge de cuirassiers sous la République 1497
Types militaires ; général républicain et cuirassiers de l'Empire 1498
Deux pastels (sujets militaires) 1499
Love ; étude au pastel 1500
Le dernier coup de feu ; idem [étude au pastel] 1501
Le premier coup de feu ; idem [étude au pastel] 1502
Cheval en liberté ; idem [étude au pastel] 1503
Trois dessins à la sanguine ; même numéro 1504

Duveau, Louis

Portrait de M. S..., architecte 1505
Idem [Portrait] de Mme S… 1506
La rencontre 1507

Fauvelet, Jean

Nonchalance 1616
Promenade au bois 1617
Fleurs et chardons 1618
Nature morte 1619
Portrait de M. M… 1620

Frère, Théodore

Porte d'un caravansérail à Bab-a-Zoun (Alger)	1805
Boutique de barbier ; Constantine	1806
Fontaine Bir-Kadem ; Alger	1807
Fontaine à Bab-el-Oued ; idem [Alger]	1808
Porte d'Oran	1809
Marabout Sidi-Yakoub ; Alger	1810
Place du marché à Constantine ; soleil couchant	1811
Idem [Place du marché à Constantine] ; soleil levant	1812
Mosquée Sidi-Abderamann ; Alger	1813
Marabout Sidi Sade ; idem [Alger]	1814
Café des Platanes ; idem [Alger]	1815
Rade d'Alger ; effet de nuit	1816

Gallait, Louis

La tentation	1853
Un moine	1854
Baudouin, comte de Flandre, couronné empereur de Constantinople (16 mai 1204)	1855

Gérôme, Jean-Léon

Anacréon, Bacchus et l'Amour	1932
La Vierge, l'Enfant-Jésus et saint Jean	1933
Portrait de M. A[rmand] G[érôme]	1934

Giroux, Achille

Intérieur d'une écurie de campagne	1997
Wors, cheval pur-sang, appartenant à M. E. G…	1998
Phaéton, appartenant à M. O. A…	1999
Américaine, appartenant à M. H. D…	2000
Promenade, appartenant à M. P. G…	2001

Guignet, Adrien

Le mauvais riche / (Évangile selon saint Luc) 2135
La fuite en Égypte ; paysage, effet du soleil couchant 2136
Deux philosophes 2137
Un chevalier errant ; paysage 2138
Don Quichotte faisant le fou 2139

Hédouin, Edmond

Moulin arabe (Constantine) 2198
Café nègre ; idem [(Constantine)] 2199

Hesse, Alexandre

Prise de Baruth par Amaury II, en 1197 2238
Paysans des environs de Rome 2239
Tête d'homme ; étude 2240
Portrait de M. Gatien C… 2241
Tête de femme ; étude 2242

Hildebrandt, Frédéric

Vue prise près de Folkstone (Angleterre) 2254
Côte sauvage des environs de Portsmouth (Angleterre) 2255

Hillemacher, Ernest

Un confessionnal de l'église de Saint-Pierre à Rome, le dimanche de Pâques 2256
Petits pêcheurs napolitains jouant aux osselets 2257
Jeune paysanne italienne jouant à la fontaine 2258
Tête de femme, costume de Gaëte ; étude 2259
Porteuses d'eau à Venise, dans la cour du palais ducal 2260
Une boutique d'acquarolo, à Palerme 2261
Portrait de M. B… 2262
Idem [Portrait] de M. le capitaine D… 2263

Hoguet, Charles

Vue prise sur les buttes de Chaumont 2284
Intérieur de cuisine 2285
Vue du Pont Neuf, prise du pont des Arts 2286

Jadelot, Sophie

Tête d'enfant ; étude d'après M. Landelle, porcelaine 2372

Lapierre, Louis-Émile

À quoi rêvent les jeunes filles 2664
Boboli 2665
Printemps 2666
Le défaut 2667
Le Soleil couchant 2668
Paysage 2669

Lazerges, Hippolyte

Refugium peccatorum ora pro nobis 2736
Le Rraïta, paysage et figures ; souvenir d'Alger 2737
Portrait d'enfant 2738
La songeuse ; pastel 2739

Longchamp, Henriette de

Une croix de chemin 3027

Malathier, André

Bords de l'Aisne, à Fontenoy ; deux paysages ; même numéro 3105
Deux paysages ; pastels ; même numéro 3106

Masquelier, Claude-Louis

Six portraits, même numéro ; dessins 3194
Portrait de M. S... ; idem [dessin] 3195
La déposition au tombeau, d'après un tableau de Raphaël qui fait partie de la 5079

Nanteuil, Célestin

Un rayon de soleil 3434

Palizzi, Giuseppe

La vallée de Chevreuse 3496
La vallée de Gragnano (Italie) 3497
Pâtre gardant ses chèvres 3498

Penguilly-L'Haridon, Octave

Écueils de l'île de Batz par une marée basse de l'équinoxe (Finistère) 3574
Combat de Don Quichotte contre les moulins à vent 3575
Retour de Don Quichotte 3576

Picou, Henri

Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus 3666

Pignerolle, Charles-Marcel de

Pèlerinage à Lorette 3684
Petites mendiantes de l'île de Capri ; étude 3685

Place, Henri

Vue du Pic du midi de Pau (Basses-Pyrénées) 3716
Environs de Cherbourg 3717

Reignier, Jean

Fleurs posées sur un banc de pierre 3859
Étude de primevères des champs 3860
Idem [Étude] de plantes printanières 3861
Idem [Étude] au bord d'un ruisseau 3862
Églantier 3863

Richaud, Joseph

La communion 3899

Rudder, Louis-Henri de

Proscrits des Cévennes 4014
Femme au bain ; dessin à la sanguine 4015
Nayade ; idem [dessin à la sanguine] 4016

Steinheil, Louis

Une jeune mère 4175
Le matin 4176

Timbal, Louis-Charles

Le Christ porté au tombeau 4272
La Vierge et la Madeleine au pied de la croix 4273

Verdier, Marcel

La devineresse 4433
Fantaisie 4434
Balançoire 4435
Portrait de M. Poncet 4436
Idem [Portrait] de Mme de L. et de sa fille 4437
Deux portraits des enfants de M. Jules Lefèvre Deumier ; même numéro 4438
Portrait de Mme C. P… 4439

Idem [Portrait] de Mme P… 4440

Rappels de 2ème classe

Achard, Jean-Alexis

Vue prise aux environs de Grenoble 6
Moulin aux environs de Crémieu (Isère) 7
Vue prise sur la route de Crémieu à Saint-Julien (Isère) 8
Vue de la gorge de la Fusa, à Crémieu 9
Rochers aux environs de Crémieu 10

Bouquet, Michel

Un soir dans les steppes de la Moldo-Valachie 529
Paysage dans la vallée de Chevreuse, près l'abbaye des Vaux 530
Paysage ; clair de lune 531
Paysage aux environs de Fontainebleau 532
Paysage : les dernières feuilles d'automne ; pastel 533
Paysage : souvenir de Normandie ; pastel 534

Buttura, Eugène-Ferdinand

Paysage ; Daphnis et Chloé 694
Deux vues prises dans le parc de Vervennes ; même numéro 695
Sept portraits ; dessins à la mine de plomb 696

Chacaton, Henri de

Famille turque en voyage 793
Intérieur de cour d'une maison de l'Albacyn, à Grenade 794
Halte d'une caravane auprès d'une fontaine ; souvenir de Syrie 795
Vue prise en Syrie 796
Le désert, campement d'arabes 797

Coignet, Jules

Un chemin dans les environs de Roveredo (Tyrol) 933
La vue et le lac de Tibériade (Syrie) 934
Vue prise au bord du Nil (haute Égypte) 935
Vue prise en Suisse 936
Cours d'une rivière ; effet du matin 937

David, Maxime

Portrait de Mirza Mohamed-AIi-Khan ; de Mme L... ; de Mme M... ; de M. Vergé ; de 1101

Debon, Hippolyte

Défaite d'Attila dans les plaines de Châlons 1109

Dedreux, Alfred

Portraits de M. et Mme A. M. et de leurs deux filles 1124
Portrait de Mlle M. M… 1125
Amazone en costume de fantaisie 1126

Desgoffe, Alexandre

Oreste tourmenté par les Euménides 1237
Deux paysages ; même numéro 1238

Flandrin, Paul

Deux paysages ; même numéro 1689
Paysage ; étude d'après nature 1690
Deux portraits ; même numéro 1691

Lacroix, Gaspard

Deux vues prises au bout de l'île d'Aligre, près de Bougival (Seine-et-Oise) ; même 2526
Vue prise aux environs de Lyon 2527

Vue prise à Crémieux (Isère) 2528
Paysage des environs de Bougival ; dessin 2529
Paysage 2530

Leleux, Adolphe

Improvisateur arabe (Algérie) 2875
Femmes arabes du désert (Algérie) 2876

Leleux, Armand

La fenaison (environs de la Forêt-Noire) 2877
Cazador Andaluz 2878
Hiladora Pasiega 2879
Mozo de Mulas 2880

Lepoittevin, Eugène

David Teniers conduisant don Juan d'Autriche, son élève, visiter une kermesse 2923
Il n'y a pas de feu sans fumée 2924
La lune de miel 2926
Les châtelains 2926
Le croquis d'après nature 2927
Les trois amis ; souvenir de Normandie 2928
La chasse au marais 2929
Backuysen offrant sa bourse à des marins pour l'embarquer par un gros temps 2930

Leroux, Charles

Les dunes d'Escoublac (Loire-inférieure) 2937
Un ruisseau 2938
Chemin dans un bois 2939
Souvenir des bords de la Sèvre 2940
Un étang 2941
Une lande près de Bressiure 2942
Lisière de bois au Joussiers (Haut-Poitou) 2943

Vue du Croisic (Loire-Inférieure) 2944
Souvenir du Soulliers (Haut-Poitou) 2945
Un terrain ; étude 2946

Morel-Fatio, Léon

Coup de vent au Sud de l'île d'Elbe, le 4 septembre 1846 3397
Marine ; côtes d'Italie 3398

Passot, Gabriel-Aristide

Six miniatures ; Portrait de M. ... / de M. ... ; / de Mme ..., costume du temps du Louis 3537

Pilliard, Jacques

La résurrection de la fille du chef de la synagogue 3686

Sebron, Hippolyte

Grande mosquée de Cordoue 4120
La Ronda 4121

Tissier, Ange

Portrait de Mme H… 4277
Idem [Portrait] de Mme de P… 4278

Vetter, Hégésippe-Jean

Alchimistes à la recherche de la pierre philosophale 4455
Portrait de M. A. S... 4456

Ziegler, Jules

Charles-Quint ayant préparé ses funérailles, reçoit un portrait qui le représente avec 4596

Salon de 1849

Médailles de 1ère classe

Fortin, Charles

Chaumière du Morbihan	747
Paysannes des environs de Nantes	748
Effet de soleil dans une chaumière bretonne	749
Une boutique de boucher, prise de l'arrière-boutique	750
Intérieur, bourg de Baz	751
La fontaine de Bodilis	752

Rousseau, Théodore

Une avenue	1778
Lisière de forêt ; soleil couchant	1779
Terrains d'automne	1780

Tassaert, Octave

La tentation de saint Antoine	1872
Les deux mères	1873
Famille malheureuse	1874
La cuisine du peintre	1875
Intérieur d'atelier	1876
Jeune fille dans une forêt	1877

Médailles de 2ème classe

Böhn, Germann von

Hamlet et Ophélia	961
Une orpheline	962
Portrait des enfants de Mme A. K…	963

Courbet, Gustave

Le peintre 450
M. N... T... examinant un livre d'estampes 451
La vendange à Ornans, sous la Roche du Mont 452
La vallée de la Loue, prise de la Roche du Mont ; le village qu'on aperçoit des bords 453
Vue du château de Saint-Denis, le soir, prise du village de Scey en Varay (Doubs) 454
Une après-dînée à Ornans 455
Les communaux de Chassagne ; soleil couchant 456

Fromentin, Eugène

Tentes de la smala de Si-Hamed-bel-Hadj (Sahara) 803
Place de la Brèche, à Constantine 804
Smala de Si-Hamed-bel-Hadj passant l'Oued-Biraz (Sahara) 805
Barraques du faubourg Bab-a-Zounn (Alger) 806
Une rue de Constantine 807

Gendron, Auguste

Jeune chrétienne convertissant son fiancé 866

Montessuy, François

Vœu à la madone dans la chambre d'une pauvre malade (à Cerbara, dans les Appennins, campagne de Rome) 1494

Vidal, Vincent

L'ange déchu ; pastel 2016
Une larme de repentir ; pastel 2017
Polymnie ; pastel 2018
Portrait ; idem [pastel] 2019

Médailles de 3ème classe

Bonvin, François

La cuisinière 210
Buveurs 211
Le piano ; esquisse 212

Colas, Alphonse

L'élévation du Christ 422

Devers, Joseph

Copie d'une Sainte-Famille de Lucici Bernardin ; émail sur lave. Une Sainte- 554
Cadre de deux porcelaines, et d'une miniature ; même numéro : Une tête de Christ, 555

Dupré, Victor

Vue du Berry 613
Bords de l'Oise 614
Idem [Bords de l'Oise] 615
Bords du Sauceron 616

Haffner, Félix

Marché à Schelestat (Bas-Rhin) 988
Environs de Tartas (Landes) 989
Zingari 990
Les laveuses (Alsace) 991

Lavieille, Eugène

Un soir (18 décembre 1848) 1255
Après l'orage ; souvenir de Fontainebleau 1256
Vue prise au plateau de Marlotte 1257

Maison, Pierre-Eugène

L'élévation du calice à la messe pontificale du jour de Pâques, à Saint-Pierre de Rome 1389
Un triptyque en six compartiments réunis dont le sujet est l'histoire de l'âme 1390

Mussini, Luigi

Le triomphe de la Vérité 1527
La musique sacrée 1528
Idem [Portrait] de M. M... ; idem [aquarelle] 1530
Portrait de Mme M... ; aquarelle 1592

Pron, Louis-Hector

Vue prise aux environs de Troyes (Aube) ; effet de printemps 1712
Un coteau en Brie ; étude d'après nature 1713
Un chemin dans les bois en Brie ; étude 1714

Roche, Alexandre

Portrait de M. F. F… 1758
Le denier du soldat 1759

Thévenin, Rosalie

Instituteur et élève ; pastel 1893
Portrait d'enfant ; idem [pastel] 1894
Idem [Portrait] de M. S... ; idem [pastel] 1895

Zac, Tony

Une cantate 2085

Salon de 1850-1851

Médailles de 1ère classe

Antigna, Alexandre

Incendie	40
Enfants dans les blés	41
L'hiver	42
Départ pour l'école	43
Sortie de l'école	44
Un bas-bleu	45
Jeune fille abandonnée	46

Barrias, Félix

Les exilés de Tibère	108
Portraits de Mlles G... (d'Albano).	109
Portrait de Mme D…	110

Hébert, Ernest

La Malaria. Famille italienne fuyant la contagion	1486
Portrait de Mme H…	1487

Ricard, Gustave

Portrait de M. [Felix Ziem]	2584
Idem [Portrait] de Mme A. S…	2585
Idem [Portrait] de Mlle E. L…	2586
Idem [Portrait] de Mme F…	2587
Idem [Portrait] de M…	2588
Idem [Portrait] de M…	2589
Idem [Portrait] de M…	2590
Idem [Portrait] de M...	2591
Jeune bohémienne	2592

Médailles de 2ème classe

Bodmer, Karl

Intérieur de forêt 268
Intérieur de forêt 269
Idem [Intérieur de forêt] 270

Bonvin, François

Intérieur d'école de petites filles orphelines 292
Enfant voulant couper une pomme 294
La tricoteuse 295
La peinture ; esquisse 295
Portrait de femme 296
Un chandelier ; nature morte 297
Une bouilloire ; id. [nature morte] 298
Le politiqueur ; dessin 299
Trois dessins dans le même cadre 300
Id. id. [Trois dessins dans le même cadre] 301

Chevandier de Valdrôme, Paul

Crépuscule dans les Marais-Pontins 568
Vallée de la nymphe Égérie (campagne de Rome) 569
Ruisseau de Pescarella (campagne de Rome) 570

Jalabert, Charles

Portrait de M. de B… 1611
Idem de M. Ch. de B… 1612
Portrait d'un enfant de M. Ch. de B… 1613
Idem des enfants de M. Ch. de B… 1614
Idem de Mme A. O… 1615
Idem de M. A. de la T.. 1616

Pluyette, Auguste-Victor

Épisode du combat du Lutrin 2494
Portrait de Mme de Saint-R… 2495

Médailles de 3ème classe

Aze, Adolphe

Un conseil de cardinaux 64
Une femme au travail 65
Portrait de Mme C... 66
Idem [Portrait] de M. L... 67
Idem [Portrait] de M. G… 68
Idem [Portrait] de M. V… 69
Idem [Portrait] de M. H. B… 70
Portrait de chien 71
Idem [Portrait de chien] 72

Chaplin, Charles

Portrait de Mme F... 519
Idem [Portrait] de Mme P… 520
Idem [Portrait] d'enfant 521
Muletiers de la Lozère 522
Pâtres des Cévennes 523
Intérieur (Basse-Auvergne) 524
Idem (id.) [Intérieur (Basse-Auvergne)] 525
Trois eaux-fortes 3742
Trois eaux-fortes 3743

Chazal, Charles-Camille

Le Christ 547

Faivre-Duffer, Louis

Portrait de Mme B. A… 1030
Portrait 1031
Idem [Portrait] des enfants de M. D… 1032
Idem [Portrait] de Mme la comtesse de la R… 1033
Idem [Portrait] de Mme la comtesse M. de L… 1034
Idem [Portrait] de Mlle C. D... ; pastel 1035
Idem [Portrait] de Mlle L. de la M... ; idem 1036
Idem [Portrait] de M. G. B... ; idem 1037
Idem [Portrait] de Mlle L. de C... ; idem 1038
Étude d'une tête de Christ 1039

Frère, Édouard

Intérieur ; étude 1165
L'application 1166
La blanchisseuse 1167
La lecture 1168
Le fumeur 1169
La tricoteuse 1170
La cuisinière 1171

Jobbé-Duval, Félix

Le jeune malade (André Chénier) 1640
L'hiver 1641
Le printemps 1642
Portrait d'enfant 1643
Idem [Portrait d'enfant] 1644

Laugée, Désiré-François

La mort de Zurbaran 1804

Nègre, Charles

Mort de saint-Paul, premier ermite 2301
Léda 2302
Coronis, mère d'Esculape 2303
La lecture (étude) 2304
Un point d'interrogation 2305
Sentier perdu ; paysage 2306
Les sorcières ; id. 2307
Marchande de haricots 2308

Robie, Jean

Raisins 2649

Schutzenberger, Louis

Parabole des vierges folles et des vierges sages(Saint Mathieu, chapitre 25, versets 10 et 11) 2781

Sorieul, Jean

L'orpheline (épisode de Waterloo) 2832
Cavalier du temps de Louis XIII 2833
Combat de Quiberon (1795) 2834

Ziem, Félix

Venise 3137
Fruits 3138
Vue prise au Bas-Meudon 3139

Salon de 1852

Médailles de 1ère classe

Ricard, Gustave

Portrait de Mme la comtesse de B[locqueville] 1091
Jeune fille 1092
Portrait d'homme 1093

Rodakowski, Henryk

Portrait du général Dembinski 1104

Ziem, Félix

Vue de Venise, prise du Jardin Français 1272
Le soir au bord de l'Amstel (Amsterdam) 1273
Chaumière hollandaise ; environs de La Haye 1274

Médailles de 2ème classe

Bénouville, François-Léon

Départ de Protésilas 81
Martyrs conduits au supplice ; esquisse 82
Portrait de Mme V... L… 83

Cabanel, Alexandre

Mort de Moïse 206
Velléda 207

Chaplin, Charles

Portrait de M. le baron de V… 230
Idem [Portrait] de la baronne de V... 231
Idem [Portrait] de M. P… 232

Frère, Édouard

Le chapelet 503
Le tonnelier 504
Intérieur ; étude 505

Haffner, Félix

Une fontaine à Obernay (Alsace) 602
Environs de Strasbourg (Krautergersheim) 603
La récolte des pommes (grand-duché de Baden) 604

Stevens, Joseph

Un métier de chien ; souvenir des rues de Bruxelles 1170

Médailles de 3ème classe

Anastasi, Auguste

Saison des foins 13
La Seine à Chatou 14

Bonheur, Auguste

Un repastil aux environs de Mauriac, (Cantal) 132
Intérieur de forêt ; Fontainebleau 133
Côtes de Brageac (Cantal) 134

Cicéri, Eugène

Vue prise au bord du Loing (Seine-et-Marne) 262

Comte, Charles

Jeanne d'Albret, accompagnée de son fils Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, vient acheter chez René, parfumeur de Catherine de Médicis, les gants qui l'ont empoisonnée 280

Devilly, Théodore

Bataille de Ras-Satah 360

Fontaine, Edmé-Adolphe

Portrait de M. le général Alexandre, commandant de l'école militaire de Saint-Cyr 463

Portrait de M. O. Barthe, enseigne de vaisseau 464

Portrait de Mme F. 465

Jongkind, Johan Barthold

Saint-Valery-en-Caux ; soleil couchant 706

Le Tréport, le matin 707

Lottier, Louis

Vue de Constantinople 848

Luminais, Évariste

Pêcheurs de homards (Bretagne) 859

Berger breton 860

Pelez de Cordova, Fernand

Bazar Kengally au Vieux-Caire ; gouache 1003

Plassan, Antoine

Le déjeuner 1053

Le lever 1054

Après la collation 1055

Toulmouche, Auguste

Joseph et la femme de Putiphar 1200

Jeune fille 1201

Viollet-le-Duc, Adolphe-Étienne

Souvenir de la villa Borghèse (Rome) 1253
Idem, idem [Souvenir de la villa Borghèse (Rome)] 1254

Salon de 1853

Médailles de 1ère classe

Bénouville, François-Léon

Saint François-d'Assise, transporté mourant à Sainte-Marie des Anges, bénit la ville 79

Portrait de Mme de S… 80

Portrait de M. E. D..., dessin 81

Daubigny, Charles-François

Étang de Gylieu, près Optévoz (Isère) 328

Petite vallée d'Optévoz (Isère) 329

Entrée de village 330

Jalabert, Charles

L'Annonciation 645

Les nymphes écoutent les chants d'Orphée 646

Portrait de Mme.... 647

Médailles de 2ème classe

Brion, Gustave

Schlitteurs de la Forêt-Noire 179

Récolte des pommes de terre pendant l'inondation du Rhin en 1852 ; Alsace 180

Batteurs en grange ; Alsace 181

Comte, Charles

Conseil tenu avant la Saint-Barthélemy 284

Coligny blessé par Maurevert 285

La Mezzana 286

Knaus, Ludwig

Le matin après une fête de village 665
Paysans ivres 666

Lambinet, Émile

Une châtaigneraie ; Seine-et-Oise 682
La plaine de Malvoisine ; temps couvert 683
Prairie ; vallée de Chevreuse ; effet du matin 684

Maréchal, Charles-Raphaël

Le Simoün ; dessin au fusain 804
Halte du soir : id. [dessin au fusain] 805
Naufragés ; id. [dessin au fusain] 806

Médailles de 3ème classe

Chavet, Victor

Un concert 237
Intérieur arlésien 238
Le jeune botaniste 239

Dehodencq, Alfred

Bohémiens et bohémiennes au retour d'une fête en Andalousie 345

Hamman, Édouard

La visite du Doge 583
La famille du supplicié (Toscane) ; XIIIe siècle 584

Hamon, Jean-Louis

Idylle ; ma soeur n'y est pas 585

Le Gentile, Victor

Vue prise au pont de Saint-Claude, sur les bords de la rivière de Remungol 733
Vue prise au village de La Chaussée ; environs de Nantes 734
Vue prise Id. [au village de La Chaussée ; environs de Nantes] 735

Matout, Louis

Ambroise Paré appliquant pour la première fois la ligature aux artères après une amputation 814

Millet, Jean-François

Moissonneurs 837
Un berger ; effet du soir 838
Une tondeuse de moutons 839

Moer, Jean-Baptiste van

Intérieur de cour à Bruxelles 1146
Un corridor à Bruxelles 1147
Intérieur d'atelier à Bruxelles 1148

Noël, Jules

Vue prise dans la vallée de Très-Auray (Bretagne) 882
Vallée de Très-Auray ; effet du matin 883
Vue prise en Bretagne 884

Stevens, Alfred

Le matin du mercredi des Cendres 1079
Des bourgeois et des manants trouvent, au point du jour, le corps d'un seigneur de la 1080
Découragement 1081

Sturel, Octavie

Fruits, raisins et pommes ; pastel 1086

Bouquet de roses trémières ; id. [Pastel] 1087
Bouquet de pivoines en arbre et iris ; id. [Pastel] 1088

Trayer, Jean-Baptiste-Jules

Jeune fille cousant 1131
La liseuse 1132
Une leçon de broderie 1133

Verlat, Charles

Bûcheron attaqué par un ours 1158
Buffle surpris par un tigre 1159
Deux loups se disputant la proie 1160

Salon de 1857

Médaille d'honneur

Yvon, Adolphe

Portrait de M. Mélingue 2709
Portrait de Mme Mélingue 2710

Médailles de 1ère classe

Baudry, Paul

Supplice d'une vestale 123
La fortune et le jeune enfant 124
Saint Jean-Baptiste 125
Léda 126
Portrait de M. E. Beulé 127

Bouguereau, William

L'Empereur Napoléon III visitant les inondés de Tarascon 319
Le retour de Tobie 320
Le printemps, peinture à la cire ; décoration d'un salon 321
L'Été, idem [peinture à la cire ; décoration d'un salon] 322
L'Amour, idem [peinture à la cire ; décoration d'un salon] 323
L'Amitié, idem [peinture à la cire ; décoration d'un salon] 324
La Fortune, idem [peinture à la cire ; décoration d'un salon] 325
La Danse, peinture à la cire ; décoration d'un salon 326
Arion sur un cheval marin, idem [peinture à la cire ; décoration d'un salon] 327
Bacchante sur une panthère, idem [peinture à la cire ; décoration d'un salon] 328
Les quatre heures du jour (plafond) 329

Pils, Isidore

Le débarquement de l'armée française en Crimée 2164
Études d'artillerie, aquarelle 2165

Portrait de M. P..., lieutenant au 1er régiment d'artillerie ; aquarelle 2166

Rappels de 1ère classe

Bezard, Jean-Louis

Le 15 août, dessin 208

La paix, dessin 209

Cibot, Édouard

Un parc à Orsay ; paysage 533

Vue prise aux environs de Sceaux ; paysage 534

Vue prise aux environs de Sceaux ; paysage 535

Le printemps ; paysage 536

L'été ; paysage 537

Daubigny, Charles-François

Le printemps 688

Vallée d'Optevoz (Isère) 689

Soleil couché 690

Une futaie de peupliers 691

Fortin, Charles

Cahutte de mendiant dans le Finistère 1016

L'essai d'une vocation 1017

Le mauvais joueur 1018

La fille de l'aveugle 1019

Après le marché 1020

Retour de chasse 1021

Scène de famille 1022

Les deux âges 1023

Intérieur pris à Locminé 1024

Sollicitude maternelle 1025

Knaus, Ludwig

Un convoi funèbre 1480
Les petits fourrageurs 1481

Pichon, Pierre-Auguste

Repos de la Sainte-Famille 2152
Portrait de Mme de Saulcy, dame du palais de S. M. l'Impératrice 2153
Portrait du docteur Constantin J... 2154

Médailles de 2ème classe

Boulanger, Gustave

Jules-César arrivé au Rubicon 336
Les Choassa (éclaireurs arabes) 337
Maestro Palestrina 338
Une répétition dans la maison du poète tragique, à Pompéi 339

Breton, Jules

La bénédiction des blés (Artois) 381

Curzon de, Alfred

Dante et Virgile, sur le rivage du Purgatoire, voient venir la barque des âmes que 659
Femmes de Picinisco tissant (royaume de Naples) 660
Le jardin du couvent, souvenir de Tivoli (Etats-Romains) 661
Escalier saint dans l'église de san Benedetto près Subiaco (Etats-Romains) 662
Albanaise dans la plaine d'Athènes 663
Aveugles grecs près d'une citerne (campagne d'Athènes) 664
Paysage ; soleil levant 665
Bords du Gardon, près le pont du Gard 666
Vue d'Ostie (Etats-Romains) 667
Ensemble des peintures décoratives en voie d'éxécution dans la chambre du 668

Heilbuth, Ferdinand

Palestrina 1327
Etudiant 1328
Politesse 1329

Lafond, Alexandre

La chute des anges rebelles 1515
L'application au dessin 1516

Roux, Louis

Atelier de Rembrandt 2346
Bernard Palissy, en 1575, pose les bases de la géologie, et donne le premier la 2347
Claude Lorrain dans le forum 2348
Portrait de M. J. C… 2349

Rappels de 2ème classe

Chavet, Victor

Un estaminet en 1857 502
L'étude 503
La partie de dominos 504
Jeune homme lisant 505

Comte, Charles

Jeanne Gray 578
Catherine de Médicis faisant de la magie dans sa chambre au château de Chaumont 579
Henri III visitant sa ménagerie de singes et de perroquets 580
François Ier et la duchesse d'Étampes visitant l'atelier de Benvenuto Cellini 581

Courbet, Gustave

Les demoiselles des bords de la Seine (été) 620

Chasse au chevreuil dans les forêts du grand Jura ; la curée 621
Biche forcée à la neige (Jura) 622
Les bords de la Loue (Doubs) 623
Portrait de M. Gueymard, artiste de l'Opéra, dans le rôle de Robert-le-Diable 624
Portrait de M. A[lphonse] P[romayet] 625

Desgoffe, Alexandre

Le Christ au jardin des Oliviers 730
Les fureurs d'Oreste ; paysage 731
L'écueil ; paysage 732
Le sommeil d'Oreste ; paysage 733
Paysage ; souvenir de Montmorency 734
Paysage ; campagne de Rome 735

Fromentin, Eugène

Chasseur de bécasses 1079
Arabes chassant au faucon (Sahara) 1080
Marchands arabes en voyage (Sahara) 1081
Halte de marchands devant El-Aghouat (Sahara) 1082
Tribu nomade en voyage (Sahara) 1083
Diffa ; réception du soir (Sahara) 1084
Chasse à la gazelle dans le Hodna (Algérie) 1085

Geffroy, Edmond

Molière (le contemplateur) et les caractères de ses comédies 1145

Hédouin, Edmond

Glaneuses à Chambaudoin (Loiret) 1322
La chasse 1323
La pêche 1324
L'agriculture 1325
L'horticulture 1326

Hillemacher, Ernest

La Sainte-Famille 1351
Une jeune mère 1352
Les deux écoliers de Salamanque 1353
La partie de whist 1354
La petite garde-malade 1355

Lambinet, Émile

Environs de Delft (Hollande) 1535
Dessous de bois à Ecouen (Seine-et-Oise) 1536
Un chemin 1537
La ferme, à Chars (Seine-et-Oise) 1538
Au mois de mai 1539

Lazerges, Hippolyte

S. M. l'Empereur distribuant des secours aux inondés à Lyon 1623
La Vierge et l'Enfant-Jésus 1624
L'Albane regardant jouer ses enfants 1625

Leleux, Armand

Le bouquet de la moisson (fête suisse) 1698
Le grand-père 1699
Une dévideuse 1700
La rencontre (Suisse Italienne) 1701
La jeune fermière 1702
Le matin, environs d'Annecy (Savoie) 1703
Sabotier 1704

Melin, Joseph

Un découplé. Valet de chiens donnant un relai 1894
Relais de chiens anglais 1895

Chien d'arrêt tenant un faisan 1896

Montessuy, François

Une devineresse prédisant la papauté à Sixte-Quint enfant 1951

Petit, Savinien

De l'institution de l'adoration du Saint-Sacrement 2133

Picou, Henri

L'étoile du soir 2155

Le bain 2156

Richter, Gustav

Jésus-Christ ressuscitant la fille de Jaïre 2276

Roehn, Alphonse-Jean

L'amateur de tableaux 2299

L'apprenti magister 2300

L'apprenti ménétrier 2301

Intérieur de chaumière 2302

Portrait de famille (costume Louis XV) 2303

Stevens, Joseph

L'intérieur du saltimbanque 2494

Le chien et la mouche 2495

Le chien de la douairière 2496

Distrait de son travail 2497

Le repos 2498

Timbal, Louis-Charles

La Vierge au pied de la croix 2538
Saint Jean l'évangéliste prêchant à Éphèse 2539
Savonarole 2540
Portrait de M. Ad. F… 2541

Médailles de 3ème classe

Belly, Léon

Village de Giseh (Égypte) 158
Désert de Nassoub (Sinaï) 159
Inondation en Égypte 160
Tête d'étude 161

Brendel, Albert

Un troupeau fuyant l'orage 375
Une bergerie à Barbison (Seine-et-Marne) 376
Le pâturage 377

Cock, Xavier de

Vaches dans une prairie 546
Vaches traversant des prairies 547
Vaches à l'abreuvoir 548

Dumas, Michel

Un des derniers actes de dévouement de l'abbé Bouloy, curé d'Oussoy (Loiret), 837
Mater purissima 838
Les saintes femmes au tombeau 839
Mater dolorosa 840
Portrait de M. Alphonse Balleydier 841

Fichel, Eugène

Une matinée dramatique 964
La partie d'échecs 965
La bonne aventure 966
Portrait de Mme P… 967
Portrait de Mme C… 968

Ginain, Eugène

Bataille de Marengo. Mort du général Desaix 1171
Combat de l'Afroun. Les Arabes sont repoussés au-delà de l'Oud-jer 1172
Les chasseurs à pied 1173
Les zouaves 1174

Henneberg, Rudolf

Une chasse féodale / (Le féroce chasseur ; balade de Burger) 1335
Une razzia au XVe siècle ; paysage du Harz (nord de l'Allemagne) 1336
Le rendez-vous 1337

Knyff, Alfred de

Une des allées de la forêt de Soignes 1482
La mare ; souvenir des Ardennes 1483
Souvenir du Condroz 1484

Laurens, Jules-Joseph-Augustin

Campagne de Téhéran (Perse) 1600
Près Marlotte (Seine-et-Marne) ; lever de lune 1601
Méditation, paysage, d'après M. Desgoffe 3333
Chiens, d'après M. Diaz 3334
Portraits, types et costumes turcs 3335

Legras, Auguste

Refugeccaium torpum (litanies de la Sainte Vierge) 1680

Mater dolorosa 1681

Mazerolle, Joseph

Chilpéric et Frédégonde devant le cadavre de Galsuinthe (Récits Mérovingiens) 1880

Les dormeuses 1881

Rigo, Jules

Les chirurgiens français pensant des blessés russes à la bataille d'Inkermann (5 novembre 1854) 2278

Dévouement héroïque de H. Richaud, maire de Versailles (septembre 1792) 2279

La France précédée par la Victoire et s'appuyant sur la Religion, la Justice, la Vérité et la Civilisation, apporte aux chrétiens d'Orient la régénération 2280

Une ferme française à Dral-el-Mizan, surprise la nuit par des Kabyles Nesliouas 2281

Les maraudeurs au marché ; souvenir d'Afrique 2282

Portrait de S. A. I. le prince Napoléon 2283

Romagny, Charles-Ernest

Jésus chassant les vendeurs du Temple 2309

Portrait de Mme C. R… 2310

Portrait de M. P..., dessin 2311

Rappels de 3ème classe

Bonheur, Auguste

Paysage, souvenir de la Basse-Bretagne 270

Browne, Henriette

Les puritaines 394

Le catéchisme 395

La grand'mère 396

La leçon 397
Portrait d'enfant, ébauche 398

Busson, Charles

Gué aux environs de Montoire (Loir-et-Cher) 414

Charpentier, Eugène-Louis

Bataille de la Tchernaïa ; Crimée (16 août 1855) 491

Compte-Calix, François-Claudius

Pauvre mère 576
Les quatre coins 577

Desjobert, Louis-Eugène

Paysage ; l'automne dans les bois 745
Intérieur d'une garenne 746
Le pont rompu ; vue prise à La Flèche (Sarthe) 747

Devilly, Théodore

Un bivouac en 1812 770

Dubasty, Adolphe-Henri

L'armurier de la ville de Liège 810
Saltimbanques 811

Jobbé-Duval, Félix

Le Calvaire 1442
Le rêve, effet de brume 1443
Les Juifs chassés d'Espagne en 1492, sont en partie jetés sur le môle de Gênes 1444
Portrait de Mlle A. Luther 1445

Portrait de Mlle A. P… 1446

Luminais, Évariste

Le pèlerinage (Bretagne) 1783
Pâtre de Kerlat (Bretagne) 1784

Matout, Louis

Lanfranc, chirurgien du XIIIe siècle 1866
Desault, chirurgien célèbre de la fin du XVIIIe siècle 1867

Monvoisin, Domenica

Trois miniatures ; Portrait de Mlle de R... / de Mlle de M. de R... / de M. O. C… 1957

Plassan, Antoine

Le retour de nourrice 2177
L'indiscrète 2178
Jeune femme essayant un collier de perles 2179
Le lever 2180

Rivoulon, Antoine

Bataille de l'Alma 2284
Portrait de Mme Cambardi-Badochi, artiste du théâtre impérial italien 2285

Robert, Victor

La Nuit escortée des Songes 2290

Salon de 1859

Médailles de 1ère classe

Breton, Jules

Le rappel des glaneuses (Artois) 409
Plantation d'un calvaire 410
Le lundi 411
Une couturière 412

Fromentin, Eugène

Bateleurs nègres dans les tribus 1172
Une rue à El-Aghouat 1173
Lisière d'oasis pendant le sirocco 1174
Souvenir de l'Algérie 1175
Audience chez un khalifat (Sahara) 1176

Leleux, Armand

Le dessin ; intérieur 1918
Jeune fille endormie (intérieur suisse) 1919
Le message (intérieur suisse) 1920
La leçon de couture (intérieur suisse) 1921
Faits divers (intérieur suisse) 1922
Le passeur (Savoie) 1923

Rappels de 1ère classe

Bezard, Jean-Louis

Les saints martyrs d'Agen ; dessins 261

Daubigny, Charles-François

Les graves au bord de la mer, à Villerville (Calvados) 766
Les bords de l'Oise 767

Soleil couchant 768
Lever de lune 769
Les champs au printemps 770

Fortin, Charles

La fête du grand-père 1103
Effet de soleil 1104
La mèche de fouet 1105
Intérieur rustique 1106
Cancans 1107
La demande en mariage 1108
Conversation 1109

Knaus, Ludwig

La cinquantaine 1669

Médailles de 2ème classe

Belly, Léon

Le Nil, soleil couchant (Égypte) 215
Barques du Nil 216
Plaine de Djiseh, soleil couchant (Égypte) 217
Une digue au bord du Nil 218

Bonheur, Auguste

Troupeau de vaches ; souvenir des Pyrénées 291
Le passage du gué ; souvenir du Mont-Dore 292
L'abreuvoir ; souvenir de Bretagne 293
Paysage ; effet d'automne 294
Troupeau dans un chemin breton 295

Hamman, Édouard

Stradivarius 1391
André Vésale professant à Padoue en 1546 1392
Dante à Ravenne 1393
La demande en grâce 1394

Janmot, Louis

Les saintes Femmes au tombeau 1596
Ecce ancilla Domini 1597
Portrait de Mme P… 1598
La Cène, d'après une peinture murale de l'église Saint-Polycarpe, à Lyon, dessin 1599
La Vierge et l'Enfant-Jésus ; dessin d'une peinture à fresque exécutée dans une 1600

Leighton, Frédéric

Le comte Paris, accompagné du père Laurent et d'un cortège de musiciens, se rend à la maison des Capulets pour chercher Juliette, sa fiancée, et la trouve inanimée 1911
Danse de nègres à Alger ; aquarelle 1912

Rigo, Jules

Baptême de Clovis (496) 2581
Le général en chef Canrobert, venant le matin visiter une tranchée attaquée pendant la nuit par les Russes, distribue aux blessés des encouragements et des récompenses. (Siège de Sébastopol, hiver de 1854) 2582
Un jour d'opulence : les maraudeurs (campagne de Crimée) 2583
Trois mois de misère : les maraudeurs (campagne de Crimée) 2584

Rappels de 2ème classe

Boulanger, Gustave

Les rahia (pâtres arabes) 347
Lucrèce 348
Lesbie 349

Brion, Gustave

Porte d'église pendant la messe (Bretagne) 417
Un enterrement (bords du Rhin) 418
Le jeu de quilles (forêt Noire) 419

Curzon de, Alfred

Psyché 741
Une jeune mère, souvenir de Picinesca (royaume de Naples) 742
Le Tasse à Sorrente 743
Femmes de Mola di Gaëte (royaume de Naples) 744
La moisson dans les montages de Picinesca (royaume de Naples) 745
Chapelle du couvent de Saint-Benedetto, près de Subiaco (Etats-Romains) 746
Près des murs de Foligno (Etats-Romains) 747
Près de Civita Castellana (Etats-Romains) 748

Guillemin, Alexandre

Le galant Béarnais 1380
Les bleus passent !.... ; la Bretagne en 1793 1381

Heilbuth, Ferdinand

Lucas Signorelli, peintre florentin, contemplant son fils tué dans une rixe, et apporté par ses camarades dans un couvent 1429
Le fils du Titien et Béatrice Donato / (Alfred de Musset) 1430
L'aveu 1431
Le Tasse à Ferrare 1432
La consigne 1433

Laemlein, Alexandre

Peintures murales dans l'église Sainte-Clotilde, à Paris, chapelle Saint-Remy
Jéhova a donné et Jéhova a ôté, que le nom de Jéhova soit loué ! / (Job, chap. I, verset 21) 1698
Portrait de Mme D... 1699

Laugée, Désiré-François

Christophe Colomb au couvent de Sainte-Marie de Rabida 1794
La leçon d'équitation 1795
Le goûter des cueilleuses d'œillettes ; paysannes de Picardie 1796
Les maraudeurs 1797
Les petits amateurs 1798
Le repos 1799
Portrait de Mlle L. S… 1800
Portrait de Mme E. D… 1801

Leroux, Charles

Prairies et marais de Corsept au mois d'août, à l'embouchure de la Loire 1968
Marais de la Charlière au mois de juin (Chapelle-sur-Erdre) 1969
Marais de Kramazeul 1970
Village et dunes de Saint-Brevin près de Saint-Nazaire 1971
Iles de la basse Loire à la pleine mer 1972
Pêche au saumon sur la Loire près de Nantes 1973
Bords de l'Erdre ; effet de soleil levant 1974

Richter, Gustav

Portrait de Mme de B. H... 2580

Roehn, Alphonse-Jean

Drame et comédie 2606
Travail et lecture 2607
Si j'osais !!! 2608
Intérieur 2609
Portrait de M. Roehn père ; pastel 2610

Roux, Louis

Épisode de la Fronde, matinée du 27 août 1648 2645
Hosanna 2646
Michel Montaigne 2647
L'atelier de Paul Delaroche en 1856 2648

Timbal, Louis-Charles

La messe au grand autel, à Saint-Pierre de Rome 2856
L'Église triomphante 2857
Portrait de la comtesse d'O..., fondatrice des monastères des Orphelines de Marie en 2858
Portrait de Mme A. G... 2859
Portrait de M. Ch. Levêque 2860

Médailles de 3ème classe

Achenbach, Oswald

Le môle de Naples 12

Baudit, Amédée

Pâturages en Bretagne (Morbihan) 162
Le viatique en Bretagne (Morbihan) 163
Les prés 164

Berchère, Narcisse

Le Simoun (Égypte) 235
Colosses de Memnon et plaine de Thèbes pendant l'inondation du Nil (Égypte) 236
Tombeaux de la vallée des Califes, au Caire 237
Douar ; désert du Sinaï (Arabie) ; effet du soir 238

Boulangé, Louis

La lisière d'un bois (forêt des Ardennes) 339

Intérieur de forêt (Fontainebleau) 340
La prairie à Azanne (Meuse) 341
Les laveuses à Azanne (Meuse) 342
Vue prise aux bords de la Marne, environs de Vitry-le-Français 343
Les gorges d'Apremont (forêt de Fontainebleau) 344

Caraud, Joseph

Représentation d'Athalie devant le roi Louis XIV par les demoiselles de Saint-Cyr 490
Louis XV et Mme du Barry (1770) 491
La lettre de recommandation 492
Le billet surpris 493

Delaunay, Jules

La leçon de flûte 832

Janet, Ange-Louis

Épisode du combat de Koughil (Crimée) 1595

Lechevallier-Chevignard, Edmond

Le Benedicité 1851

Lévy, Émile

Le souper libre 1989
Ruth et Noémi 1990

Neuville, Alphonse de

Siège de Sébastopol ; assaut du 18 juin 1855, quatre heures du matin 841
Siège de Sébastopol ; assaut du 18 juillet 1855 842

Pasini, Alberto

Passage d'une caravane à travers les défilés qui séparent la Perse des grandes steppes du Khorassan 2320

Départ pour la chasse dans les plaines d'Ispahan (Perse) 2321

Campement des pèlerins de la Mecque au port de Djeddah (Arabie) 2322

Vue intérieure d'un cimetière des Guèbres, on sectateurs de Zoroastre, dans la Carmanie (Kerman) ; dessin 2323

Persans en prière, effet du matin ; dessin 2324

Réservoir formé par la digue de l'Emir, construite au XIe siècle, par un des Atabek de la Perse ; dessins 2325

Souvenir des environs du Kizil-Ouzen ou fleuve rouge, dans la province d'Azerbaïdjan (ancienne Médie) ; dessin 2326

Halte d'une caravane persane ; dessin 2327

Ulmann, Benjamin

Junius Brutus 2910

Rappels de 3ème classe

Besnard, Louise

Trois miniatures ; même numéro : / Portrait de petite fille / Portrait de femme / 254

Brendel, Albert

Départ des champs 405

Ohé ! les petits agneaux 406

Une bergerie 407

Groupe de moutons 408

Browne, Henriette

Les sœurs de charité 433

Une sœur 434

La toilette 435

La pharmacie, intérieur 436

Portrait de M. de G… 437

Busson, Charles

Avant l'orage 462
Landes, près de Tartas 463
Les landes 464

Compte-Calix, François-Claudius

Le chant du rossignol 667
Les biches effrayées 668
Réussite en cœur 669

Devilly, Théodore

Le marabout de Sidi-Brahim 883

Knyff, Alfred de

Le marais de la Campine 1670
Souvenir de Condroz 1671
L'étang de Ville-d'Avray 1672
Souvenirs du château de Petersheim 1673
Le ravin : crépuscule 1674

Marquis, Pierre-Charles

Le denier de la veuve 2097

Mazerolle, Joseph

Néron et Locuste essayant des poisons sur un esclave 2135
Portrait de M. A... et de sa famille 2136
Portrait de M. B... et de sa famille 2137

Plassan, Antoine

La famille 2474
La prière du matin 2475
Eva 2476
Jeune fille 2477
La lecture du roman 2478
Un vieux célibataire 2479
La boucle d'oreille 2480
Plage de Villerville ; effet du matin 2481
Falaise de Veulle 2482

Rivoulon, Antoine

Charge des hussards anglais à Balaklava (campagne de Crimée) 2588
Jeune fille fuyant l'amour 2589
Un compagnon d'Attila ; épisode d'invasion 2590
Une tranchée 2591

Thévenin, Rosalie

Portrait de M. l'abbé Jacquet, aumônier de l'institution Favard 2826
Portrait de Mme F... ; pastel 2827
Portrait de Mlle H... ; pastel 2828
Portrait de Mlle P... ; pastel 2829

Toulmouche, Auguste

La prière 2880
La leçon 2881
Le château de cartes 2882

Salon de 1861

Médaille d'honneur

Pils, Isidore

Bataille de l'Alma (20 septembre 1854) 2555

Médailles de 1ère classe

Armand-Dumaresq, Édouard

Un épisode de la bataille de Solferino 83

Belly, Léon

Effet du soir dans le désert de Tyh (Sinaï) 210
Les abords d'un village égyptien 211
Bords du Nil (Égypte) 212
Avenue de Choubrah, environs du Caire 213
Pèlerins allant à la Mecque 214
Portrait de la marquise de ... et de sa fille 215

Bonheur, Auguste

L'arrivée à la foire (Auvergne) 317
Rencontre de deux troupeaux dans les Pyrénées 318
La sortie du pâturage (Auvergne) 319

Hillemacher, Ernest

Un cierge à Notre-Dame-des-Douleurs dans l'église Saint-Laurent, à Paris 1516
Présentation du Poussin au roi Louis XIII par Cinq-Mars 1517
Jean Guttenberg, aidé de Jean Fust, orfévre de Mayence, fait ses premières épreuves 1518
James Watt 1519
La poste enfantine 1520
Les bulles de savon 1521

Laugée, Désiré-François

La récolte des œillettes ; Picardie 1821
La bonne nouvelle ; Magenta 1822
La sortie de l'école 1823

Quantin, Jules

Saint Etienne allant au martyre 2628

Timbal, Louis-Charles

Un sermon de sainte Rose de Viterbe 2960
L'étude 2961
Un sculpteur florentin 2962
Portrait de M. Ch… 2963

Rappels de 1ère classe

Baudry, Paul

Charlotte Corday 151
Cybèle 152
Amphitrite 153
Portrait de M. Guizot 154
Portrait de M. le baron Ch. Dupin 155
Portrait de M. le M[arqu]is B. C. de La F… 156
Portrait de Mlle Madeleine Brohan, de la Comédie Française 157
Portrait du fils de Mme la comtesse Swieytowska, en petit saint Jean 158

Breton, Jules

Le soir 425
Les sarcleuses 426
Le colza 427
L'incendie 428

Fortin, Charles

La tempête 1146
Un tailleur de campagne : Finistère 1147
Vieille histoire 1148
Intérieur 1149
Scène familière 1150
La bouillie 1151

Pichon, Pierre-Auguste

Saint Memmie ressuscitant un enfant 2539
Portrait de M. Maurice G… 2540
Portrait de Mme de G… 2541
Portrait de Mme G… 2542
Portrait de Mlle Marie R… 2543

Sarazin de Belmont, Louise-Joséphine

Vue du Forum le matin 2802
Vue du Forum le soir 2803
Vue de Rome prise de Monte-Mario 2804
Vue de la cathédrale d'Orvieto 2805
Vue du lac d'Albano, près Rome 2806
Camaldules attardés ; paysage 2807
Saint Mathieu ; paysage 2808

Vauchelet, Théophile

Portrait de Visconti, architecte 3034
La Force modératrice, d'après l'un des trois tableaux peints par l'auteur, dans la grande salle du Sénat ; dessin 3035

Médailles de 2ème classe

Achenbach, Oswald

Fête religieuse et convoi funèbre à Palestrina, près Rome 10
Pèlerins des Abruzzes surpris par l'orage, vue prise à Civita-Castellana 11

Beaucé, Jean-Adolphe

Bataille de Solferino, 24 juin 1859 168
Portrait de M. le général Canrobert, commandant en chef l'armée d'Orient 169

Bonnat, Léon

Adam et Eve trouvant Abel mort 327
Mariuccia 328
Portrait 329

Browne, Henriette

Une femme d'Eleusis 461
Une visite (intérieur de harem ; Constantinople, 1860) 462
Une joueuse de flûte (intérieur de harem, Constantinople, 1860) 463
La consolation 464
Portrait de M. le baron de S… 465

Caraud, Joseph

Prise d'habit de Mlle de La Vallière, au couvent des Carmélites (1674) 516
La prière 517
La convalescence 518
La chaise à porteurs 519

Čermák, Jaroslav

Razzia de bachi-bouzouchs dans un village chrétien de l'Herzégovine (Turquie) 549
Étude de raïa slave (Herzégovine) 550

Jeune paysanne avec son enfant (Croatie) 551
Portrait de Mme J. C… 552

Chazal, Charles-Camille

Jésus chez Simon 601
La lecture 602
Peintre de vases 603
Portrait de Mme C… 604
Portrait de Mlle P… 605

Desjobert, Louis-Eugène

Sous les pommiers ; paysage 870
Les paysagistes 871
Intérieur de bois 872
Environs de Granville 873
Prairie au bord de la Marne ; effet de matin 874
Étude de forêt en automne 875

Merle, Hugues

Bethsabée 2212
La prière 2213
Hester et Perle / (La Lettre rouge, Hawthorne) 2214
Un concert chez Palestrina 2215
Une mendiante 2216

Neuville, Alphonse de

Chasseurs à pied de la garde impériale à la tranchée ; siège de Sébastopol 851

Puvis de Chavannes, Pierre

Concordia 2621
Bellum 2622

Schutzenberger, Louis

Terpsychores 2848
Marie Stuart en Ecosse 2849
Lièvre se dérobant dans les genêts, souvenir de chasse 2850
Le procès-verbal 2851
Idylle allemande 2852
Braconnier à l'affût 2853
Marée basse, souvenir de Bretagne 2854

Toulmouche, Auguste

Le premier chagrin 2977
Le sommeil 2978
La montre 2979
Le billet 2980
Portrait de la petite B… 2981
Portrait de la petite B… 2982

Rappels de 2ème classe

Brion, Gustave

Siège d'une ville par les Romains, sous J. César. Batterie de balistes et catapultes 438
Une noce en Alsace 439
Le repas de noce (Alsace) 440
Le Bénédicité (Alsace) 441

Courbet, Gustave

Le ruth du printemps (combat de cerfs) 717
Le cerf à l'eau (chasse à courre) 718
Le piqueur 719
Le renard dans la neige 720
La roche Oragnon, vallon de Mezières (Doubs) 721

Curzon de, Alfred

Ecco Fiori ! Souvenir des bouquetières Naples 769
Au fond des bois 770
Une lessive à la Cervara (États-Romains) 771
Halte de pèlerins près du couvent de Sain Benedetto, à Subiaco (États-Romains) 772
Famille de pêcheurs dans l'île de Capri (golfe de Naples) 773
L'Illissus et les ruines du temple de Jupiter, près d'Athènes 774

Desportes de la Fosse, Emma

Fleurs et fruits 881

Fontenay, Alexis-Daligé de

Le Wetterhorn dans la vallée de Grindelwald, canton de Berne (Suisse) 1142

Gude, Hans Frederik

Un matin dans les hautes montagnes de Norwége ; paysage 1386
Paysage 1387

Heilbuth, Ferdinand

Le chevalier poète Ulric de Hutten, couronné à Augsbourg, sous l'empereur 1470
Le Mont de Piété 1471
Solitude 1472
Souvenir d'Italie 1473
L'auto-da-fé 1474

Janmot, Louis

La ville de Lyon donne à la Charité les trésors qu'elle reçoit de l'Industrie 1631
Portrait de M. M… 1632
Les quatre grands prophètes Daniel, Isaïe, Jérémie et Ezéchiel ; dessin 1633
La Foi et la Science se réconcilient au pied de la croix ; dessin 1634
La Loi nouvelle enlève le voile qui recouvre l'ancienne ; dessin 1635

Poème de l'âme humaine ; Solitude 1636
Poème de l'âme humaine ; L'infini 1637
Poème de l'âme humaine ; Rêve de feu 1638
Poème de l'âme humaine ; Amour 1639
Poème de l'âme humaine ; Adieu 1640
Poème de l'âme humaine ; Doute 1641
Poème de l'âme humaine ; Satan 1642
Poème de l'âme humaine ; L'orgie 1643

Lafond, Alexandre

Christ dans la grotte 1746
Tête de vieille 1747
Portrait de M. O… 1748

Lanoüe, Félix-Hippolyte

Villa Pallavicini 1787
Bois de Frascati 1788
Vue de la forêt de pins du Gombo ; cascines de Pise 1789
Vue d'une partie du portique d'Octavie, servant de marché aux poissons à Rome 1790
Vue de Castel-Saint-Elie, près de Népi ; campagne de Rome 1791
Vue du forum romain, prise du pied du Capitole, à Rome 1792
Vue de l'émissaire des eaux du lac d'Albano ; campagne de Rome 1793
Vue du Mont Janvier, dans la campagne de Rome 1794
Vue prise dans la villa Conti, à Frascati 1795
Quatre pastels, même numéro. / Vues prises dans la forêt de pins du Gombo ; cascines 1796

Lenepveu, Jules-Eugène

La Vierge au Calvaire 1939
Portrait de M. le docteur B… 1940
Portrait de Mme B… 1941
Portrait de M. D..., directeur du Musée d'Angers 1942
Portrait d'enfant 1943

La purification de la Vierge ; dessin 1944
Portrait de M. D... ; dessin 1945

Moer, Jean-Baptiste van

Cour du palais ducal, à Venise 2256
La chapelle Saint-Zénon, à Saint-Marc de Venise 2257

Muyden, Alfred van

Cache-cache 2354
Moine en prière 2355
Capucins dans leur intérieur 2356
Les délices de la maternité 2357
Famille italienne en voyage 2358

Nanteuil, Célestin

La Charité 2361
Saint Bartholomé, d'après le tableau de Ribeira, du Musée de Madrid 3954
Le baiser de Judas, d'après le tableau de Van Dyck, du Musée de Madrid 3955

Reignier, Jean

Les trois couronnes 2651
Vase de fleurs 2652
Portrait de Marc Jubinal, médaillon entouré de fleurs ; gouache 2653
Fleurs ; éventail, gouache 2654

Richomme, Jules

Laissez venir à moi ces petits enfants 2682
Décoration d'une partie de la chapelle Saint-Vincent de Paul dans l'Église Saint-Séverin à Paris ; esquisse 2683
L'étude interrompue 2684
Jeune mère, souvenir d'Italie 2685

Portrait de femme 2686

Tissier, Ange

Une Algérienne et son esclave 2964
Portrait de femme 2965
Portrait de femme 2966
Portrait de jeune fille 2967
Portrait d'enfant 2968

Verlat, Charles

Au loup ! 3042

Médailles de 3ème classe

Aubert, Jean

Confidence 85
Portrait du général lord H… 86
Portrait de Mlle M… 87

Bertrand, James

Conversion de sainte Thaïs 252

Clément, Félix

Femme romaine endormie 634
Dénicheur 635

Desgoffe, Blaise

Aiguière en argent doré (XVIe siècle), Christ en jaspe sanguin, buste de Vierge en cristal de roche ; marteau de porte, statuette en buis par Jean de Bologne, vase d'émail, etc. 860
Coupe en sardoine (XVIe siècle) et poignard de Philippe II 861
Terme avec tête de femme, agate d'Allemagne 862

Vase en agate rouge (XVIe siècle) 863

Gide, Théophile

Le récit 1260
Épisode de la jeunesse de Lesueur 1261
La récréation au couvent 1262

Jacque, Charles-Émile

Troupeau de moutons dans un paysage 1613
Groupe de moutons sous bois 1614
Troupeau de moutons en plaine 1615
Poulailler 1616
Une bergerie ; eau-forte 3755

Madarasz, Viktor von

Ladislaw Hunyady, frère de Mathias Corvin, décapité par ordre de Ladislas V, roi de Hongrie 2061
Félicien Zach 2062
Hélène Zrinyi, femme du comte Torkoely, chef de l'insurrection hongroise en 1688, trahie par son secrétaire, signe la capitulation du château de Munkats, après une défense de deux ans contre les troupes de l'empereur Léopold I 2063

Magaud, Dominique-Antoine

Philosophie. Dialogue entre saint Justin et le juif Tryphon 2065
Courage civil. Les échevins de la ville de Marseille réunis pendant la grande peste de 1729 2066
Agriculture. Les missionnaires au Paraguay 2067
Musique. Palestrina présente sa messe dite de Marcel II au pape Pie IV, 1565 2068

Michel, Charles-Henri

La conversion intérieure 2244
L'entretien intérieur 2245

Pifferaro ; pastel 2246
Portraits d'enfants ; pastel 2247

Patrois, Isidore

Procession des saintes images aux environs de Saint-Pétersbourg (Russie) 2445
L'Izba, intérieur russe 2446
La bonne aventure ; jeunes filles russes et tzigane 2447

Poncet, Jean-Baptiste

La toilette de Phryné 2580
Un jeune joueur de flûte au bord de la mer 2581

Tourny, Joseph

Jérémie, d'après Michel-Ange ; aquarelle 2989
Zacharie, d'après Michel-Ange ; aquarelle 2990
Joel, d'après Michel-Ange ; aquarelle 2991
Ezéchiel, d'après Michel-Ange ; aquarelle 2992
La sibylle de Cumes, d'après Michel-Ange ; aquarelle 2993
La sibylle de Delphes, d'après Michel-Ange ; aquarelle 2994
La sibylle de Libye, d'après Michel-Ange ; aquarelle 2995
La sibylle de Perse, d'après Michel-Ange ; aquarelle 2996
Les sibylles de l'église Della Pace à Rome, d'après Raphaël ; aquarelle 2997
La sibylle de Perse, d'après Michel-Ange ; aquarelle 2998
Le Paradis, d'après Beato Angelico ; aquarelle 2999
Le couronnement de la Vierge, d'après Beato Angelico ; aquarelle 3000
Le concert champêtre, d'après le Giorgion ; aquarelle 3001
Portrait d'une dame florentine 3002
Portrait d'une dame romaine 3003
Portrait de Mme H. B… 3004

Winne, Liévin de

Portrait de S. M. le roi des Belges 3124

Portrait de M. Schuster, architecte du roi des Belges 3125
Portrait de M. Roeland, architecte et professeur à l'université de Gand 3126

Rappels de 3ème classe

Baudit, Amédée

Débarquement de fourrage sur les bords du Rhin, lever de lune 147
Soleil couchant sur les bords du lac de Genève 148
La Dent du midi (vallée du Rhône) 149
Solitude en Bretagne 150

Berchère, Narcisse

Passage d'une caravane au gué de la mer Rouge, à Suez 226
Temple d'Hermonthis (Herment, Haute-Égypte) 227
Ruines du temple de Ramsès-le-Grand (Sésostris, à Louqsor, Thèbes) 228
Basse-Égypte ; environs de Damiette 229

Brendel, Albert

Parc aux moutons 410
Rentrée à la ferme 411
Au plateau de Belle-Croix (forêt de Fontainebleau) 412

Couturier, Philibert-Léon

Homère pauvre et aveugle conduit par un enfant 744
Faucon chassant un lièvre 745
Basse-cour 746
Souvenir d'Auvergne 747
Le conseil des rats 748

Devilly, Théodore

Dénouement de la journée de Solferino 891

Dumas, Michel

Portrait de M. E. d'A… 954
Portrait de Mlle A. de G… 955
Portrait du jeune S. de G… 956

Duverger, Théophile-Emmanuel

La gamelle du grand-papa 1012
L'attente 1013
L'écharde 1014
La convalescence 1015
Les dames de Charité 1016

Faivre-Duffer, Louis

Portrait de M. ... 1052
Portrait de Mme ... ; miniature à l'huile 1053
Portrait de Mlle ... ; pastel 1054

Fichel, Eugène

Les noces de Gamaches 1095
La première leçon d'armes 1096
Chanteurs ambulants dans un cabaret 1097
Baptême de Mlle Clairon 1098
Portrait de M. F... père 1099

Ginain, Eugène

La rentrée à Paris des troupes de l'armée d'Italie, le 14 août 1859 1267

Gratia, Charles-Louis

Un corsaire turc ; pastel 1358

Knyff, Alfred de

La gravière abandonnée 1712

Le barrage du moulin de Champigny 1713

Le rappel 1714

Souvenir du lac de Côme 1715

Kuwasseg, Karl-Josef

Première vue des falaises de Flamborough-Head (Angleterre) 1719

Seconde vue des falaises de Flamborough-Head (Angleterre) 1720

Vue prise à Ryde, dans l'ile de Wight (Angleterre) 1721

Lecointe, Charles-Joseph

Tentation du Christ 1866

Paysan romain jouant à la ruzzica 1867

Promenade habituelle de Sa Sainteté Pie IX, à Torre di Quinto, dans la campagne de 1868

Luminais, Évariste

Champ de foire 2058

Retour de chasse 2059

Mazerolle, Joseph

Eponine implorant la grâce du Gaulois Sabinus, son époux, et de ses enfants 2171

Vénus et l'Amour 2172

Diogène cherchant un homme ; fragment d'une frise décorative 2173

Portrait ; étude 2174

Monvoisin, Domenica

Portrait de S. M. l'Empereur ; miniature 2285

Thévenin, Rosalie

Portrait de Mme C. C… 2934

Vignon, Jules

Étude 3071

Portrait de M. de P… 3072

Portrait de Mme S… 3073

Viollet-le-Duc, Adolphe-Étienne

Église et couvent de Galloro, sur la route de Naples à Rome 3086

Les foins dans la vallée de Jouy (Seine-et-Oise) 3087

Les foins dans la vallée de Jouy (Seine-et-Oise) 3088

Salon de 1863

Médailles de 1ère classe

Bénouville, Achille

Saint-Pierre de Rome, vu de la villa Borghèse 135
Le Colysée, vu des jardins Farnèse 136
L'Anio, près Tivoli 137

Brion, Gustave

Jésus et Pierre sur les eaux / (Évangile selon Saint Mathieu, Ch. XIV) 284
Les pèlerins de Sainte Odile (Alsace) 285

Dumas, Michel

Salvator mundi 625
Le domino ; souvenir du carnaval de Rome 626

Rappels de 1ère classe

Armand-Dumaresq, Édouard

Charge de la division Desvaux à Solferino 53

Bonheur, Auguste

Le combat ; souvenir des Pyrénées 197
La mer ; souvenir de la Basse-Bretagne 198
Le ruisseau ; souvenir d'Auvergne 199

Cibot, Édouard

Vallée de la Bièvre 401
Falaises du Tréport 402
Bords de la Sarthe, près La Suze (Sarthe) 403

Hillemacher, Ernest

L'empereur Napoléon Ier avec Goethe et Wieland (1808) 921
Antoine rapporté mourant à Cléopâtre 922
Les deux Corneille 923

Laugée, Désiré-François

Saint Louis lavant les pieds aux pauvres 1107
La bouillie 1108
Le nouveau-né 1109

Médailles de 2ème classe

Cambon, Armand

Vision de Marguerite-Marie, religieuse de la Visitation 325

Delaunay, Jules

Le Serment de Brutus (Histoire romaine, Tite-Live, L. 1, § 59) 553
Mort de la nymphe Hespérie 554
Portrait de Mme X… 555

Desgoffe, Blaise

Vase de cristal de roche du XVIe siècle ; escarcelle de Henri II, émaux de Jean Limosin, etc., objets tirés des collections du musée du Louvre 565
Buste en ivoire du XVIe siècle, agate-onyx, agate d'Allemagne, etc ; objets tirés des collections du musée du Louvre 566

Ginain, Eugène

Détachement de la division de Constantine, et chefs arabes de la province se rendant 784
Le printemps 785
L'automne 786

Pasini, Alberto

Les maraudeurs du désert 1438
Le mont Sinaï 1439
Cavaliers persans ramenant des prisonniers 1440

Winne, Liévin de

Portrait de S. M. le roi des Belges 1894
Portrait de M. V… 1895

Rappels de 2ème classe

Achenbach, Oswald

Ruines du palais de la reine Jeanne, à Naples. Effet du soir 9
Bords de la mer à Naples ; soleil couchant 10
Le Môle de Naples ; soleil couchant 11

Bodmer, Karl

Une famille d'ours dans les monts Alleghany ; aquarelle 1962
Dindons sauvages sous bois (Indiana) ; aquarelle 1963
Vue sur le Missouri, près Fort-Loewensworth (Amérique du Nord) ; aquarelle 1964

Bonnat, Léon

Martyre de saint André 201
Portrait de Mme Jules Labat 202
Maria 203

Boulanger, Gustave

Jules César marchant en tête de la Xe légion (campagne des Gaules) 231
Kabils. La déroute 232
Portrait de M. E. B. capitaine d'état-major 233

Bremond, Jean

Le Christ consolateur 266

Le Christ et les enfants 267

Caraud, Joseph

Retour du Grand Condé après la bataille de Senef (1674) 327

La signature du contrat 328

Le premier né 329

Curzon de, Alfred

Ave Maria ! souvenir d'Italie 494

Petite fille de Galinaro (Italie méridionale) 495

Le Vésuve, vu des ruines de l'amphithéâtre de Pompeï 496

Desjobert, Louis-Eugène

Saint-Owen's Bay, Jersey 571

Marais au bord de la mer 572

Soleil couché, sur la Marne 573

Fontenay, Alexis-Daligé de

Vue du château d'Unspunnen, à l'entrée de la vallée de Lauterbrunn, canton de Berne (Suisse) 714

Vue prise sur les hauteurs de l'Oberland bernois (Suisse) 715

Vue de la galerie Monaye, entre Saint-Bruncher et Orsières, chemin du grand Saint- Bernard (Suisse) 716

Hamman, Édouard

Enfance de François Ier. Le départ pour la chasse (Angoulême, 1507) 877

Enfance de Charles–Quint. Une lecture d'Érasme (Bruxelles, 1511) 878

Marie-Stuart quittant la France 879

Lafond, Alexandre

Le Christ entre les deux larrons 1064
Portrait de M. l'abbé H… 1065

Lapierre, Louis-Émile

La Toussaint 1089
Soleil couchant 1090
Barrage sur le Loing 1091

Marzocchi de Bellucci, Tito

Portrait de S. Em. feu Mgr le cardinal Morlot, archevêque de Paris 1274
Portrait de Mgr Darbois, archevêque de Paris 1275

Merle, Hugues

Assassinat de Henri III 1311
Amour maternel 1312
La visite des grands-parents 1313

Richomme, Jules

Consolatrix afflictorum 1586
Portrait de M. A. V… 1587
Portrait de Mlle C. V… 1588

Rigo, Jules

L'Empereur visitant les blessés français, piémontais et autrichiens du combat de Montebello, aux ambulances de Voghera (Campagne d'Italie, mai 1859) 1597
Le lieutenant-colonel Espinasse soutenant un combat d'arrière-garde (Campagne de Kabylie, juin 1851) 1598
Portrait de S. Ex. M. l'amiral Romain-Desfossés 1599

Roehn, Alphonse-Jean

Le curé composant un sermon 1614
Cache-toi bien ! 1615
Un chimiste au XVIIIe siècle 1616

Schutzenberger, Louis

La Marciala, marche de nuit en Italie 1710
Le jugement de Pâris 1711
Tête de saint Jean 1712

Médailles de 3ème classe

Balze, Paul

L'Éternel bénissant le monde, d'après une fresque de Raphaël ; faïence 1925
La Source, d'après M. Ingres ; émail 1926
La Madone de Contestabile, d'après Raphaël ; émail 1927

Briguiboul, Marcel

Vénus et Adonis 279
Robespierre dans la salle du Comité de Salut public ; le 10 thermidor an II (1794) 280

Genty, Emmanuel

La chaste Suzanne 766
Portrait de Mme G... et de ses enfants 767
Portrait de M. E. J… 768

Girard, Firmin

Après le bal 787

Henner, Jean-Jacques

Jeune baigneur endormi 898

Portrait de M. Schnetz, directeur de l'académie de France, à Rome 899
Portrait de M. [Achille] J[oyau] 900

Heyden, August von

Sainte Barbe, patronne des ouvriers mineurs 918

Jonghe, Gustave de

La marraine 537
Les jumelles 538
Les orphelins 539

Lamothe, Louis

Portrait d'homme 1077
Portrait de M. J. L… 1078

Leroux, Hector

Une nouvelle vestale 1198
Croyantes 1199

Merino, Ignacio

Christophe Colomb devant les docteurs à Salamanca 1310

Protais, Alexandre

Le matin ; avant l'attaque 1541
Le soir ; après le combat 1542
Retour de la tranchée en Crimée 1543

Van Hove, Victor

Orphelines allant à l'église ; environs de Dordrecht (Hollande) 949

Rappels de 3ème classe

Aze, Adolphe

Philippe II, roi d'Espagne, reconnaissant Don Juan d'Autriche pour son frère 63

Bertrand, James

Les Frères de la Mort recueillant un homme assassiné dans la campagne de Rome 157
Diogène chez Laïs 158
Femmes d'Alvito en pèlerinage pour Saint-Pierre de Rome 158

Busson, Charles

Un orage dans les Landes 309
Coucher de soleil dans les Landes 310
Un soir sur les bords du Loir, dans le Vendômois 311

Cazes, Romain

L'Ange de la mort 356
L'Ange de la résurrection 357

Colas, Alphonse

Le denier de la veuve / (Saint-Luc, Ch. XXI) 422
Portrait de M. D., ancien président du tribunal civil de Lille 423
Portrait de M. le baron J… 424

Compte-Calix, François-Claudius

Le vieil ami 443
Le départ des hirondelles 444
Le jour des morts 445

Duverger, Théophile-Emmanuel

Les derniers sacrements 644

Les bohémiens 645
La recette de l'aveugle 646

Jacque, Charles-Émile

Un clos à Barbison 978
Troupeau de moutons 979
Troupeau de moutons 980
Deux eaux fortes ; même numéro : / Pastorale / Une Souricière 2652
Paysage, d'après un dessin de Van der Neer du Musée de Louvre 2653

Kuwasseg, Karl-Josef

Les côtes du nord de l'Angleterre 1042
Falaises sur la côte d'Ecosse 1043
Souvenir du Tyrol 1044

Lechevallier-Chevignard, Edmond

Les noces du roi de Navarre 1128
Portrait de M. R… 1129

Lecomte-Vernet, Émile

Expédition de Syrie 1133
Portrait de Mlle C. D… 1134

Lobin, Julien-Léopold

Le Christ aux enfants 2906
Le martyre de saint Léger, évêque d'Autun 2907
L'adoration des Mages ; le mariage de la Vierge et l'Assomption, d'après Albert Dürer 2908

Magaud, Dominique-Antoine

Saint Bonaventure et saint Thomas d'Aquin 1247
Le grand Condé sur le champ de bataille de Rocroy 1248

Volta 1249

Maison, Pierre-Eugène

Le Seigneur est proche de ceux qui ont le coeur affligé 1258

Marquis, Pierre-Charles

Le Martyre de saint Denis et de ses compagnons, saint Rustique et saint Eleuthère 1270

Montfort, Antoine-Alphonse

Départ pour la chasse au faucon sur la montagne du Liban (Syrie) 1345

Monvoisin, Domenica

Trois miniatures ; Portrait de S. M. l'Impératrice / de Mme la vicomtesse de ... / 2149

Patrois, Isidore

Rouskaïa Plaska ; danse nationale russe 1442
La rencontre des fiancés 1443
Le bonheur 1444

Robie, Jean

Fleurs 1606
Raisins 1607

Sorieul, Jean

Le drapeau du 91e à la courtine de Malakoff ; prise de Sébastopol 1734

Tourny, Joseph

La pêche miraculeuse, d'après le carton de Raphaël à Hampton Court ; aquarelle 2209
Saint Pierre et saint Jean guérissant des paralytiques, d'après le carton de Raphaël 2210
Tête de femme ; aquarelle 2211

Salon de 1864

Médailles uniques

Alma Tadema, Lawrence

Les Égyptiens de la XVIIIe dynastie 29

Berchère, Narcisse

Crépuscule (Nubie inférieure) 143

Après le Simoun. Presqu'île du Sinaï (Arabie) 144

Biennourry, Victor

Jésus-Christ au jardin des Oliviers 169

Brest, Fabius

Les bords du Bosphore à Beïcos (Asie-Mineure) 252

Un caravansérail à Trébisonde (Asie-Mineure) 253

Dargelas, Henri

Cet âge est sans pitié 492

Flagrant délit 493

Dauban, Jules-Joseph

Réception d'un étranger chez les trappistes 501

Portrait de M. P..., président de chambre 502

Duveau, Louis

Une messe en mer ; 1793 651

Faivre, Tony

Le colin-maillard ; plafond 671

Portrait de Mme R... ; dessin 2163

Faure, Eugène

Eve 681

Portrait de Mme B… 682

Giacomotti, Félix

Agrippine quitte le camp 799

Portrait de Mme M. P… 800

Glaize, Léon

Samson rompant ses liens 829

Hanoteau, Hector

Le paradis des oies 917

La hutte abandonnée 918

Jacque, Charles-Émile

Le labourage ; attelage de la Brie 988

Jourdan, Adolphe

Léda 1016

Portrait de Mlle S… 1017

Lavieille, Eugène

Matinée d'avril ; souvenir d'un bois près La Ferté-Milon (Aisne) 1131

Soirée de janvier ; souvenir du chemin de Pierrecourt à Nelles-Normandeuse 1132

Leloir, Louis

Daniel dans la fosse aux lions 1180

Lepec, Charles

Deux émaux : La Volupté / 1e La Fantaisie / [sic. pour le classement] 2306

Leroux, Eugène

Le nouveau-né, intérieur bas-breton 1211

Leroux, Hector

Funérailles au columbarium de la maison des Césars, porte Capène à Rome 1212

Lévy, Émile

Idylle 1223

Tête de jeune fille ; étude 1224

Maisiat, Johanny

Fruits cueillis 1277

Marchal, Charles

La foire aux servantes, à Bouxwiller (Alsace) 1288

Millet, Jean-François

Bergère avec son troupeau 1362

Des paysans rapportent à leur habitation un veau né dans les champs 1363

Monginot, Charles

Après la chasse 1373

Pris sur le fait 1374

Moreau, Gustave

Œdipe et le sphinx 1388

Morin, Eugénie

Portrait de Mlle L. M... ; miniature 2369
Étude ; miniature 2370

Nazon, François-Henri

Les bords du Tarn ; soleil levant 1424
Novembre 1425

Pasini, Alberto

Corvée pour le transport de l'artillerie dans les montagnes de Chiraz (sud de la Perse) 1480
Pâturage sur la route de Téhéran à Tebriz (nord de la Perse) 1481

Patrois, Isidore

Jeanne d'Arc après la journée de Compiègne 1485
Oblatchko, scène intime 1846

Perrault, Léon

La frayeur 1505

Poncet, Jean-Baptiste

Orphée sur le mont Rhodope (Georgiques de Virgile, Liv. IV) 1570
Portrait de l'auteur 1571

Protais, Alexandre

La fin de la halte 1588
Passage du Mincio, le 1er juillet 1859 ; campagne d'Italie 1589

Puvis de Chavannes, Pierre

L'automne 1590

Ribot, Théodule

Le chant du cantique 1624
Les rétameurs 1625
Portrait de M. Cadart ; eau-forte 2979
Portrait de M. Vollon, artiste peintre ; eau-forte 2980

Riesener, Léon

Erigone 1638
Une nymphe 1639

Schreyer, Adolf

Chevaux de cosaques irréguliers, par un temps de neige 1761
Arabe en chasse 1762

Vannutelli, Scipione

Conversation au jardin 1895
Une intrigue sous le portique du palais ducal à Venise 1896

Verwée, Alfred

Un attelage flamand 1915

Vibert, Jehan-Georges

Narcisse changé en fleur 1922
Insouciance 1923

Weber, Otto

Une noce à Pontaven (Bretagne) 1968
Bestiaux sous bois 1969
Sous les porches, à Vitré ; aquarelle 2478
L'automne, à Vitré ; aquarelle 2479

Le soir au village ; eau-forte 3004

Pardon breton ; eau-forte 3005

Salon de 1865

Médaille d'honneur

Cabanel, Alexandre

Portrait de l'Empereur 346

Portrait de Mme la vicomtesse de Ganey 347

Médailles uniques

Anastasi, Auguste

Rome : le Forum au soleil couchant 35

Rome : bords du Tibre 36

Bin, Émile

Jésus reconnu par Sainte-Madeleine dans le jardin du sépulcre 195

Persée et Andromède (Ovide, Métamorphoses, livre IV, fable XVIII) 196

Blin, Francis

Un vieux moulin à Guildo ; Bretagne 210

Un soir d'été en Sologne 211

Bonaparte, Princesse Mathilde

Une intrigue sous le portique du palais Ducal à Venise, d'après M. Vannutelli ; 2653

Tête de jeune fille ; aquarelle 2654

Brandon, Édouard

Le dimanche de la plèbe romaine au Transtévère 286

Ensemble de peintures murales ; aquarelle 2322

Frise de l'oratoire de Sainte-Brigitte ; dessin au fusain 2323

Brillouin, Louis-Georges

Scène de jeu 301
Chasseur 302

Brown, John-Lewis

Imperial military stud. Camp de Châlons, 1864 312
Le jour de sortie des pensionnaires ; jardin zoologique d'acclimatation 313
Aux avant-postes (campagne d'Italie, 1859) ; aquarelle 2331
Reconnaissance militaire (campagne d'Italie, 1859) ; aquarelle 2332

Chaplin, Charles

Le château de cartes 415
Le loto 416
Le loto ; aquarelle 2357
Les Bulles de savon ; eau-forte 3256
Le bain ; eau-forte 3257

Dehodencq, Alfred

La bonne aventure ; bohémiens andaloux 603
Une fête juive au Maroc 604

Delaunay, Jules

La communion des apôtres (Évangile selon saint Mathieu, chap. XXVI) 620
Vénus 621
Portrait de M. P... ; dessin 2414
Souvenir de Capri, dessin 2415

Duverger, Théophile-Emmanuel

La paralytique 751
Le laboureur et ses enfants 752

Ehrmann, François

La sirène et les pêcheurs 756

Feyen-Perrin, Augustin

Charles-le-Téméraire retrouvé le surlendemain de la bataille de Nancy 814
Élégie 815

Frère, Théodore

Café de Galata, à Constantinople 855
L'île de Philoe (Nubie) 856

Galbrund, Alphonse

L'écolière ; pastel 2496

Giacomotti, Félix

L'enlèvement d'Amymoné 893
Portrait de Mme de R. L… 894

Gide, Théophile

Une présentation 897
Moines à l'étude 898

Gisbert, Antonio

Débarquement des puritains dans l'Amérique du Nord 915

Gosselin, Charles

Une route, le soir 932

Guillaumet, Gustave

Marché arabe dans la plaine de Tocria 987
Un soir dans le Sahara ; au sud de Bouçâda 988

Henner, Jean-Jacques

La chaste Suzanne 1027
Portrait 1028

Héreau, Jules

L'approche de l'orage 1033

Imer, Édouard

Étang des Fourdines (Berry) 1086
Ruines de Crozant (Creuse) 1087

Lambert, Louis-Eugène

L'île de Vaux, sur l'Oise ; effet du matin 1203
Souvenir des bords de l'Oise, à Auvers 1204

Lansyer, Emmanuel

Matinée de septembre à Douarnenez (Finistère) 1223
Les bords de l'Ellée au Faouet (Morbihan) 1224

Lefebvre, Jules

Pèlerinage au Sacro Speco, couvent de San Benedetto, près Subiaco (Etats-Romains) 1289
Jeune fille endormie 1290

Lévy, Henri-Léopold

Hécube retrouve au bord de la mer le corps de son fils Polydore 1362

Matejko, Jan

Skarga 1461

Michel, Charles-Henri

Jésus, source de vie 1511

Moreau, Gustave

Jason 1539
Le jeune homme et la Mort 1540

Mouchot, Louis

Un carrefour au Caire (Egypte) 1562
Ile de Philoë (Haute-Egypte) 1563

Popelin, Claudius

La Renaissance des lettres ; émaux 2732
S. M. l'Empereur Napoléon III ; émaux 2733

Protais, Alexandre

Les vainqueurs ; retour au camp 1760
Un enterrement ; Crimée 1761

Ranvier, Victor

Enfance de Bacchus 1777

Ribot, Théodule

Saint Sébastien, martyr 1818
Une répétition 1819
La prière ; eau-forte 3449

Schenck, August

Le réveil 1941

Le ratelier 1942

Schreyer, Adolf

Charge de l'artillerie de la garde impériale, à Traktir en Crimée, le 16 août 1855 1965

Sellier, Charles

La mort de Léandre 1980

Un jeune prisonnier gaulois, condamné à mourir de faim dans le Tullianum, promet un sacrifice à Bacchus s'il réussit à s'échapper de sa prison 1981

Thoren, Otto von

Voleurs de chevaux 2197

Voleurs de boeufs ; races de Hongrie 2198

Vautier, Benjamin

Courtier et paysans dans le Würtemberg 2135

Vollon, Antoine

Intérieur de cuisine 2196

Salon de 1866

Médailles uniques

Anker, Albert

Dans les bois 27
La leçon d'écriture 28

Baader, Louis-Marie

Héro et Léandre 55
Naïade 56

Bellay, Charles-Paul

L'Ecole d'Athènes, d'après la fresque de Raphaël ; aquarelle 2046
La dispute du Saint-Sacrement, d'après la fresque de Raphaël ; aquarelle 2047
Portrait de M. Schnetz, directeur de l'Ecole de Rome 3088

Berthon, Nicolas

Pendant la messe, souvenir d'Auvergne 144
Paysan auvergnat 145

Blin, Francis

L'Arguenon, à marée basse (Côtes-du-Nord) 183
Saint-Briac, sur les côtes de Bretagne 184

Bracquemond, Félix

Deux gravures à l'eau-forte : Portrait d'homme. Canard sauvage 3099

Breton, Émile

Un étang 260

Brown, John-Lewis

L'école du cavalier ; artillerie de ligne 274
L'auberge du grand saint Hubert 275

Claude, Jean-Maxime

Un jour de fermeture de chasse 411

Coninck de, Pierre

Chasseresse 514
Deux amis 515

Didier, Jules

Bords du lac Trasimène (Italie) 589
Labourage sur les ruines d'Ostie ; campagne de Rome 590

Carolus Duran

L'assassiné ; souvenir de la campagne romaine 646
Portrait de M. Edouard R… 647

Faruffini, Federico

Première entrevue de Machiavel et de César Borgia 686
Charles Quint et son fils Don Juan à Saint-Yuste (Mignet, Charles Quint) 687

Feyen, Eugène

Les musiciens de la rue 709
La promenade dans le parc 710
Femmes de l'île de Batz, attendant la chaloupe de passage 711

Giacomotti, Félix

*Portrait de Mme **** 806

Portrait d'homme 807

Gide, Théophile

Répétition d'une messe en musique 811

Glaize, Léon

Le Christ et les dix lépreux 831
Les nuits de Pénélope 832

Harpignies, Henri

Le soir ; souvenir de la campagne de Rome 918
Le Vésuve ; vue prise de Sorrente 919
Un village des Flandres ; aquarelle 2276
Vue prise dans les jardins de l'Académie de France, à Rome ; aquarelle 2277

Henner, Jean-Jacques

Jeune fille 934
Portrait de Mme la baronne de J… 935

Humbert, Ferdinand

Œdipe et Antigone retrouvant les corps d'Etéocle et de Polynice 984

Jourdan, Adolphe

Les secrets de l'amour 1027

Lambert, Louis-Eugène

Les bords de l'Oise, près la Bonneville ; effet de soleil levant 1085
Vieux saules à Anvers (Seine-et-Oise) 1086

Lecomte du Nouy, Jean-Antoine

Invocation à Neptune 1152
Portrait de Mlle M. L... ; dessin 2349

Lévy, Émile

Mort d'Orphée 1231
Idylle 1232
Portrait, dessin à la sanguine 2370

Marchal, Charles

Le printemps 1295

Masuré, Jules

Fréjus 1314
Marine des environs d'Antibes 1315

Meissonier, Charles

"En prenant le thé" 1330
Leusen et Rosine 1331

Mercadé Fàbrega, Benito

Translation du corps de saint François-d'Assise 1342

Meyer, Alfred

Jules César ; émail 2412
Renée de France, duchesse de Ferrare, émail 2413

Meyerheim, Paul

Une ménagerie 1362

Nazon, François-Henri

Vignes et Ormeaux. Ulmus amat vitem, vitis non deserit ulmum (Ovide, Amores) 1444
Le crépuscule 1445

Robert-Fleury, Tony

Varsovie le 8 avril 1861 1666

Roybet, Ferdinand

Un fou sous Henri III 1702

Saal, Georg

Souvenir de la Belle-Croix, forêt de Fontainebleau ; clair de lune 1710
Scène de voyage en Laponie pendant l'hiver, par une aurore boréale 1711

Sain, Édouard

Fouilles à Pompeï 1714
Kiarella (Capri) 1715

Saintin, Jules

Carmella 1720
Marthe 1721
Portrait de S. A. I. Mme la princesse Mathilde ; dessin 2556
Portrait de Mlle Edile Riquier, sociétaire de la Comédie Française ; dessin 2557

Thirion, Eugène

Saint Vincent, martyr 1830

Tissot, James

Jeune femme dans une église 1841
Le confessionnal 1842

Ulmann, Benjamin

Sylla chez Marius 3324

Vautier, Benjamin

Après l'ensevelissement ; canton de Berne 1892

Salon de 1867

Médailles uniques

Balleroy de, Albert

Un cerf à l'hallali 58

Bellay, Charles-Paul

La transfiguration, d'après Raphaël ; aquarelle 1611
Galatée, d'après Raphaël ; aquarelle 1611

Bernier, Camille

Landes, près de Bannalec (Bretagne) 120
Abord de ferme en Bretagne 121

Brandon, Édouard

Le sermon du Daïan Cardozo ; synagogue d'Amsterdam, le 22 juillet 1866 203
Le soir 204
Portrait de M. A, Z. ; dessin 1657
La prière et la méditation ; carton de vitrail, aquarelle 1658

Breton, Émile

Effet de lune 210
Une chaumière 211

Brown, John-Lewis

Le lendemain 228
Une matinée au camp de Châlons 229

Charlot de Courcy, Alexandre-Frédéric de

La chasse, d'après une aquarelle de M. G. Moreau ; émail 1705

Chintreuil, Antoine

La plaine au temps des avoines ; lever de lune 325
La campagne en automne 326

Clément, Félix

La mort de César 336
Portrait de Mme C… 337

Cock, César de

Les trembles, paysage 434
Cour de ferme 435

Favard, Antoine

Souvenir d'Italie ; aquarelle 1751
Études d'après les maîtres italiens ; aquarelle 1752

Feyen-Perrin, Augustin

Une vanneuse ; souvenir de Cancale 587
Le nid 588
Baie de Kerloch ; eau-forte 2609

Giraud, Victor

Un marchand d'esclaves 665

Gros, Lucien

Halte de cavaliers 700

Guérin, Jean-Michel-Prosper

Agar 705
Le refuge 706

Guillaumet, Gustave

Aïn Kerma (source du Figuier) ; Smala de Tiaret, en Algérie 712
Le Douar ; village nomade du Sahara (Algérie) 713

Guillon, Adolphe

Pins parasols à Cannes ; matinée d'hiver 714
Clair de lune ; à Cannes 715

Humbert, Ferdinand

L'Enlèvement ; épisode de l'invasion des Sarrasins en Espagne 773

Kreyder, Alexis

Un rosier en automne 830

Laurens, Jules-Joseph-Augustin

L'hiver en Perse 884
Arbres à Tauves (Auvergne) 885
Cuirassier blessé, d'après M. Devilly 2730
À l'Aube, d'après M. T. Lobrichon 2731

Legros, Alphonse

La lapidation de Saint-Etienne 926
Une scène d'inquisition 927

Lévy, Henri-Léopold

Joas sauvé du massacre des petits fils d'Athalie (Livre des Rois, chap. XI) 970

Maillot, Théodore

Saint-Jean 1017

Maisiat, Johanny

Le bord d'un chemin, sur un coteau ; en Touraine 1019
Un bouquet de roses moussues 1020

Marcke, Émile van

Retour du troupeau 1501
Plateau de Belle Croix ; forêt de Fontainebleau 1501

Meynier, Jules-Joseph

Premiers chrétiens en prière, à l'entrée d'une crypte 1070

Michel, Charles-Henri

Le renoncement 1072
*Portrait du jeune *** ; dessin* 1948

Mouchot, Louis

Arabes sortant de la mosquée 1107
Pèlerins de la Mecque rentrant au Caire par la porte de Metouaki 1108

Navlet, Victor

Intérieur de la Chambre de la Signature au Vatican 1128
La salle des Antiques, au Louvre 1129

Reynaud, François

Le repas de midi (Abruzzes) 1277
Fin de la journée (Abruzzes) 1278

Robert-Fleury, Tony

Les vieilles de la place Navone, à Santa-Maria-della-Pace 1300

Rodriguez Barcaza, Ramón

La junte de Cadix, après que le maréchal Soult eut sommé la place de se rendre, 1305

Schreyer, Adolf

Un haras en Valachie 1393

Abandonnée ! 1394

Servin, Amédée

Le chemin des prés, à Villiers 1413

Une forge au repos, à Villiers 1414

Sohn, Wilhelm

La consultation 1427

Tabar, Léopold

Le marché de Sarragosse (Espagne) 1438

Un soir à Venise 1439

Vibert, Jehan-Georges

L'appel après le pillage 1523

La tentation 1524

Savetier ambulant (Espagne) ; aquarelle 2099

Don Quichotte ; aquarelle 2100

Weber, Adolphe

Réveil de Psyché 1555

Worms, Jules

Scène de mœurs, dans la Castille-Vieille 1566

Garçon d'auberge et servante en Aragon 1567

La partie de loto ; sépia 2104

Zamacois, Eduardo

Bouffon au XVIe siècle 1574
Contribution indirecte 1575
Musique de chambre ; dessin 2111
Un fou au XVIe siècle ; aquarelle 2112

Salon de 1868

Médaille d'honneur

Brion, Gustave

La lecture de la Bible ; intérieur protestant en Alsace 353

Médailles uniques

Appian, Adolphe

Temps gris ; marais de la Burbanche (Ain) 45
Bords du Furan en octobre, à Rossillon (Ain) 46

Beaulieu, Anatole de

L'œuf d'autruche 158

Bernier, Camille

Sentier dans les genêts, près Bannalec (Finistère) 208
Étang de Quimerc'h, près Bannalec (Finistère) 209

Breton, Émile

Une source 343
La neige 344

Brun, Charles

Mendiante 367

Cellier, Paul

Derrière la fenêtre 455
Portrait de Mlle L. de… 456

Čermák, Jaroslav

Jeunes filles chrétiennes de l'Herzégovine, enlevées par des Bachi-Bouzouks et conduites à Andrinople pour être venduesj 459

Chenu, Fleury

Le coup de l'étrier ; effet de neige 498

La promenade, le soir 499

Coninck de, Pierre

L'épreuve 678

Portrait des enfants de M. le vicomte de B… 679

Daubigny, Karl

Plateau de Belle-Croix ; forêt de Fontainebleau 655

Les vanneuses à Kérity (Finistère) 656

Dubois, Hippolyte

Erigone 840

Ehrmann, François

Un vainqueur ; panneau décoratif 923

L'Etoile du matin 924

Les amoureux ; faïence 2852

Escallier, Éléonore

Fleurs et oiseaux ; faïence 2858

Fleurs et oiseaux ; faïence 2859

Giraud, Victor

Le retour du mari 1098

Glaize, Léon

*Portrait de Mme **** 1106

Portrait de Mlle R… 1107

Hanoteau, Hector

Le garde manger des renardeaux 1205

Harpignies, Henri

Souvenir de la Meurthe, le matin 1210

Saule et noyer, dans la vallée de Montmorency 1211

L'Institut, vue prise sur les quais ; aquarelle 2959

Un soir à Cernay ; aquarelle 2960

Héreau, Jules

Les ramasseurs de varech sur la plage de Bretagne ; mer descendante 1238

Un temps de neige à Paris 1239

Hugrel, Pierre-Honoré

Nymphe jouant avec l'Amour 1285

Jacquemart, Nélie

Portrait de M. Benoît Champy, président du tribunal civil de la Seine 1307

Portrait de Mlle G[eneviève] B[réton] 1308

Jacquet, Gustave

Sortie d'armée ; lansquenets, soldats mercenaires allemands au XVIe siècle 1310

Jundt, Gustave

Marguerites 1356

L'heure de l'office 1357

Klagmann, Henri

Médée 1363

Lefebvre, Jules

Femme couchée ; étude 1505

Portrait de Mlle L. L… 1506

Legros, Alphonse

Une amende honorable 1524

Un lutrin 1525

Leloir, Louis

Baptême de sauvages aux îles Canaries 1538

Lobrichon, Timoléon

Portrait de Mme H… 1612

"Il était une fois ...." 1613

Méry, Alfred-Émile

Autour d'un cerisier ; panneau décoratif 1758

"Il ne faut pas irriter les frelons" 1759

Michel, Émile

Chasse sur la falaise 1768

La neige 1769

Mouchot, Louis

Un montreur de singes au Caire 1829

Femmes Fellahs sur les bords du Nil 1830

Muraton, Alphonse

Les deux ermites	1843
La prière	1844

Parrot, Philippe

Élégie	1923
Portrait	1924
Une baigneuse ; dessin	3185
Portrait ; dessin	3186

Régamey, Guillaume

Les sapeurs ; tête de colonne du 2me cuirassiers de la garde	2100

Saint-Pierre, Gaston

Amour riant de ses coups	2225
Cache-cache	2226

Thirion, Eugène

Saint Paul ; premier ermite, et Saint-Antoine	2368
*Portrait de Mme ****	2369

Tourny, Joseph

Les Noces de Cana, d'après le tableau de P. Veronèse, du musée du Louvre ; aquarelle	3344
Portrait d'Érasme, d'après le tableau de Holbein, du musée du Louvre ; aquarelle	3345

Vibert, Jehan-Georges

Barbier ambulant (Espagne)	2494
Le couvent sous les armes ; l'Espagne en 1811	2495
Quatre aquarelles, même numéro. Études de tableaux	3365
Un conventionnel ; aquarelle	3366

Vollon, Antoine

Curiosités 2531
Portrait de Pierre Plachat, pêcheur à Mers, près du Tréport 2532

Worms, Jules

La romance à la mode 2571
La ronda 2572

Zo, Achille

Le tribunal des rois mores à l'Alhambra de Grenade 2587

Salon de 1869

Médaille d'honneur

Bonnat, Léon

Assomption 265

Médailles uniques

Bellay, Charles-Paul

La Cène, d'après la fresque de Léonard de Vinci ; aquarelle 2509

Une fille du peuple à Rome ; gouache 2510

Berne-Bellecour, Étienne

Désarçonné… 204

Un sonnet 205

Bernier, Camille

Lande de Kerlagadic ; Bretagne 206

Fontaine en Bretagne 207

Bertrand, James

Mort de Virginie 217

La petite curieuse 218

Bin, Émile

Prométhée enchaîné. (Eschyle, Prométhée, scène Ire) 240

Portrait de M. Savoy 241

Brillouin, Louis-Georges

La lettre de recommandation 330

Le libraire ambulant 331

Camino, Charles

Deux miniatures ; Portrait de M. le comte de la V… ; de Mlle Béatrice de la V… 2588

Claude, Jean-Maxime

Rendez-vous de chasse 493
Récit d'un chasseur 494

Cock, César de

La fin de la journée dans le bois, à Longueville ; Normandie 650
Le matin dans le bois ; à Sèvres 651

Detaille, Édouard

Le repos pendant la manœuvre ; camp de Saint-Maur, en 1868 743

Didier, Jules

Chiens courants et chien d'arrêt 758
Picadors romains conduisant des bœufs ; campagne de Rome 759

Carolus Duran

Margarett ; souvenir de Bretagne 842
*Portrait de Mme **** 843
Le Christ mort ; gouache 2707

Fichel, Eugène

La nuit du 24 août 1572, avant le massacre 933
Le fou qui vend la sagesse. (La Fontaine, livre IX, fable VIII) 934

Flahaut, Léon

Dessous de bois 939
Souvenir des côtes de Normandie 940

Foulongne, Alfred-Charles

Au bord d'une source 963
*Portrait de Mme R**** 964
Les soins du ménage ; aquarelle 2746
Quiétude ; aquarelle 2747

Gélibert, Jules

Loup tenant tête aux chiens 1015
Rallye-Sivry ! sanglier au ferme 1016
Une bergerie ; dessin 2772
Chasse aux lapins ; dessin 2773

Hanoteau, Hector

La passée du grand gibier 1150
Les roseaux 1151

Harpignies, Henri

Le chemin des roches, dans le Morvan 1153
La rivière ; Morvan 1154
La cité, vue prise de la galerie d'Apollon au Louvre ; aquarelle 2822
Neuf aquarelles ; même numéro : Souvenirs de voyages 2823

Humbert, Ferdinand

Messaoûda 1230

Jacquemart, Nélie

Portrait de S. E. M. Duruy, ministre de l'instruction publique 1247
Portrait de Mme G… 1248
Portrait des petites filles de Mme la baronne Gaston de M... ; mine de plomb 2844
Portrait du fils de M. le baron Gaston de M... ; mine de plomb 2845

Jourdan, Adolphe

Une lecture 1279
Jeunes pêcheurs 1280

Klagmann, Henri

Byblis métamorphosée en fontaine 1307

Lansyer, Emmanuel

Le château de Pierrefonds 1363
Le bac de Port-Ru (Finistère) 1364

Laurens, Jean-Paul

Jésus guérissant un démoniaque 1390
Hérodiade et sa fille 1391
Vision d'Ezéchiel ; dessin 2888
La séduction ; faïence 2889

Lecomte du Nouy, Jean-Antoine

L'amour qui passe ; l'amour qui reste 1427
Portrait de Mlle E. T… 1428

Lévy, Henri-Léopold

Hébreu captif, pleurant sur les ruines de Jérusalem 1534

Marcke, Émile van

Marais d'Incheville 2314
Un coin d'herbage à Incheville 2315

Monchablon, Alphonse

Les funérailles de Moïse 1726

Jeune fille et vieille femme ; portraits 1727

Monginot, Charles

Après la chasse 1730
Un nègre 1731

Moreau, Gustave

Prométhée 1746
Jupiter et Europe 1747
Pietà ; aquarelle 2989
La sainte et le poëte ; aquarelle 2990

Pille, Charles-Henri

Un coin de marché, à Munich 1938
Intérieur flamand au XVIIe siècle 1939
Tour de Jean-sans-Peur ; dessin à la plume 3049
Le confessionnal ; dessin à la plume 3050

Priou, Louis

Hercule et Pan 1985

Regnault, Henri

Juan Prim ; 8 octobre 1868 2010
Portrait de Mme la comtesse de B… 2011

Robinet, Paul

Lit du Vitznauerbac ; lac des Quatre-Cantons (Suisse) 2050

Ségé, Alexandre

L'orme de Vaumadeu (Côtes-du-Nord) 2180

La crevasse de Karoual, (Côtes-du-Nord) 2181

Servin, Amédée

"Le puits de mon charcutier" ; intérieur 2195

Départ pour le parc 2196

Thirion, Eugène

Saint-Severin distribuant des aumônes 2249

Portrait de Mme C.B… 2250

Vollon, Antoine

Après le bal 2392

Worms, Jules

Un talent précoce 2431

"Bienvenu qui apporte" 2432

L'étude ; aquarelle 3202

Salon de 1870

Médaille d'honneur

Robert-Fleury, Tony

Le dernier jour de Corinthe 2452

Médailles uniques

Beaumont de, Édouard de

"Quoerens quem devoret" 172

"Les femmes sont chères !" 173

Becker, Georges

Oreste et les Furies 180

Blanc, Joseph

Persée 274

Bouvier, Laurent

Le Printemps 358

Le ruisseau de Tréry, à Vinay (Isère) 359

Alphée et Aréthuse ; pastel 3141

Collart, Marie

Un dimanche matin 613

Verger ; effet de soir 614

Cormon, Fernand

Les noces des Nibelungen 638

Cot, Pierre-Auguste

Prométhée 660
Méditation 661

Courant, Maurice

"Les grandes Steppes" ; environs de Poissy 670

Detaille, Édouard

Engagement entre les cosaques et les gardes d'honneur ; 1814 839

Carolus Duran

Portrait de Mme [Feydeau] 942
*Portrait de Marguerite **** 943

Fantin-Latour, Henri

La lecture 999
Un atelier aux Batignolles 1000

Giraud, Victor

Le charmeur 1194

Gosselin, Charles

Route dans une forêt 1229
Bords de l'Ain (Jura) 1230

Jacquemart, Nélie

Portrait de Mme la baronne Gaston de M… 1431
Portrait de M. le maréchal Canrobert 1432

Japy, Louis

Matinée de printemps 1442

Soirée d'automne 1443

Lambert, Louis-Eugène

Une rive marécageuse, près Chapon-Val 1558

Un jour de lessive ; effet de soir 1559

Lapostolet, Charles

Vue du canal Saint-Martin, à Paris, pendant l'hiver, prise du pont de la rue des 1590

Chacun son tour ; souvenir du Dauphiné 1591

Vue prise en Bourgogne ; dessin 3663

Vue prise en Bourgogne ; dessin 3664

Lavieille, Eugène

Pacage normand 1620

Les fougères ; forêt 1621

Pierrefonds en 1858, côté ouest ; aquarelle 3679

Pierrefonds en 1858, côté nord ; aquarelle 3680

Lecadre, Alphonse-Eugène-Félix

Le réveil 1634

Dessous de bois 1635

Lefebvre, Jules

La Vérité 1663

Portrait de Mme la V[icom]tesse F. de M. 1664

Leibl, Wilhelm

*Portrait de Mme **** 1692

*Portrait de Mme *** ; dessin à la plume* 3703

Leloir, Louis

Le ralliement 1703

Maillart, Diogène-Ulysse-Napoléon

Le serpent d'airain 1831

La Néréïde 1832

Marcke, Émile van

Les charroyeurs de sable, à Saint-Jean-de-Luz 2825

Le troupeau de village (Normandie) 2826

Mesdag, Hendrick-Willem

Les brisants de la mer du Nord 1953

Une journée d'hiver à Scheveningue 1954

Michel, Ernest

Daphné 1973

Portrait de M. le docteur R. B… 1974

Munkácsy, Mihály

Le dernier jour d'un condamné 2063

Parrot, Philippe

Le sommeil 2177

*Portrait de Mme **** 2178

Tête de femme ; dessin 3892

Passini, Ludwig

Chanoines à vêpres ; aquarelle 3897
Portrait d'enfant ; aquarelle 3898

Regnault, Henri

Salomé, la danseuse, tenant le bassin et le couteau qui doivent servir à la 3390

Saintin, Jules

Indécision 2533
Déception 2534
Portrait de Mme E. B... ; pastel 4063
Portrait de Mlle Pauline D... ; pastel 4064

Sautai, Paul-Émile

La prison de Subiaco ; États-Pontificaux 2569
Pèlerins devant la chapelle San Pietro in Carcere, ancienne prison Mamertine, à 2570

Schneider, Félicie

Portrait de Mms E. S… 2598
Portrait de Mlle Jeanne H… 2599

Soyer, Paul

Forgerons ; intérieur 2666

Viollet-le-Duc, Adolphe-Étienne

La vallée de Jouy ; effet de matin 2914

Voillemot, Charles

La cigale et la fourmi (Lafontaine. Fables) 2918

Vuillefroy, Félix de

Bornage de Chailly ; forêt de Fontainebleau 2923
Le matin dans le Bas-Bréau ; forêt de Fontainebleau 2924

Wahlberg, Alfred

Souvenir de Suède ; effet de lune 2927
Vue prise en Sudmanie (Suède) 2928

Zamacois, Eduardo

L'éducation d'un prince 2975
L'amour platonique 2976

Salon de 1872

Médaille d'honneur

Breton, Jules

La fontaine 204

Jeune fille gardant des vaches 205

Médailles de 1ère classe

Berne-Bellecour, Étienne

Un coup de canon 112

Un nid d'amoureux ; aquarelle 113

Blanc, Joseph

L'enlèvement du Palladium 148

Blanchard, Édouard-Théophile

Courtisane 149

Laurens, Jean-Paul

Mort du duc d'Enghien 943

Le pape Formose et Etienne VII 944

Machard, Jules

Narcisse et la Source 1048

Médailles de 2ème classe

Becker, Georges

La veuve du martyr 87

Benner, Jean

Après une tempête, à Capri 102

Castres, Édouard

Bazars japonais 272

Une ambulance internationale par un temps de neige 273

Claude, Jean-Maxime

L'antichambre 340

Souvenir du Rotten-Row, à Londres 341

Cot, Pierre-Auguste

Le jour des morts au Campo Santo de Pise 394

Dionisa 395

Dupray, Henry-Louis

Une grand'garde (1870) ; environs de Paris 564

Fusiliers marins de la division Pothuau : siége de Paris 565

Faure, Eugène

Portrait de Mme D … 606

Portrait de Mme J … 607

Gaillard, Ferdinand

Portrait de M. F. d'E… 655

*Portrait de Mme **** 656

La Sainte Vierge, d'après Botticelli 1979

Buste de la collection du comte de Nieuwerkerke 1980

Guesnet, Louis

Mazeppa 752

Guillaumet, Gustave

Les femmes du douar de la Rivière (Algérie, frontière du Maroc) 759

Layraud, Joseph-Fortuné

Brigands et captifs (Italie) 952

Marsyas 953

Lebel, Edmond

Un vœu ; San-Germano (Italie) 957

Une rue à San-Germano 958

Lecomte du Nouy, Jean-Antoine

Les porteurs de mauvaises nouvelles 966

Démosthène s'exerce à la parole 967

Maisiat, Johanny

Une berge de la Loire en Touraine, le matin 1055

Parrot, Philippe

Portrait de Mme de L... 1209

Portrait du général de B… 1210

Pille, Charles-Henri

L'automne 1246

Sellier, Charles

Portrait de Mme de M. de D… 1413

Néréide 1414

Servin, Amédée

Le moulin Balé, à Villiers-sur-Morin 1418

Ulmann, Benjamin

Les sonneurs de Nuremberg 1470

Veyrassat, Jules Jacques

Relais de chevaux de halage, sur la Seine 1498

Maréchalerie de village 1499

Un bac sur la Marne ; eau-forte 2065

Wahlberg, Alfred

Vue prise à Vestergotland (Suède) 1517

Vue prise sur les côtes de Bretagne 1518

Wylie, Robert

La sorcière bretonne 1528

Salon de 1873

Médailles de 1ère classe

Guesnet, Louis

Roland à Roncevaux 691

Merson, Luc-Olivier

Vision ; légende du XIVe siècle 1045

Médailles de 2ème classe

Beaumont de, Édouard de

Fin d'une chanson 71

"Où diable l'amour va-t-il se nicher !" 72

Collin, Raphaël

Sommeil 332

Cormon, Fernand

Portrait de Mme D… 354

Sitâ 355

Detaille, Édouard

En retraite 477

Gautier, Étienne

Saint Georges 611

Imer, Édouard

Le chêne du Voulliers (Allier) 758

Marine 759

Lehoux, Pierre-Adrien-Pascal

David et Goliath 914
Une Océanide 915

Maillart, Diogène-Ulysse-Napoléon

Héros, tueur de monstre 985
Portrait de Mme M... née de M… 986

Pelouse, Léon-Germain

Vallée de Cernay (Seine-et-Oise) 1167

Ranvier, Victor

Écho (Ovide, Métamorphoses, liv. III) 1236
Les Vertus exilées ; aquarelle 1237

Ségé, Alexandre

Les pins de Pledhéliac (Côtes-du-Nord) 1351
Au Righi (Suisse) 1352

Médailles de 3ème classe

Billet, Pierre

Coupeuses d'herbes 122
Retour du marché 123

Cabanel, Pierre

La fuite de Néron 215

Cambon, Armand

Portrait de Mme C. du R... 227
Portrait du baron de H… 228

Coëssin de la Fosse, Charles-Alexandre

Les politiques au Palais-Royal, le 13 thermidor 1793 318
L'ébauche 319

Coninck, Pierre de

Confidence 434
La bague 435

Courtat, Louis

Sieste 381
*Portrait de Mme **** 382

Daliphard, Édouard

Souvenir de la forêt d'Eu (Seine-Inférieure) 393
La ferme inondée ; environs de Poissy (Seine-et-Oise) 394

Goupil, Jules

Un jeune citoyen de l'an V 663

Hermann-Léon, Charles

Paysans fuyant l'invasion 730
Hallali de sanglier 731

Huguet, Victor-Pierre

Porte de la Mosquée de Tou-Médine (Algérie) 754
Marché arabe 755

Japy, Louis

Crépuscule ; souvenir du Finistère 784
Printemps 785

Jundt, Gustave

Le dimanche matin 811
Pendant la noce 812

Lalanne, Maxime

Coin de parc à Montgeron (Seine-et-Oise) ; fusain 849
Vue prise du château de Beauregard, à Villeneuve-Saint-Georges (Seine-et-Oise) ; 850
Vaches passant un gué, d'après Troyon ; eau-forte 2050
Paysage italien, d'après Pynacker ; Le Champ de blé, d'après Ruysdaël ; 2051

Lansyer, Emmanuel

Anse de Treffentec à marée montante ; baie de Douarnenez (Finistère) 868
Récifs de Kilvouarn ; baie de Douarnenez 869

Lematte, Fernand

Portrait de Mme L… 933
L'enfant à l'épine 934

Leroux, Eugène

La carte à payer 944

Marchal, Charles

Le matin (Alsace) 1000
Le soir (Alsace) 1001

Petit, Eugène

Roses 1185
Marguerites 1186

Salon de 1874

Médaille d'honneur

Gérôme, Jean-Léon

Une collaboration 796
Rex Tibicen 797
L'Éminence grise 798

Médailles de 1ère classe

Blanchard, Édouard-Théophile

Hylas entraîné par les nymphes 192
Hérodiade 193
*Portrait du jeune **** 194

Lehoux, Pierre-Adrien-Pascal

Saint Laurent, martyr 1155

Priou, Louis

Une famille de satyres 1522

Médailles de 2ème classe

Billet, Pierre

Ramasseuses de bois 180
Fraudeurs de tabac 181

Castres, Édouard

La fontaine du couvent 335
À l'aventure - Tsiganes en voyage 336

Debat-Ponsan, Édouard-Bernard

Le premier deuil 1509
Portrait du docteur Piéchaud 1510

Dupray, Henry-Louis

Une visite aux avant-postes. 653

Gervex, Henri

Satyres jouant avec une bacchante 799

Girard, Firmin

Rêverie 814
Les fiancés 815
La pêche 816

Gosselin, Charles

Les bûcherons 842

Guillemet, Antoine

Bercy, en décembre 878
Villerville (Calvados) 977

Hennebicq, André

Messaline sortant de Rome, est insultée 907

Lecadre, Alphonse-Eugène-Félix

L'offrande 1119
L'amour des bibelots 1120

Leroux, Hector

La vestale Tuccia 1194

Monchablon, Alphonse

Les quatre Evangélistes ; carton pour fresques 2395

Munkácsy, Mihály

Le Mont-de-Piété 1374

Les rôdeurs de nuit 1375

Médailles de 3ème classe

Baader, Louis-Marie

La gloire posthume 58

Bastien-Lepage, Jules

La chanson du printemps 83

Portrait de "mon grand-père" 84

Besnard, Albert

L'Automne 164

Portrait de Mlle G… 165

Brillouin, Louis-Georges

Les noces de Georges Dandin 263

Lindor 264

Castres, Édouard

Après le coup de feu 337

Courtat, Louis

Saint Sébastien 490

Dantan, Édouard

Hercule aux pieds d'Omphale 512
Moine sculptant un christ en bois. 513

Daubigny, Karl

Ferme Saint-Siméon, à Honfleur (Calvados). 524
Route de Paris; — Fontainebleau 525

Defaux, Alexandre

Le Chaos, à ViHers-sur-mer (Calvados). 550
Les bouleaux; — forêt de Fontainebleau. 551

Duez, Ernest-Ange

Splendeur et misère. 644

Ehrmann, François

La Grèce, Rome, les Barbares, le Moyen âge. 683
La Fontaine de Jouvence, d'après le tableau de Tauteur ;—aquarelle. 2116

Feyen-Perrin, Augustin

Retour de la pêche aux huîtres, par les grandes marées, à Cancale (ille-et- 721

Gavarni, Pierre

Mariage à la Madeleine; — aquarelle 2165
Une partie de croquet; — aquarelle 2166
Champ de courses; — aquarelle. 2167

Goubie, Jean-Richard

«Nous aimons tant ces bêtes-là !... » 843
Une Académie au XVIIIè siècle; - leçon du "piaffer dans les piliers" 844

Goupil, Jules

Les accordailles 845

Groiseilliez, Marcelin de

Matinée d'automne 854
Laveuse au bord de l'Oise 855
La vieille chaumière 856

Kaemmerer, Hendrick

La plage de Scheveningue (Pays-Bas) 1006

Lhermitte, Léon

La moisson 1216

Maignan, Albert

Le Sylvain 1248
Départ de la flotte normande pour la conquête de l'Angleterre ; Dives, 1066 1249
Hélène à la fontaine 1250

Mols, Robert

Vue de l'avant-port du Havre (Seine-Inférieure) 1332
Le pont Louis-Philippe, à Paris 1333

Pabst, Alfred

1873 ! Des Alsaciens préparent des couronnes pour aller fêter la rentrée des troupes 1420
Alsace. Présent et avenir ! 1421

Toilette 1422

Paris, Camille

Taureau de la campagne de Rome 1433

Vély, Anatole

Lucy de Lammermoor 1760

Salon de 1875

Médailles de 1ère classe

Courtat, Louis

Léda 538

Jacquet, Gustave

La rêverie 1101
Halte de lansquenets 1102
Vedette 1103

Médailles de 2ème classe

Bastien-Lepage, Jules

La communiante 96
Portrait de M. Simon Hayem 97

Bellanger, Camille

Abel 132
Portrait du colonel P… 133

Defaux, Alexandre

Le printemps dans les bois, à Auvers (Seine-et-Oise) 595
La ferme du Vieux-Chêne, à Chérence (Seine-et-Oise) 596
Environs de Granville (Manche) 597

Delobbe, Alfred

Musique champêtre. 575
Le retour des champs à Saint-Briac 576
Marie Jeannic; — souvenir de Concarneau 577

Falguière, Alexandre

Lutteurs 782

Fantin-Latour, Henri

Portrait de Mlle E[dith] C[rowe] 783

Portraits de M. et de Mme E. E… 784

Leroux, Eugène

Une ambulance privée, pendant le siège de Paris ; 1870-1871 1350

Sautai, Paul-Émile

La veille d'une exécution capitale ; souvenir de Rome 1805

Sylvestre, Joseph

La mort de Sénèque 1863

Vuillefroy, Félix de

Un franc marché, en Picardie 1977

La rue d'Allemagne, à la Villette 1978

Wauters, Émile

La folie de Hugues Van der Goes 1988

Weerts, Jean-Joseph

Jésus-Christ descendu de la croix 1989

Médailles de 3ème classe

Adan, Louis-Émile

Un dernier jour de vente 6

Bergeret, Denis

Le dessert 163
La langouste 164

Butin, Ulysse

L'attente ; le samedi à Villerville (Calvados) 330

Cogen, Félix

Des pêcheurs de crevettes fuient le gros temps ; côte de Flandre 476

Colin, Paul

Petites maraudeuses 484
La forêt, près de Barbizon (Seine-et-Marne) 485
La ferme Groult, à Criqueboeuf (Seine-Inférieure) 493

Comerre, Léon

Cassandre 494
*Portrait de M. **** 495

Constant, Benjamin

Prisonniers marocains 501
Femmes de harem, au Maroc 502
Portrait du docteur N. G. de M… 503

Delort, Charles

L'embarquement de Manon Lescaut 635

Denneulin, Jules

Triste recette ! 645

Dupain, Edmond

La Jeunesse et la Mort 723

Duran, Pauline

*Portrait de Mme *** ; pastel* 2252

Durand, Simon

Un mariage à la mairie. L'époux se fait attendre ! … 742

Un bout de conduite 743

Herpin, Léon

La Marne, à Chennevières (Seine) 1040

La butte des Moulineaux (Seine) 1041

La Villette, Élodie

La marée montante, près de Lorient (Morbihan) 1263

La marée basse, après la pluie, près de Lorient 1264

La rue des Teinturier [sic], à Arras 1265

Penne, Olivier de

Chiens normands 1609

Cerf forcé, tenant les abois 1610

Chiens de Saint-Hubert 1611

Dans un chenil ; chiens de Saintonge ; aquarelle 2623

Chiens anglais ; aquarelle 2624

Poirson, Maurice

Les moulières, à Villerville (Calvados) 1659

Rapin, Alexandre

La rosée, dans les fonds de Bonnevaux (Doubs) 1698

Ruisseau sous bois, près Bonnevaux 1699

Roll, Alfred

Halte-là ! 1743

Sain, Édouard

La tortue 1774

L'enfant endormi 1775

Maccaroni di sposalizio ; repas de noce chez un paysan de Capri (Italie) 1776

Torrents, Stanislas

Le mort 1893

Jeune fille 1894

Vayson, Paul

Gardeuse de moutons 1930

Intérieur de maison mauresque, à Alger 1931

Juive d'Alger, à la fontaine 1932

Weisz, Adolphe

La quêteuse 1990

Fiancée alsacienne 1991

Yon, Edmond

Un bras de la Seine, aux environs de Montereau (Seine-et-Marne) 2008

Le Petit-Flot ; environs de Montereau 2009

Six gravures sur bois : / A Montmartre, Le château de Diant, La carte à payer, 3827

Une gravure sur bois : La Gardeuse d'oies, dessin de l'auteur, d'après F. Millet 3828

Zuber, Jean-Henri

Lisière de forêt, dans la Haute-Alsace	2017
L'étang de Ferrette (Haute-Alsace)	2018
Soir d'automne (Ille-et-Vilaine)	2328

Salon de 1876

Médailles de 1ère classe

Dubois, Paul

Portraits de "mes enfants" 696

*Portrait de Mme **** 697

Lematte, Fernand

Oreste et les Furies 1284

Portrait de M. A. Lange 1285

Pelouse, Léon-Germain

Une coupe de bois, à Senlisse (Seine-et-Oise) 1609

Sylvestre, Joseph

Locuste essaye en présence de Néron, le poison préparé pour Britannicus 1921

Médailles de 2ème classe

Constant, Benjamin

Mohammed II, le 29 mai 1453 476

Portrait de M. Emmanuel Arago 477

Ferrier, Gabriel

David 779

Bethsabée 780

Gros, Lucien

Une séance de portraits 959

Herpin, Léon

Vue du pont de Sèvres 1031
Petit pont de Saint-Jacut (Côtes-du-Nord) 1032

Maignan, Albert

Frédéric Barberousse aux pieds du pape 1377
Portrait de Mme F… 1378

Mols, Robert

Anvers en 1875 1480
Bordeaux ; le quai des Chartrons, en décembre 1481
Une eau-forte : Anvers en 1875 3927

Moreau, Adrien

Le repos à la ferme 1499
Une kermesse au moyen âge 1500

Perrault, Léon

Saint Jean le Précurseur 1620
L'oracle des champs ; idylle 1621

Ronot, Charles

Les ouvriers de la dernière heure 1766
Portrait de Mlle J. B… 1767

Rappels de 2ème classe

Gervex, Henri

Autopsie à l'Hôtel-Dieu 886
Dans les bois 887

Guillemet, Antoine

Villerville (Calvados) 977

Wauters, Émile

Portrait de M. C. Somzée 2061

Médailles de 3ème classe

Charnay, Armand

La pêche à l'épervier 400

Delacroix, Henri-Eugène

Les anges rebelles 592

Gonzalèz, Juan-Antonio

Retour d'un baptême, en Espagne 932

Haanen, Cécil-Charles van

Petite fille vénitienne 1987

Les ouvrières en perles, à Venise 1988

Mathey, Paul

Portrait de M. D[uez] 1419

Portrait de M. M… 1420

Mengin, Auguste-Charles

Portrait de Mme A… 1442

Portrait du général Schnéegans, commandant l'Ecole d'application de fartillerie et 1443

Morot, Aimé

Le Printemps 1511

Mortemart-Boisse, Enguerrand de

Le lit d'un torrent dans les Alpes, aux environs de Nice 1512

Nittis, Giuseppe de

Sur la route de Castellamare 1543
Place des Pyramides 1544

Olivié, Léon

La question 1557
Un pêcheur de la Seine 1558

Pelez, Fernand

Adam et Eve 1604

Renard, Émile

Portrait de la grand'mère 1717
Puits de Montfarville (Manche) 1718

Rixens, Jean-André

Le cadavre de César 1748
Le repentir de Saint Pierre 1749

Rosier, Amédée

La lagune ; effet de nuit 1770
Le canal San-Marco, au crépuscule 1771

Rozier, Dominique

Retour de la halle 1804

Roses 1805

Toudouze, Édouard

Clytemnestre ; le meurtre d'Agamemnon 1957

Watelin, Louis-Victor

Le chemin de Neslette (Seine-Inférieure) 2060

Salon de 1877

Médaille d'honneur

Laurens, Jean-Paul

L'état-major autrichien devant le corps de Marceau 1227

Médailles de 1ère classe

Dupain, Edmond

Le bon Samaritain 765

Saint Gervais et Saint Protais conduits au martyre 766

Melingue, Lucien

Le matin du 10 thermidor an II (1794) 1475

Portrait du commandant T… 1476

Roll, Alfred

L'inondation dans la banlieue de Toulouse, en juin 1875 1822

Médailles de 2ème classe

Bergeret, Denis

Les crevettes 176

Les apprêts du dessert 177

Meynier, Jules-Joseph

Chrysante et Daria 1502

Morot, Aimé

Médée 1557

Portrait de Mlle M. d'Epinay 1558

Rapin, Alexandre

Le matin, dans les bois de Cernay (Seine-et-Oise) 1761
Décembre, dans les bois de Cernay 1762

Toudouze, Édouard

La femme de Loth 2041

Wencker, Joseph

Portrait de Mlle Marthe G… 2163

Médailles de 3ème classe

Badin, Jules

Portrait de M.E.S... 85
Portrait de Lilie 86

Beauverie, Charles

Lever de lune, dans le Dauphiné 145
La vallée d'Amby (Dauphiné), le matin 146

Bourgeois, Urbain

Saint-Sébastien 284
Portraits de MM. Henry et Louis D… 285

Bridgmann, Frederick-Arthur

Les funérailles d'une momie 304

Chartran, Théobald

Saint-Saturnin, martyr 455
Martyre aux catacombes de Rome 456

Deschamps, Louis

Portrait du général Chareton, sénateur 689
La pauvrette 690

Dubufe, Guillaume

Mort d'Adonis 752
Étude 753
Un charmeur ; aquarelle 2627
Portrait de Mlle J. G.. 2628

Guillou, Alfred

Après la tempête 1012
Une école dans le Finistère 1013

Lepic, Ludovic-Napoléon

Bateau cassé 1329
Tempête 1330

Némoz, Jean-Baptiste-Augustin

Thésée va combattre le minotaure 1589

Perret, Aimé

Un baptême bressan 1681

Robert, Léo-Paul

Les zéphirs d'un beau soir 1809

Salon de 1878

Médailles de 1ère classe

Ferrier, Gabriel

Sainte Agnès, martyre 889
Portrait de Mlle de R… 890

Gautier, Étienne

Saint Cécile 989

Ronot, Charles

Les aumônes de sainte Elisabeth de Hongrie 1933

Médailles de 2ème classe

Aubert, Jean

La leçon d'astronomie 60
L'Amour marchand de miroirs 61

Brožik, Václav

L'ambassade du roi de Bohême et de Hongrie à la cour de Charles VII (1457) 356
Portrait de Mlle B. N… 357

Butin, Ulysse

Enterrement d'un marin, à Villerville (Calvados) 376
Le bain ; fusain 2560
Portrait de M. G[eorges] Clairin 2561

Dubufe, Guillaume

Sainte Cécile 801
Avril 802

Flahaut, Léon

La marée montante, à Pays (Seine-Inférieure) 903
Aux environs de Montbony (Loiret) 904

Zuber, Jean-Henri

Dante et Virgile 2327

Médailles de 3ème classe

Betsellère, Émile

Jésus calmant la tempête 219

Boutet de Monvel, Louis-Maurice

Portrait de Mme de M… 1624
Le bon Samaritain 1625

Carteron, Eugène

L'enfant prodigue 413

Courtois, Gustave

Portrait de Mme de Rochetaillée 599
Tais, la courtisane, aux Enfers (Dante, L'Enfer) 600

Dagnan-Bouveret, Pascal-Adolphe-Jean

Portrait de M. de Rochetaillée 621
Manon Lescaut 622

Dameron, Émile

Au bord de l'Aven (Finistère) 626

Douillard, Alexis-Marie-Louis

Mort de Saint Louis 2816

Guay, Gabriel

Le lévite d'Ephraïm 1081

Jeannin, Georges

Une brouettée de fleurs 1210

Une hottée de fleurs 1211

Le Blant, Julien

Mort du général d'Elbée 1359

Leloir, Maurice

Dernier voyage de Voltaire à Paris 1396

Pointelin, Auguste

Une prairie dans la Côte-d'Or 1817

Les bois blancs ; pastel 3651

Salon de 1879

Médaille d'honneur

Carolus Duran

Portrait de Mme la comtesse [Berta] V[andal] 1118

Portrait d'enfant 1119

Médailles de 1ère classe

Duez, Ernest-Ange

Saint Cuthbert ; triptyque 1072

Maignan, Albert

Le Christ appelle à lui les affligés 1987

Morot, Aimé

Épisode de la bataille d'Eaux-Sextiennes 2194

Médailles de 2ème classe

Flameng, François

L'appel des Girondins, le 30 octobre 1793 ; prison de la Conciergerie 1226

Fritel, Pierre

Un martyr 1277

Hermann-Léon, Charles

Hallali courant 1554

Moreau de Tours, Georges

Une extatique au XVIIIe siècle : épreuve du crucifiement 2183
Blanche de Castille, reine de France, surnommée "l'Amour des pauvres" 2184

Pelez, Fernand

Mort de l'empereur Commode 2346
Avant le bain ; jeune fille romaine 2347
Sous le cèdre du Jardin des Plantes 2348

Saint-Pierre, Gaston

La sieste ; souvenir d'Alger 2675
Portrait de Mme C. V. R… 2676

Vayson, Paul

Les moutons ; paysage de Provence 2923

Yon, Edmond

Le bas de Montigny ; bords de la Marne 3023
Sept gravures 5851

Médailles de 3ème classe

Bramtot, Alfred-Henri

L'Amour transi 400
Portrait du vicomte O. de S. M… 401

Chabry, Léonce

Marais des Landes de Gascogne, un soir d'automne 566
Côtes de Saintonge, à mer basse, par un temps de pluie 567

Damoye, Emmanuel

Les champs, à Auvers (Oise) 819
Le moulin de Merlimont (Pas-de-Calais) 820

Delanoy, Hippolyte

Chez Don Quichotte 892
Le Coran 893

Demont, Adrien-Louis

L'août dans le Nord 929

Destrem, Casimir

Le dépiquage ; campagne du Languedoc 983
Jean Calas 984

Doucet, Lucien

Portrait de Mlle Yvonne L… 1029
Portrait du comte R[obert] de M[ontesqiou] F[ézensac] 1030

Georges-Sauvage, Auguste-Albert

Saint Jérôme au désert 1353

Giron, Charles

L'enfance de Bacchus 1385
Portrait de Mme T. de S… 1386

Hagborg, August

Grande marée dans la Manche 1501

Jourdain, Roger

Le chaland 1665

La Boulaye, Paul de

Au sermon ; souvenir de la Bresse 1714

Leclaire, Victor

Fleurs d'hiver 1828

Fleurs d'automne 1829

Lerolle, Henri

Jacob chez Laban 1906

Loir, Luigi

Un coin de Bercy, pendant l'inondation 1944

Médard, Eugène

Une retraite 2084

Ordinaire, Marcel

Le ruisseau du Puits-Noir (Doubs) 2280

L'hiver à Maisières 2281

Rouffio, Paul

La Comédie 2604

Olympe 2605

Salmson, Hugo

Une arrestation dans un village de Picardie 2687

Dans les champs 2688

Vernier, Émile-Louis

Les pêcheuses de varech, à Yport (Seine-Inférieure) 2933
La Seine à Bercy, en décembre 1878 2934
L'Angelus, d'après Millet 5895

Wagrez, Jacques

Persée 2982
Portrait de Félicité 2983
A Préfailles (Loire-Inférieure) : portrait de M. Luc-Olivier Merson ; aquarelle 4723
Les songes de l'Echanson et du Panetier ; aquarelle. Ancien Testament, Genève, C. 4724

Salon de 1880

Médaille d'honneur

Morot, Aimé

Le bon Samaritain 2736

Médailles de 1ère classe

Cazin, Jean-Charles

Ismaël 660

Tobie 661

Dagnan-Bouveret, Pascal-Adolphe-Jean

Un accident 951

Lerolle, Henri

Dans la campagne 2296

Pelez, Fernand

Au lavoir 2912

Le petit marchand de mouron 2913

Médailles de 2ème classe

Besnard, Albert

Après la défaite ; épisode d'une invasion au Vè siècle 304

Portrait de Mlle Melcy, du théâtre du Gymnase 305

Bourgeois, Urbain

*Portrait de Mme **** 462

Boutet de Monvel, Louis-Maurice

La leçon avant le sabbat 2700
Sur les hauts plateaux ; Algérie 2701

Courtois, Gustave

Dante et Virgile aux Enfers ; cercle des traîtres à la Patrie 923
Portrait de Mme D… 924

Dantan, Édouard

Un coin d'atelier. 970
Portrait de M. le ducG.L… 971

Feyen, Eugène

Retour en bateau des pêcheuses cancalaises 1411
Berceuse endormie 1412

Gilbert, Victor

Un coin de la halle aux poissons, le matin 1609

Guillon, Adolphe

La ville de Vezelay (Yonne) 1749

Le Blant, Julien

Le bataillon carré ; affaire de Fougères, 1793 2181

Lhermitte, Léon

L'aïeule 2323
M. le comte de S… et sa famille 2324

Renouf, Émile

La veuve ; île de Sein (Finistère) 3199
La Pierre-des-Pendus (Finistère) 3200

Rougeron, Jules-James

Une prise d'habits aux carmélites 3332
Départ du torero pour la course 3333

Rozier, Dominique

La fin du réveillon 3367
Gibier 3368

Vély, Anatole

Portrait de Mme G. L… 3767
Le cœur s'éveille 3768

Vernier, Émile-Louis

La vente du coquillage, à Saint Wast la Hougue (Manche) 3781
Portrait de M. le Dr A… 5975
Portrait de M. Grévy, président de la République, d'après M. Bonnat 7235

Médailles de 3ème classe

Aublet, Albert

Portrait de Mme la baronne de B… 99
Henri de Guise chez Henri III le 9 mai 1588 100

Auguin, Louis-Auguste

À travers champs ; matinée de septembre 104
Solitude (Limousin) 105

Ballavoine, Jules

La séance interrompue 148

Barillot, Léon

Les étangs de Saint-Paul-de-Varax 156

Halte à l'auberge de Villiers-sur-Morin 157

Beaumetz, Étienne

Les voilà ! - 1870 202

Bompard, Maurice

Étude d'oiseaux ; nature morte 389

Le repos du modèle 390

Bonnefoy, Henry

Juin en Danemark 401

Monsieur, Madame et Bébé 402

Dawant, Albert-Pierre

Henri IV d'Allemagne fait amende honorable devant le pape Grégoire VU, en 1013

Méroivig au tombeau de Saint-Martin. 1014

Dupré, Julien

Faucheurs de luzerne 1296

Glaneuses 1297

Edelfelt, Albert

Le convoi d'un enfant (Finlande). 1333

Portrait de M. Koechlin-Schwartz , maire du VIIIè arrondissement. 1334

Foubert, Émile-Louis

Satyre lutiné par des nymphes 1480

Haquette, Georges

Musiciens ambulants dans un cabaret en Normandie 1788
Marchande de poissons à Dieppe 1789

Hareux, Ernest-Victor

Un potager aux environs de Quilleboeuf (Eure) 1791
Le fossé de la Digue-Blanche près Quilleboeuf (Eure) 1792

Krug, Édouard

Mort de Saint-Clair 2029
Portrait de Mlle P… 2030

Larcher, Jules

Christ au tombeau 2131

Lix, Frédéric-Théodore

Camille Desmoulins au Palais Royal 2342

Marais, Adolphe

Les herbages de Merville (Calvados) 2457
Troupeau en marche 2458

Motte, Henri-Paul

César s'ennuie 2745

Moullion, Alfred

Le moissonneur 2751

Pommier en mai ; Bretagne 2752

Muraton, Euphémie

Un banc de jardin 2769

Péraire, Emmanuel

La Seine à Saint Denis 2939

Quost, Ernest

Fleurs 3136

Poissons, étude ; faïence 5669

Gibier, étude ; faïence 5670

Ravaut, René-Henri

Résurrection d'un enfant par saint Benoit 3160

Rivey, Arsène

Portrait de Mme … 3262

Valadon, Jules-Emmanuel

Portrait de M. Simon Hayem 3713

Portrait de M. D… 3714

CAHIER ICONOGRAPHIQUE

Introduction



Fig. 0.1. Octavie STUREL, *Bouquet de roses trémières*, Salon de 1853, pastel, 77 x 60 cm. Paris, musée du Louvre.



Fig. 0.2. Tony ROBERT-FLEURY, *Le dernier jour de Corinthe,* Salon de 1870, huile sur toile, 602 x 401 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 0.3. Claudius POPELIN, *S. M. l'Empereur Napoléon III,* Salon de 1865, émail peint sur bois, 74 x 95 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 0.4. Adolphe GUILLON, *La ville de Vezelay (Yonne),* Salon de 1880, huile sur toile, 230 x 150 cm. Sens, musées de Sens.



Fig. 0.5. Henri FANTIN-LATOUR, *Un atelier aux Batignolles*, Salon de 1870, huile sur toile, 204 x 273,5 cm. Paris, musée d'Orsay.

Chapitre 1



Fig. 1.1. François-Joseph HEIM, *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre, le 15 janvier 1825*, huile sur toile, 173 x 209 cm. Paris, musée du Louvre.



Fig. 1.2. André VAUTHIER-GALLE, *Médaille de première classe dans la section peinture au Salon*, module de 1850, diamètre 6,8 cm. Paris, Musée Carnavalet.



Fig. 1.3. Raymond GAYRARD, *Médaille d'honneur au Salon*, module de 1850, diamètre 7,6 cm. Paris, Musée Carnavalet.



Fig. 1.4. Antoine BOVY, *Médaille de première classe dans la section sculpture au Salon*, module de 1850, diamètre 6,8 cm. Paris, Musée Carnavalet.



Fig. 1.5. Armand-Auguste CAQUÉ, *Médaille de première classe dans la section architecture au Salon*, module de 1850, diamètre 6,8 cm. Paris, Musée Carnavalet.



Fig. 1.6. Bertrand ANDRIEU, *Médaille de première classe au Salon*, date inconnue, diamètre 6,8 cm. Paris, Musée Carnavalet.



Fig. 1.7. Antoine BOVY, *Médaille de deuxième classe au Salon*, module de 1848, diamètre 5 cm. Paris, Musée Carnavalet.



Fig. 1.8. Eugène-André OUDINÉ, *Médaille d'honneur au Salon,* module de 1848, diamètre 7,2 cm. Paris, Musée Carnavalet.



Fig. 1.9. Honoré DE LONGUEIL, *Médaille de récompense à l'effigie de Napoléon III,* module entre 1852 et 1870, diamètre 4,5 cm. Paris, Musée Carnavalet.



Fig. 1.10. Alphée DUBOIS, *Les bergers d'Arcadie,* module de 1872, diamètre 6 cm. Paris, Musée d'Orsay.



Fig. 1.10. Cham, « Au Salon », *Le Charivari*, 20 juin 1879, p. 132.

Chapitre 2

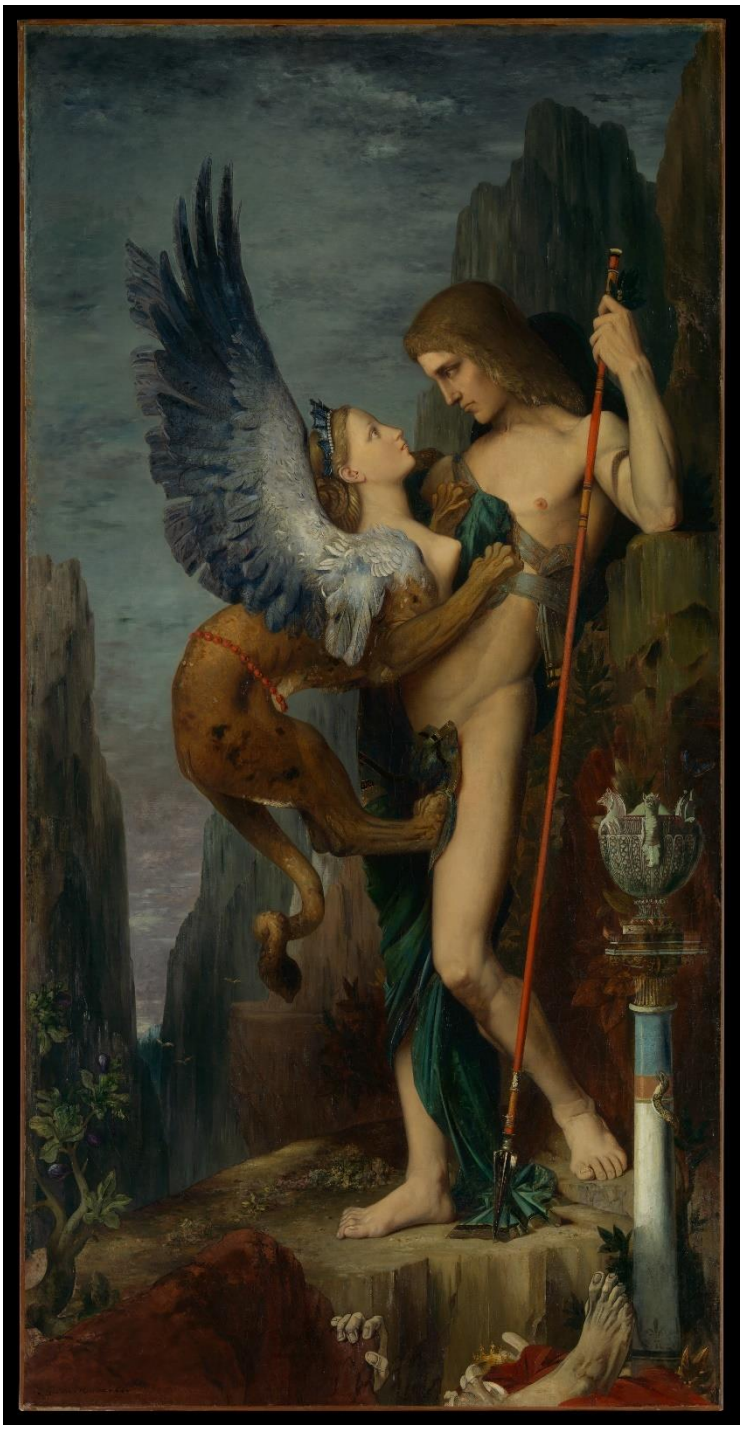


Fig. 2.1. Gustave MOREAU, *Œdipe et le Sphinx,* Salon de 1864, huile sur toile, 206,5 x 105 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

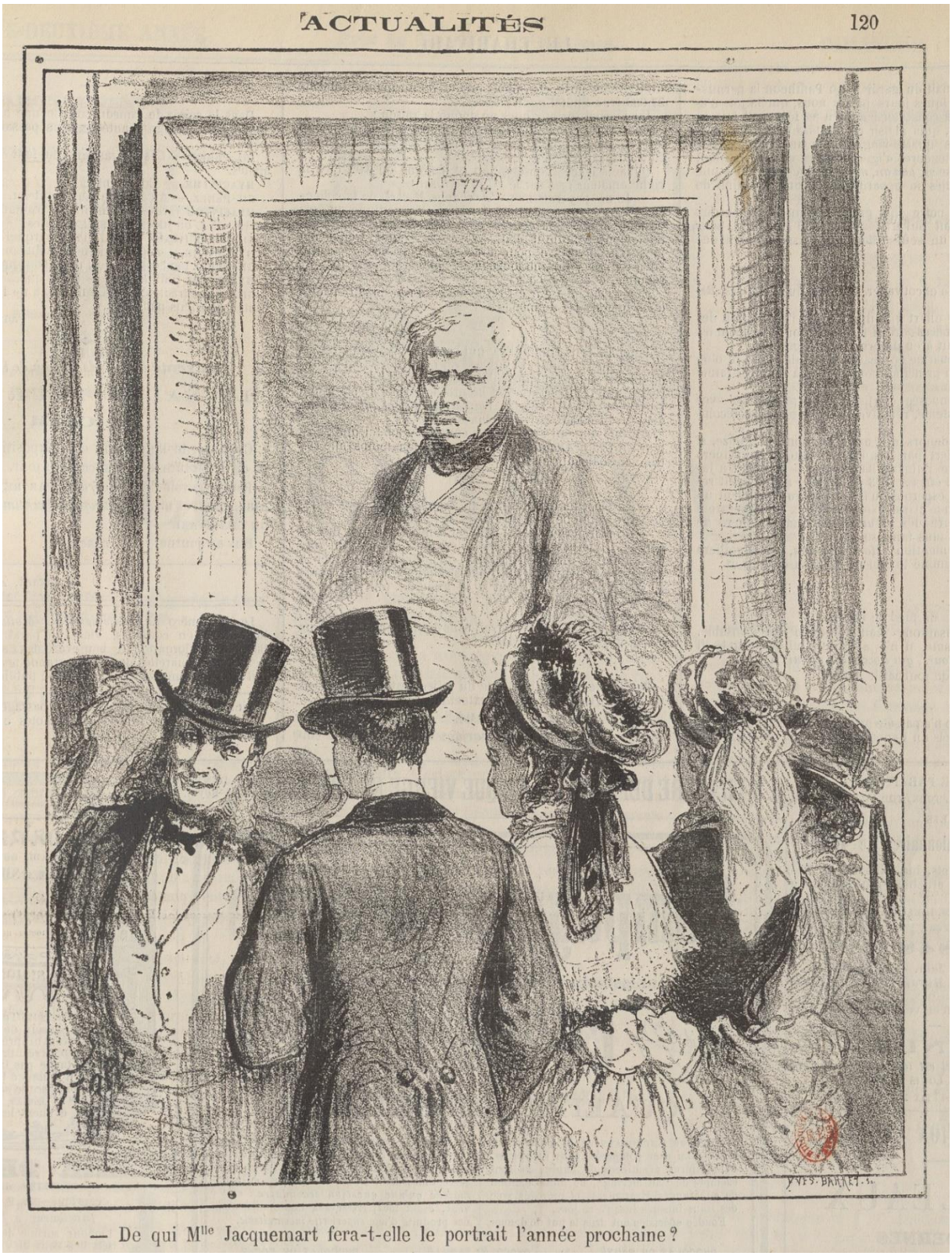


Fig. 2.2. Stop, « Actualités », *Le Charivari*, 31 mai 1873, p. 3.

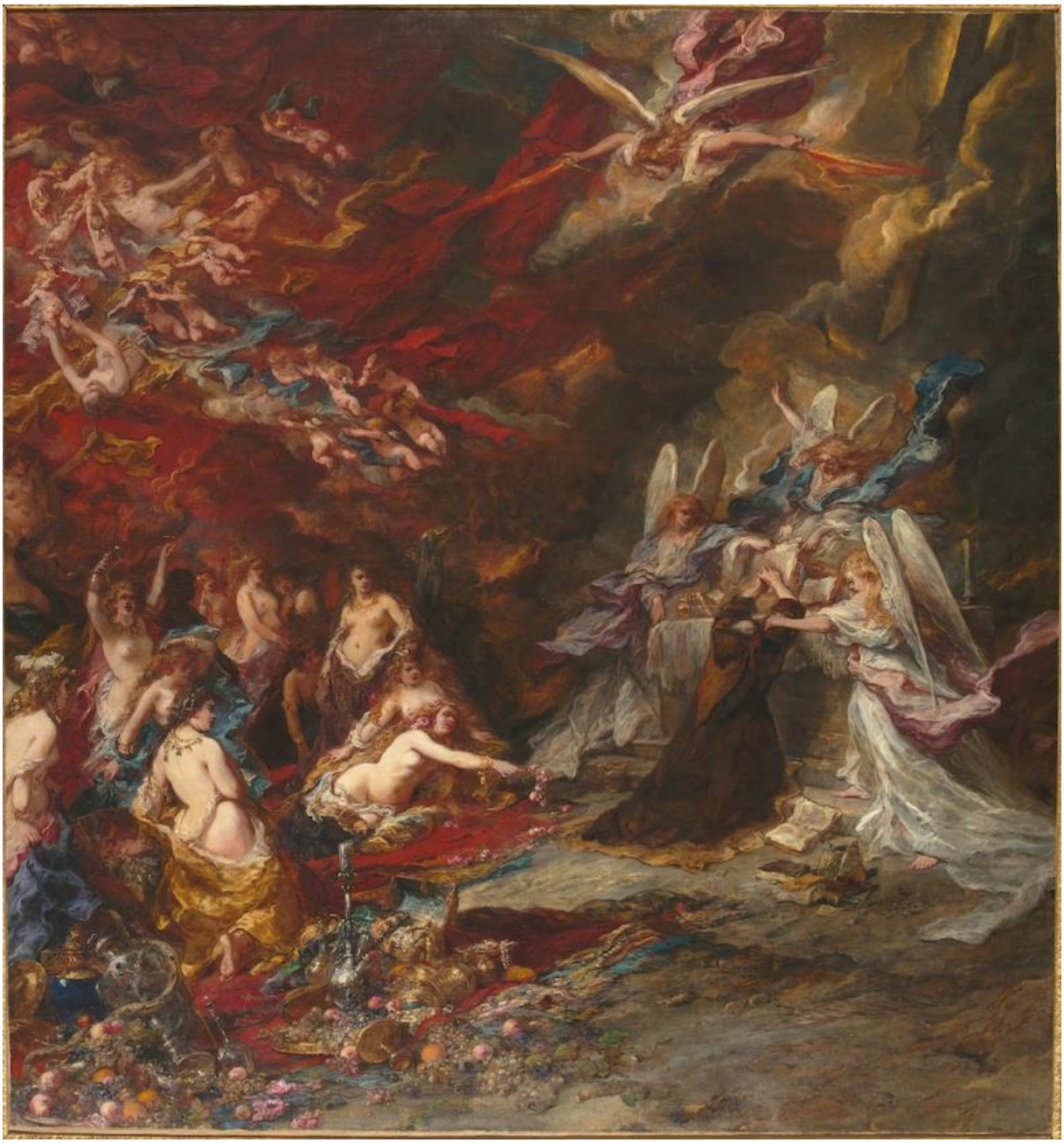


Fig. 2.3. Eugène ISABEY, *Tentation de Saint Antoine*, vers 1869, huile sur toile, 313 x 290 cm. Paris, musée d'Orsay.

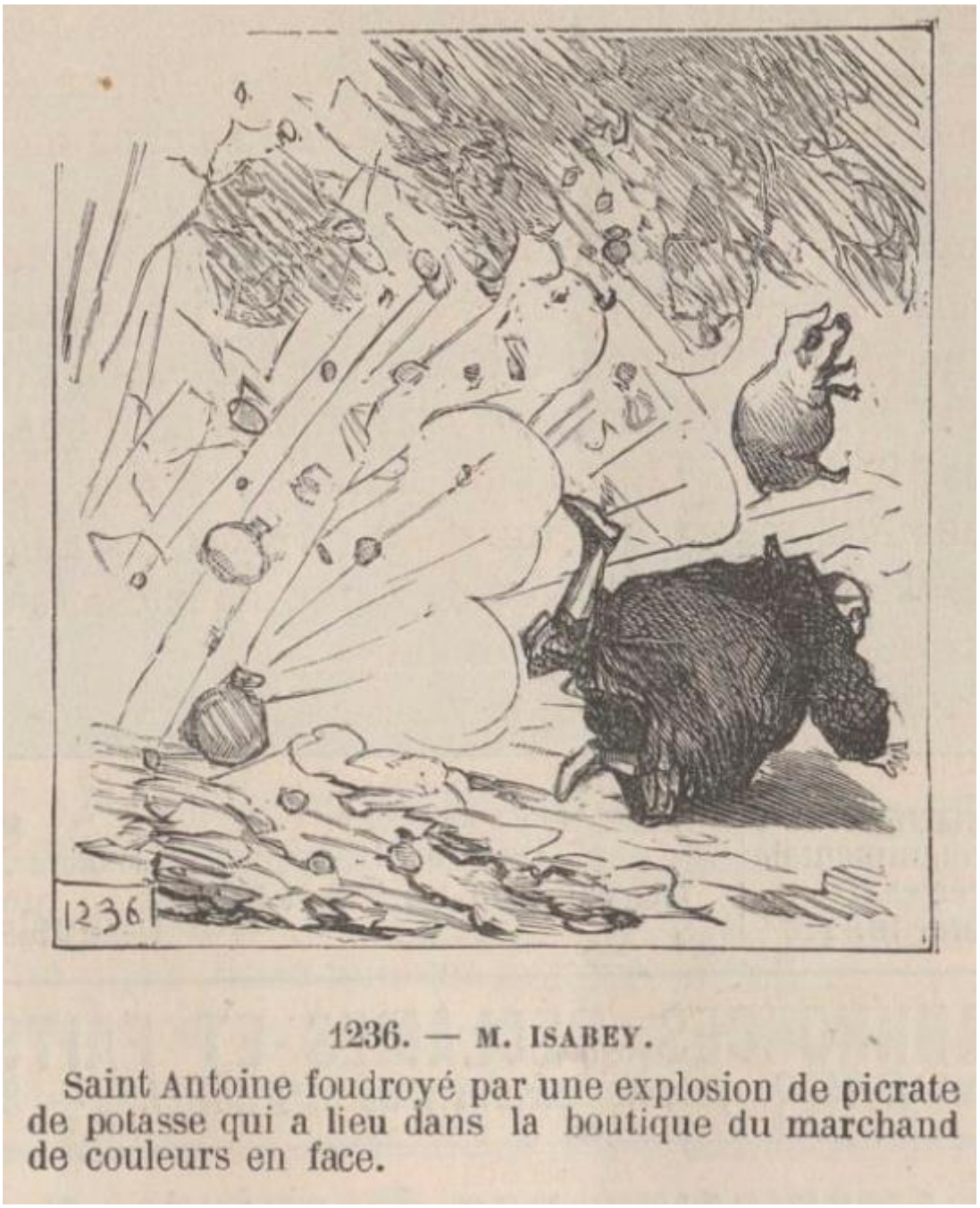


Fig. 2.4. Cham, « Croquis par Cham », *Le Charivari*, 30 mai 1869, p. 3.



Fig. 2.5. Cham, « Promenades à l'exposition », *Le Charivari*, 4 août 1857, p. 3.



Fig. 2.6. Darjou, « Le public au Salon. Une indiscrétion », *Le Journal amusant*, 30 mai 1863, p. 6.



EXPOSANTS.

Mademoiselle, permettez-moi de vous faire le tableau de mon amour; et si vous voulez me le permettre, je saurai l'encadrer dans pas mal de palissandre.

Fig. 2.7. Bertall, « Promenade au Salon », *Le Journal amusant*, 16 mai 1868, p. 7.

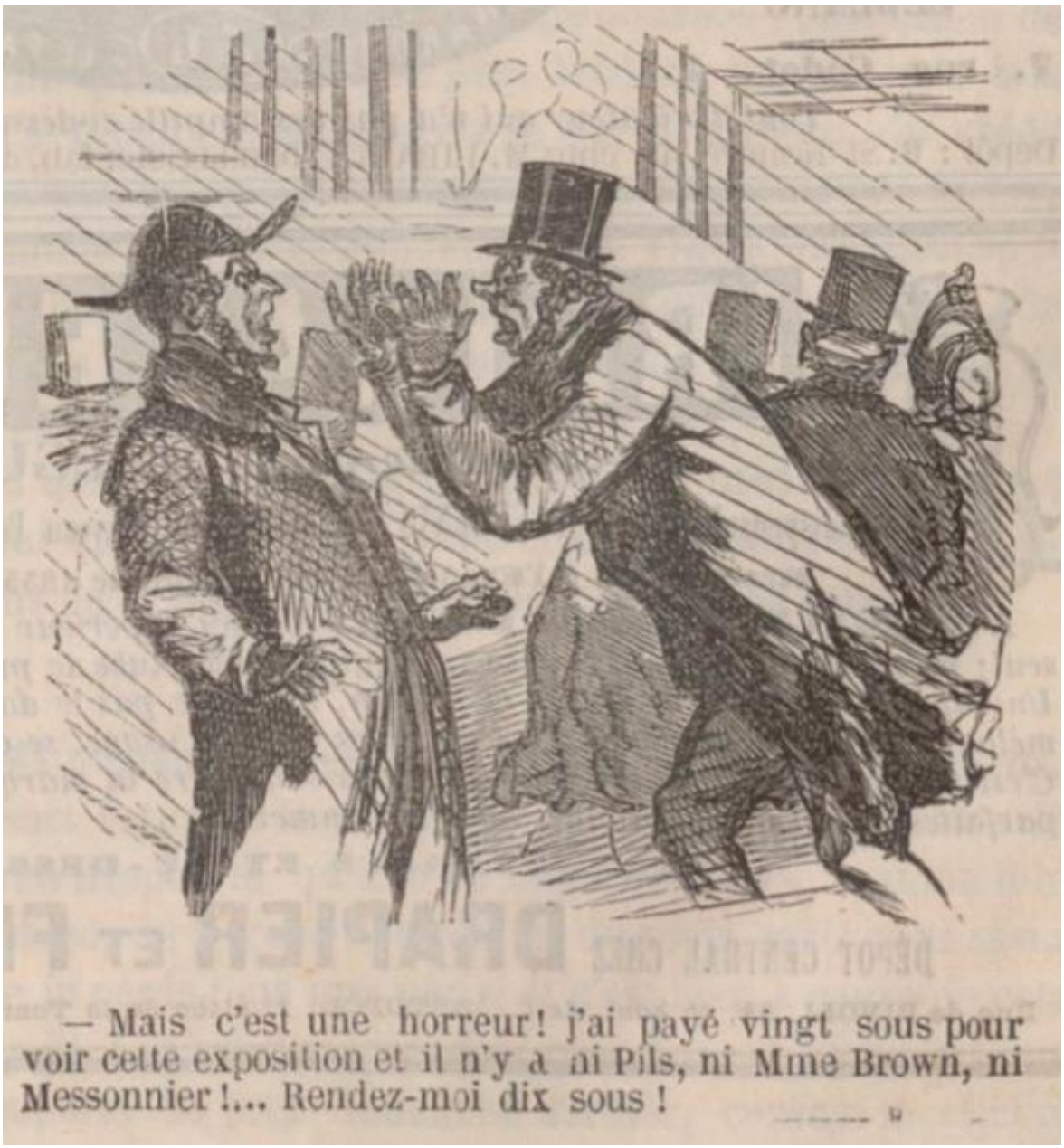


Fig. 2.8. Cham, « L'exposition de 1863 photographiée », *Le Charivari*, 10 mai 1863, p. 3.



Fig. 2.9. Darjou, « Le public au Salon », *Le Journal amusant*, 30 mai 1863, p. 3.

LE PUBLIC A L'EXPOSITION, — croquis par H. DAUMIER (suite).



22286

— Et toi, qu'est-ce que tu trouves le meilleur au Salon cette année?
— La bière.

Fig. 2.10. Honoré DAUMIER, « Le public à l'exposition », *Le Journal amusant*, 18 juin 1864, p. 5.



27823

1413. A L'ODÉON,
par M. LASERGES.

Tableau commandé par le directeur de ce théâtre, afin de faire croire qu'il y vient du monde.

Fig. 2.11. Bertall, « Promenade au Salon de 1869 », *Le Journal amusant*, 5 juin 1869, p. 5.



Fig. 2.12. Bertall, « Promenade au Salon de 1870 », *Le Journal amusant*, 4 juin 1870, p. 3.



Fig. 2.13. Monta [Henri DE MONTAUT], « Le Salon carré », *Le Journal pour rire*, 1er avril 1848, p. 4-5.



Fig. 2.14. Honoré DAUMIER, « Le public du Salon », *Le Charivari*, 3 mai 1852, p. 3.

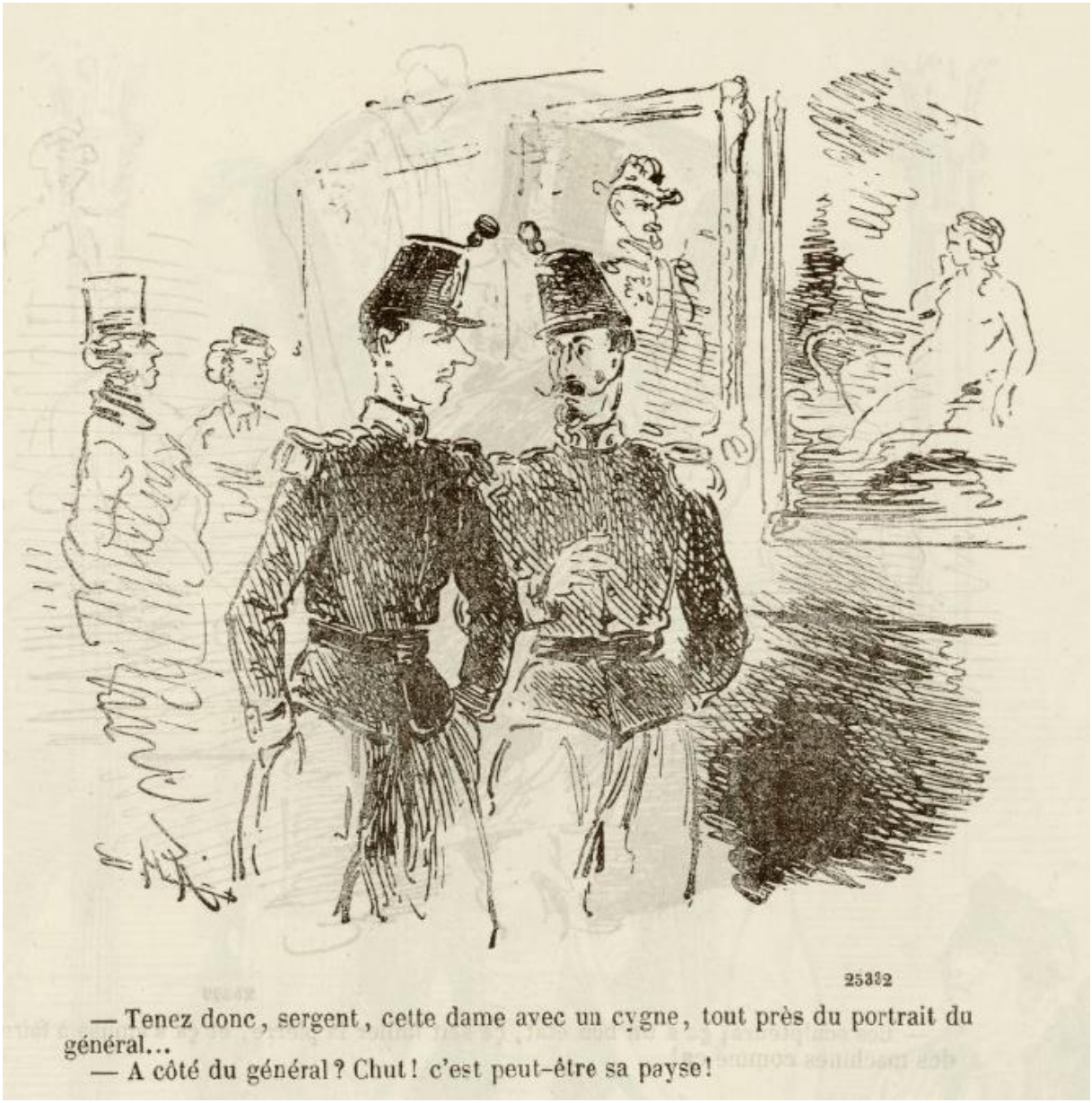


Fig. 2.15. Albert ROBIDA, « À travers le Salon », *Le Journal amusant*, 1er juin 1867, p. 5.

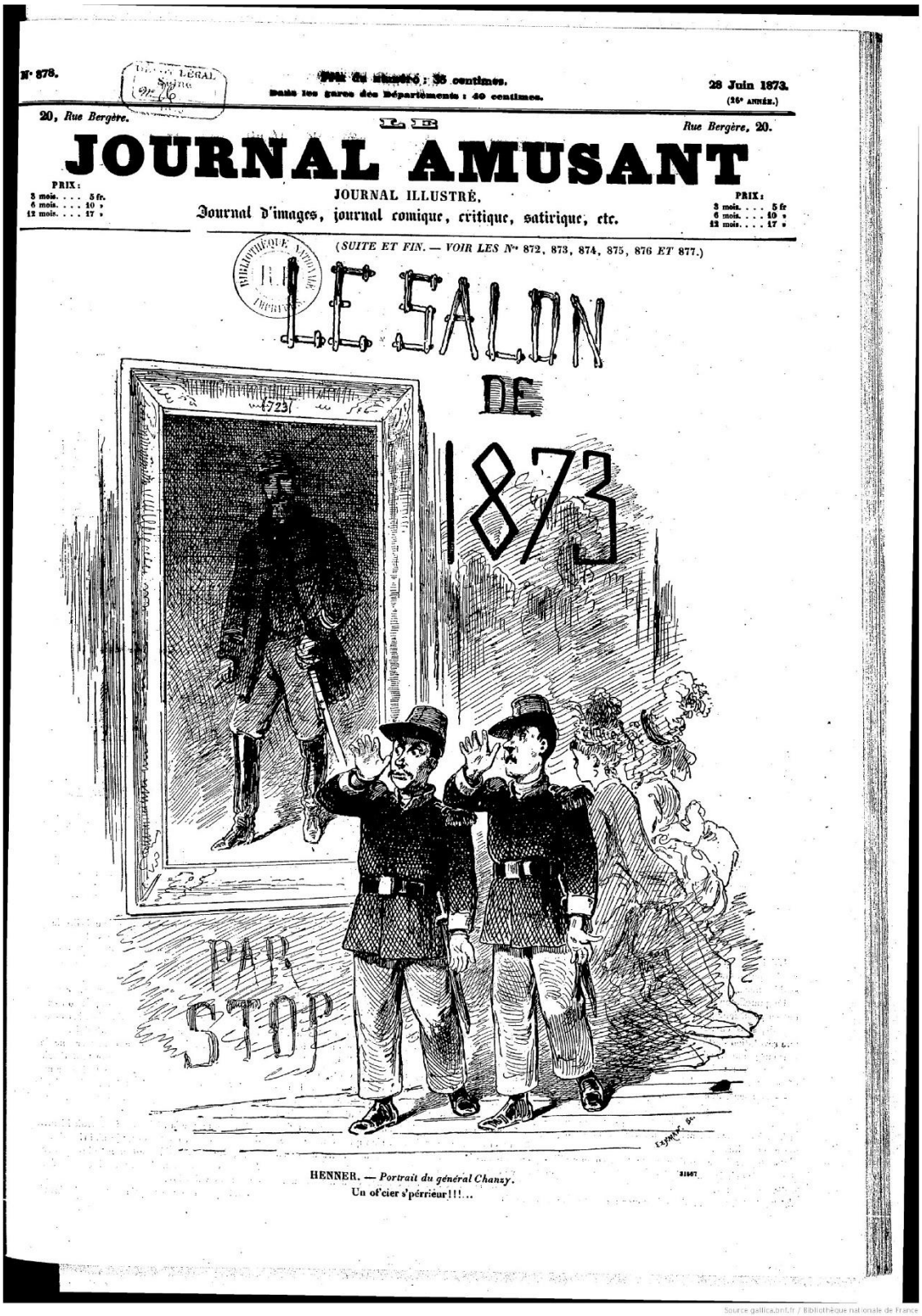


Fig. 2.16. Stop, « Le Salon de 1873 », *Le Journal amusant*, 28 juin 1873, p. 1.



Fig. 2.17. Stop, « Le Salon de 1872 », *Le Journal amusant*, 25 mai 1872, p. 2.



Fig. 2.18. Stop, « Le Salon de 1872 », *Le Journal amusant*, 1er juin 1872, p. 2.



Fig. 2.19. Hadol, « Pourquoi les femmes vont au Salon », *Le Charivari*, 8 mai 1874, p. 3.



Fig. 2.20. Stop, « Le Salon de 1873 », *Le Journal amusant*, 17 mai 1873, p. 2.



Ne comprennent absolument rien à tout ça.

Fig. 2.21. Stop, « Le Salon de 1875 », *Le Journal amusant*, 22 mai 1875, p. 2.



IC.

S'étonne que ces Parisiens puissent peindre la mer sans l'avoir jamais vue.

Fig. 2.22. Stop, « Le Salon de 1875 », *Le Journal amusant*, 12 juin 1875, p. 2.



Fig. 2.23. Darjou, « Le public au Salon de 1864 », *Le Charivari*, 6 juin 1864, p. 3.

LE SALON DE 1857.

15 francs pour Paris, 15 francs pour les départements (soit un abonnement de trois mois à L'ARTISTE).

Texte par M. THEOPHILE GAUTIER.

Planches par MM. ED. HEDOUIN, MOUILLERON, FRANÇAIS, CELESTIN NANTEUIL, A. MASSON, CHAPLIN, J. VEYRASSAT, DAUBIGNY, BARON, CHAVET, CAREY, A. DE CURZON, METZMACHER, BRACQUEMOND, GUSTAVE DORÉ, etc., etc.

Un article de M. Théophile Gautier sur LE SALON paraît, chaque dimanche, depuis le 15 juin. *L'ARTISTE*, qui a déjà obtenu l'autorisation de reproduire par la gravure ou la lithographie les toiles et les statues les plus intéressantes de l'Exposition prochaine, accompagnera l'article d'une ou deux planches. Nous pouvons annoncer dès à présent :

Les Marchandes de foin, d'après HÉBERT.
Christophe Colomb, d'après MARÉCHAL (de Metz).
Effet d'hiver, par FRANÇAIS, d'après lui-même.
Le Printemps, par DAUBIGNY, d'après lui-même.
L'Intérieur du Saltimbanque, d'après J. STEVENS.
Un Convoi funèbre, d'après LOUIS KNAUSS.
Othello racontant ses batailles, d'après CABANEL.
Raphaël apercevant la Fornarine pour la première fois, d'après BENOUVILLE.
Un Effet de neige et une Chasse au chevreuil, d'après COURBET.
Saltimbanques au moyen-âge, d'après GUSTAVE BRION.
Gwellad, fête dans un village de la Basse-Bretagne, d'après FISCHER.
Molière contemplateur, d'après GEFFROY.
Le Saboter, d'après ARMAND LELEUX.
La Messe le dimanche à Bécsi, d'après LANDELLE.
La Petite Provence, d'après ADOLPHE LELEUX.
Les premières Roses, d'après CH. CHAPLIN.
Un Estaminet, la Partie de billard, par CHAVET, d'après lui-même.
La Fête de la Mère, d'après CH. MARÉCHAL.
Les Glaneuses surprises par l'orage, par ED. HÉDOUIN, d'après lui-même.
Paysans dinant dans les champs, par J. VEYRASSAT, d'après lui-même.
Paysans bretons faisant leur prière, d'après EDOUARD FRÈRE.
Don Quichotte, par CÉLESTIN NANTEUIL, d'après lui-même.
Une petite Industrie, d'après ALFRED STEVENS.
Un Bazar à Beyrouth, d'après THÉODORE FRÈRE.
Figures décoratives, d'après BOUGUEREAU.

On souscrit aux bureaux de L'ARTISTE, 2, rue Laffitte, par un mandat sur la poste, à l'ordre du Directeur.

Fig. 2.24. Publicité pour le « Salon » de Théophile Gautier, parue dans *Le Constitutionnel*, 14 juillet 1857, p. 4.



Fig. 2.25. Honoré DAUMIER, « Croquis pris au Salon », *Le Charivari*, 24 juin 1865, p. 3.

Chapitre 3



Fig. 3.1. Paul BAUDRY, *La mort de Vitellius,* 1847, huile sur toile, 112 x 145 cm. La Roche-sur-Yon, musée municipal.

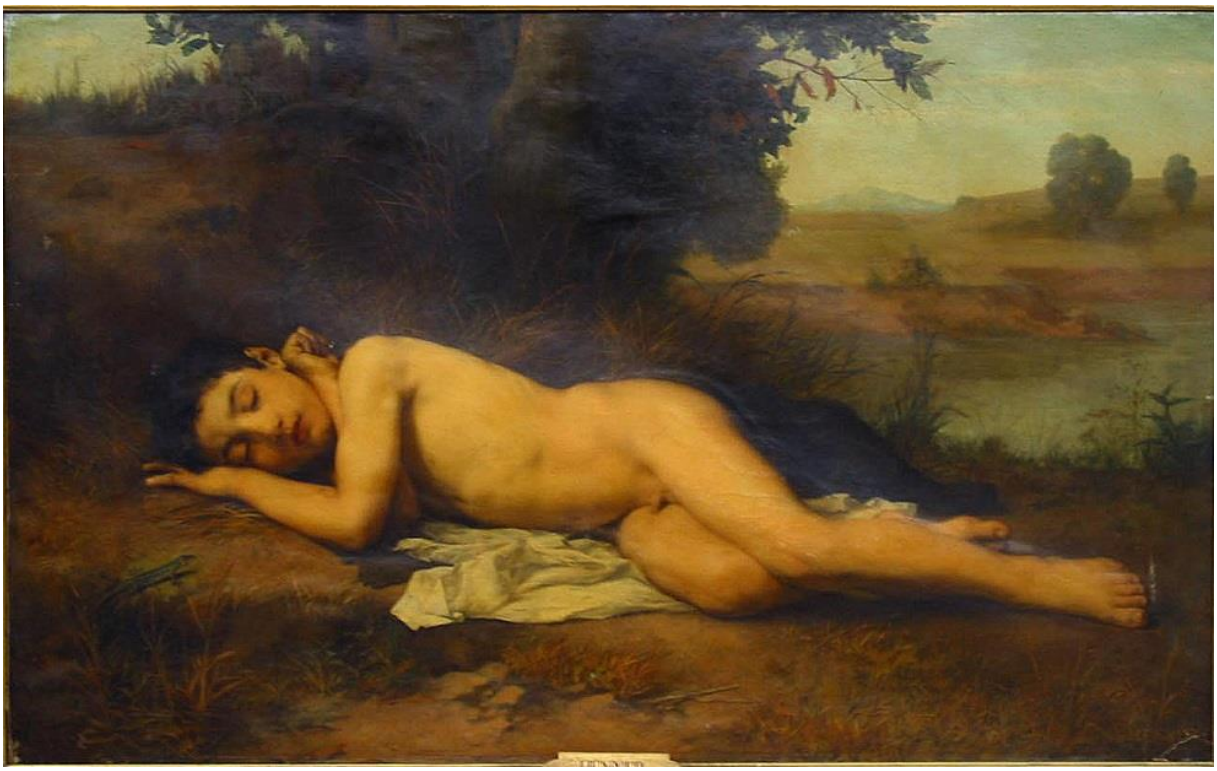


Fig. 3.2. Jean-Jacques HENNER, *Jeune baigneur endormi*, Salon de 1863, huile sur toile, 137 x 88 cm. Colmar, musée Unterlinden.



Fig. 3.3. Jean-Jacques HENNER, *La chaste Suzanne,* Salon de 1865, huile sur toile, 130 x 185 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.4. Jean-Jacques HENNER, *La Magdeleine,* Salon de 1878, huile sur toile, 143 x 86 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 3.5. Paul BAUDRY, *La Fortune et le jeune enfant*, Salon de 1857, huile sur toile, 148 x 194 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.6. Paul BAUDRY, *Supplice d'une vestale,* Salon de 1857, huile sur toile, 304 x 443 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 3.7. Pierre FRITEL, *Un martyr*, Salon de 1879, huile sur toile, dimensions inconnues. Ambert, hôtel de ville.



Fig. 3.8. Louis PRIOU, *Hercule et Pan*, Salon de 1869, huile sur toile, 267 x 221 cm. Bordeaux, musée des beaux-arts.



Fig. 3.9. Louis PRIOU, *La coupe et la lyre*, Salon de 1872, huile sur toile, 189 x 256 cm. Toulouse, musée des Augustins.



Fig. 3.10. Louis PRIOU, *Une famille de satyres*, Salon de 1874, huile sur toile, 147 x 173 cm. Sydney, Art Gallery of New South Wales.



Fig. 3.11. Henri GERVEX, *Satyre jouant avec une bacchante*, Salon de 1874, huile sur toile, 193 x 159 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.12. Adolphe YVON, *Prise de la tour de Malakoff, le 8 septembre 1855 (Crimée)*, Salon de 1857, huile sur toile, 900 x 600 cm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Fig. 3.13. Isidore PILS, *Bataille de l'Alma (20 septembre 1854),* Salon de 1861, 500 x 900 cm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Fig. 3.14. Paul BAUDRY, *Glorification de la Loi*, Salon des artistes français de 1881, huile sur toile, 480 x 360 cm. Paris, cour de Cassation.

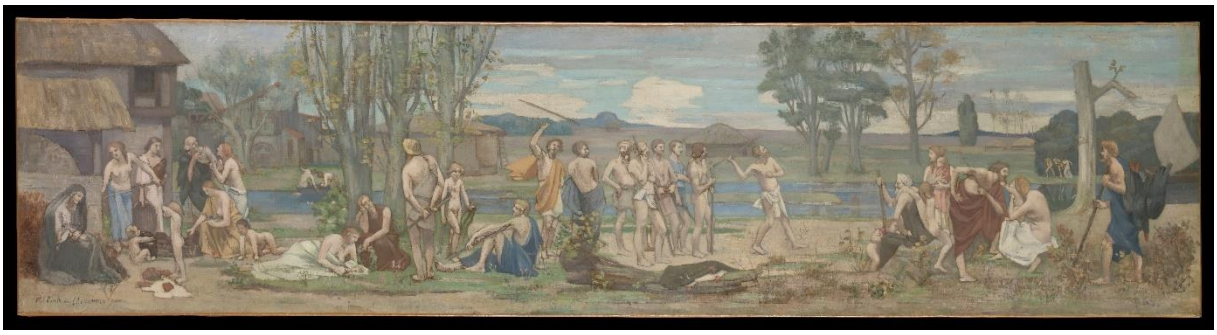


Fig. 3.15. Pierre PUVIS DE CHAVANNES, *Jeunes Picards s'exerçant à la lance (Pro Patria ludus),* Salon des artistes français de 1882, huile sur toile, 33,3 x 143,3 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 3.16. Léon BONNAT, *L'Assomption,* Salon de 1869, huile sur toile, dimensions inconnues. Bayonne, église Saint-André.

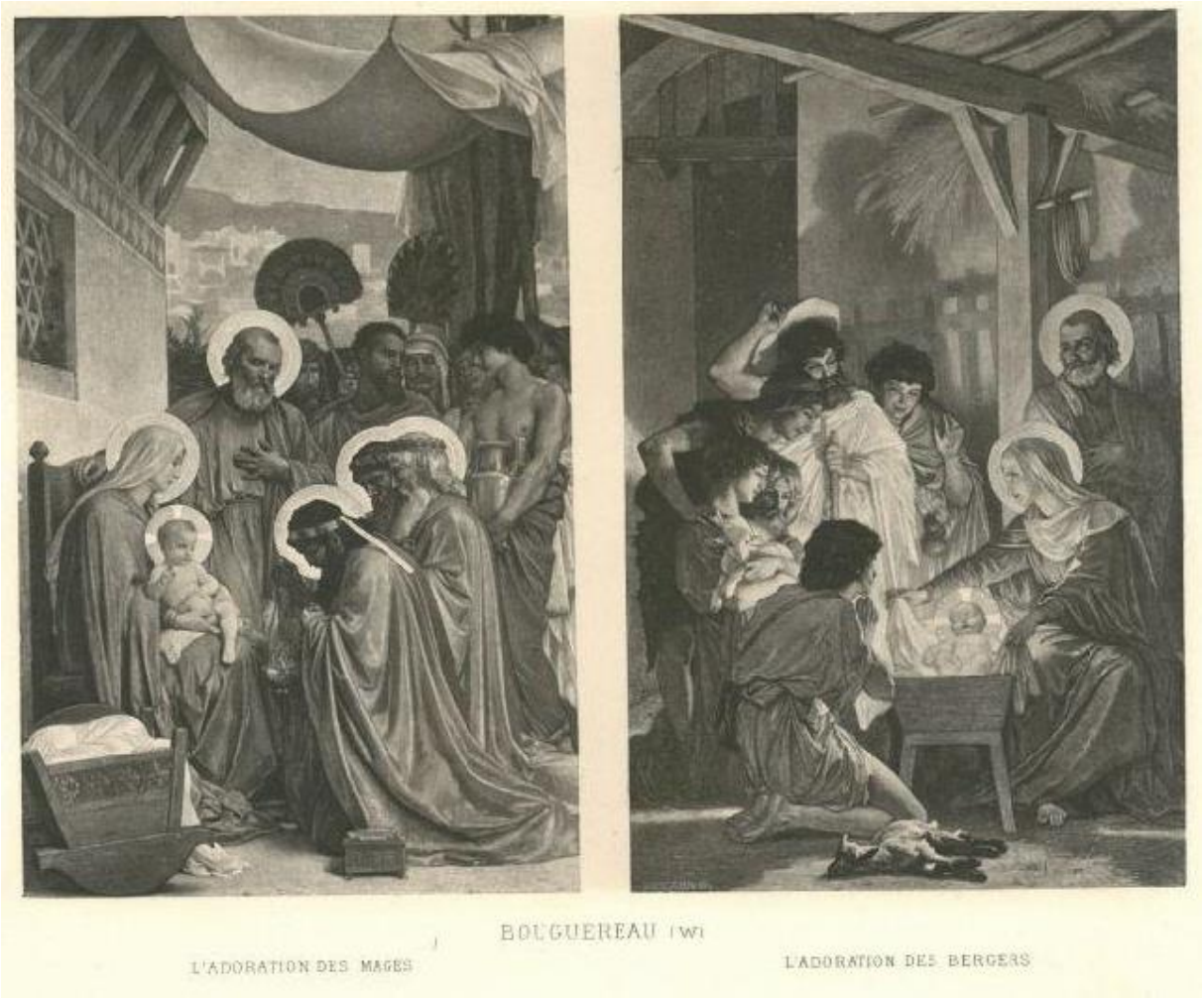


Fig. 3.17. William BOUGUEREAU, *L'Adoration des mages* et *L'Adoration des bergers,* Salon des artistes français de 1885, techniques, dimensions et localisations inconnues.



Fig. 3.18. Tony ROBERT-FLEURY, *Le dernier jour de Corinthe,* Salon de 1870, huile sur toile, 602 x 401 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.19. Jean-Paul LAURENS, *L'état-major autrichien devant le corps de Marceau*, Salon de 1877, huile sur toile, 300 x 210 cm. Localisation inconnue.



Fig. 3.20. Fernand CORMON, *Les vainqueurs de Salamine,* Salon des artistes français de 1887, huile sur toile, 464 x 767 cm. Rouen, musée des Beaux-arts.



Fig. 3.21. Aimé MOROT, *Le bon Samaritain,* Salon de 1880, huile sur toile, 198 x 268 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 3.22. Gabriel FERRIER, *Douleur !*, Salon des artistes français de 1903, huile sur toile, 126 x 213 cm. Arras, musée des beaux-arts.

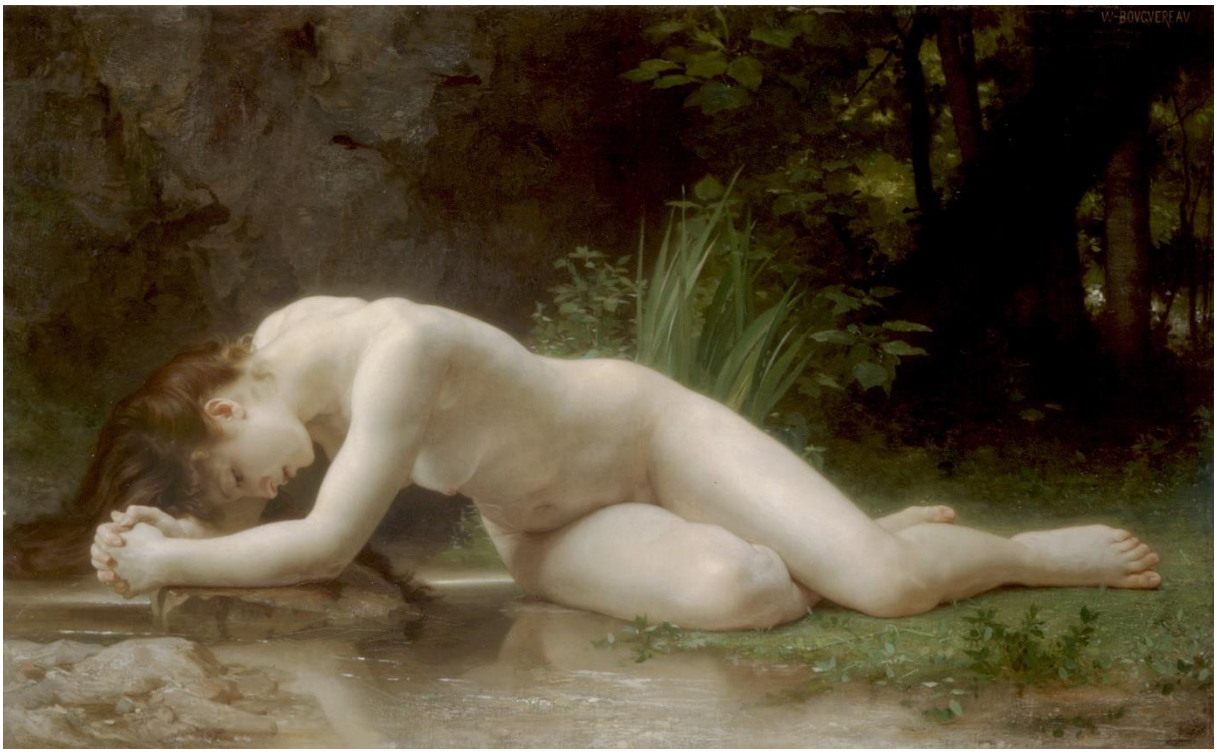


Fig. 3.23. William BOUGUEREAU, *Byblis,* Salon des artistes français de 1885, huile sur toile, 48 x 79 cm. Hyderabad, Salar Jung Museum.



Fig. 3.24. Jean-Jacques HENNER, *Le Lévite d'Ephraïm et sa femme morte,* Salon des artistes français de 1898, huile sur toile, 60 x 92 cm. Princeton, Princeton University Art Museum.

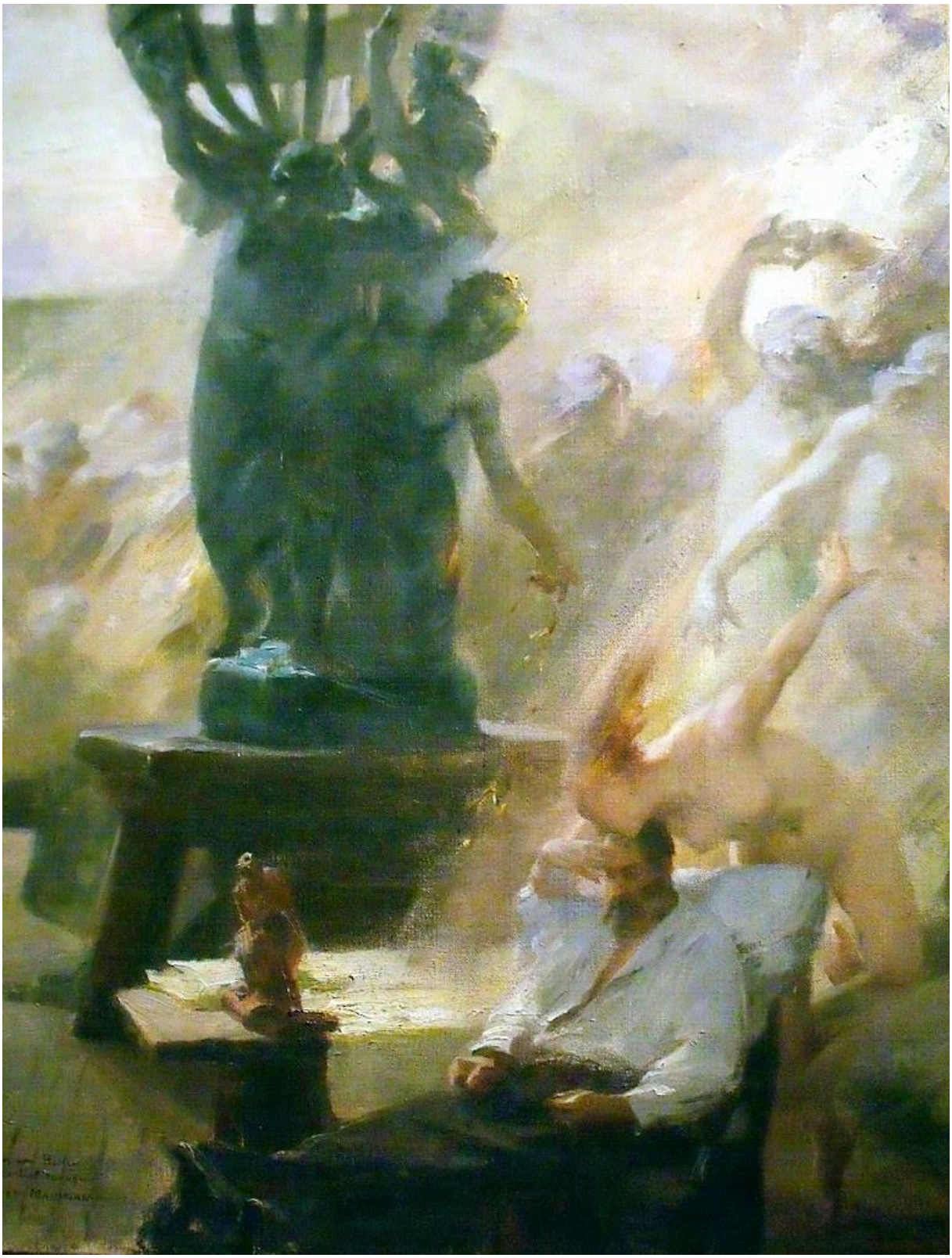


Fig. 3.25. Albert MAIGNAN, *Carpeaux,* Salon des artistes français de 1892, huile sur toile, 41 x 32 cm. Soissons, musée municipal.



Fig. 3.26. Édouard DETAILLE, *Le rêve*, Salon des artistes français de 1888, huile sur toile, 400 x 300 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.27. Pascal-Adolphe-Jean DAGNAN-BOUVERET, *Madone,* Salon des artistes français de 1889, huile sur toile, 193 x 130,8 cm. Localisation inconnue.



Fig. 3.28. Fernand CORMON, *Les noces des Nibelungen*, Salon de 1870, huile sur toile, 145 x 219 cm. Lisieux, musée d'art et d'histoire.



Fig. 3.29. Fernand CORMON, *La mort de Ravana*, Salon de 1875, huile sur toile, 180 x 260 cm. Toulouse, musée des Augustins.



Fig. 3.30. Fernand CORMON, *Caïn*, huile sur toile, 400 x 700 cm. Paris, musée d'Orsay.

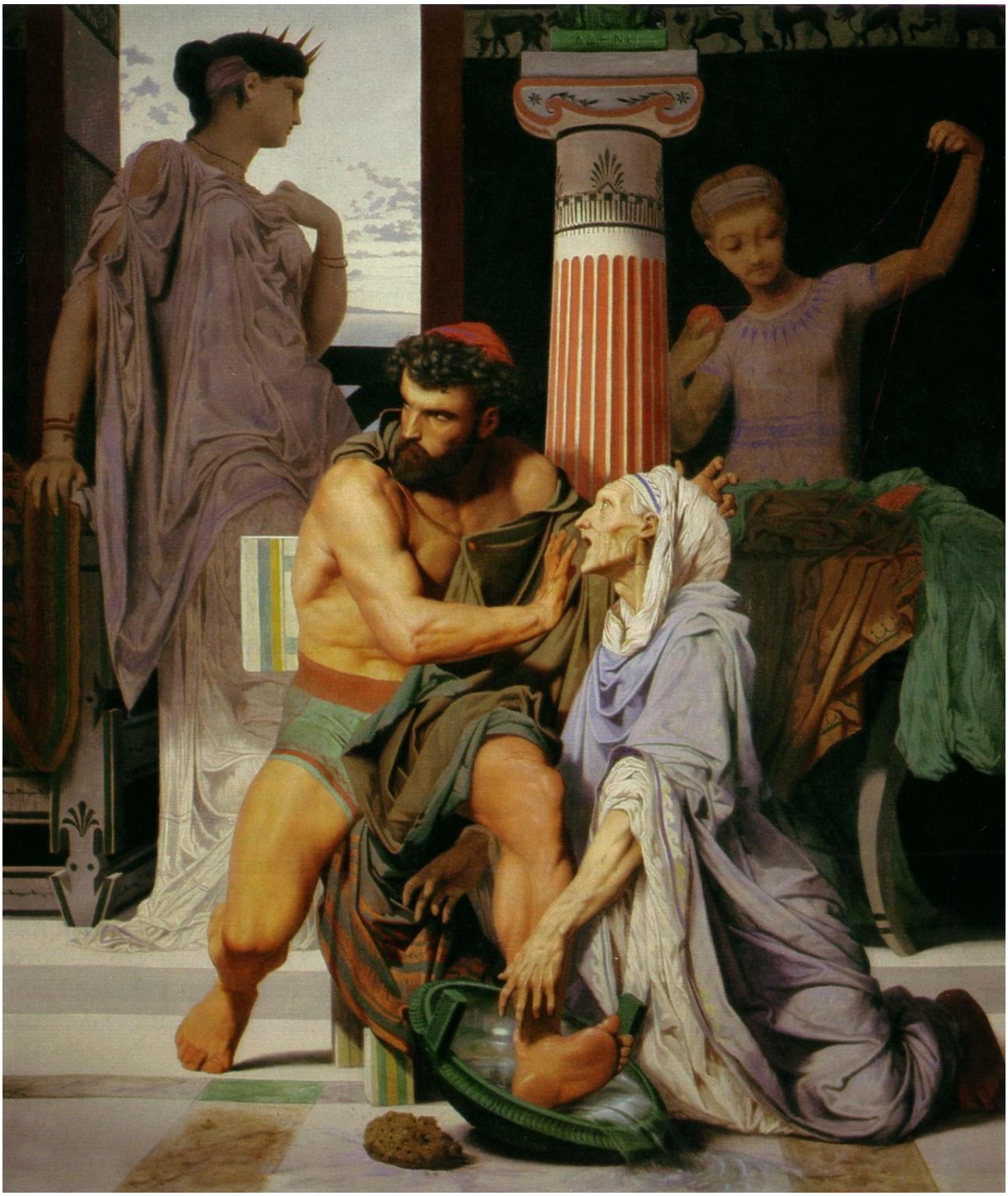


Fig. 3.31. Gustave BOULANGER, *Ulysse et Euryclée,* 1849, huile sur toile, 147 x 114 cm. Paris, musée de l'École nationale des beaux-arts.



Fig. 3.32. Gustave BOULANGER, *Démocrite enfant*, 1850-1851, huile sur toile, 123,5 cm (diamètre). Localisation inconnue.



Fig. 3.33. Gustave BOULANGER, *Jules-César arrivé au Rubicon*, Salon de 1857, huile sur toile, 312 x 300 cm. Amiens, musée de Picardie.



Fig. 3.34. Gustave BOULANGER, *Lesbie,* Salon de 1859, huile sur bois, 26 x 34 cm. Localisation inconnue.



Fig. 3.35. Gustave BOULANGER, *Les Choassa (éclaireurs arabes)*, Salon de 1857, techniques, dimensions et localisations inconnues.



Fig. 3.36. Léon BONNAT, *Adam et Eve trouvant Abel mort*, Salon de 1861, huile sur toile, 250 x 173 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 3.37. Léon BONNAT, *Martyre de Saint-André,* Salon de 1863, huile sur toile, 223 x 302 cm. Bayonne, musée Bonnet-Helleu.

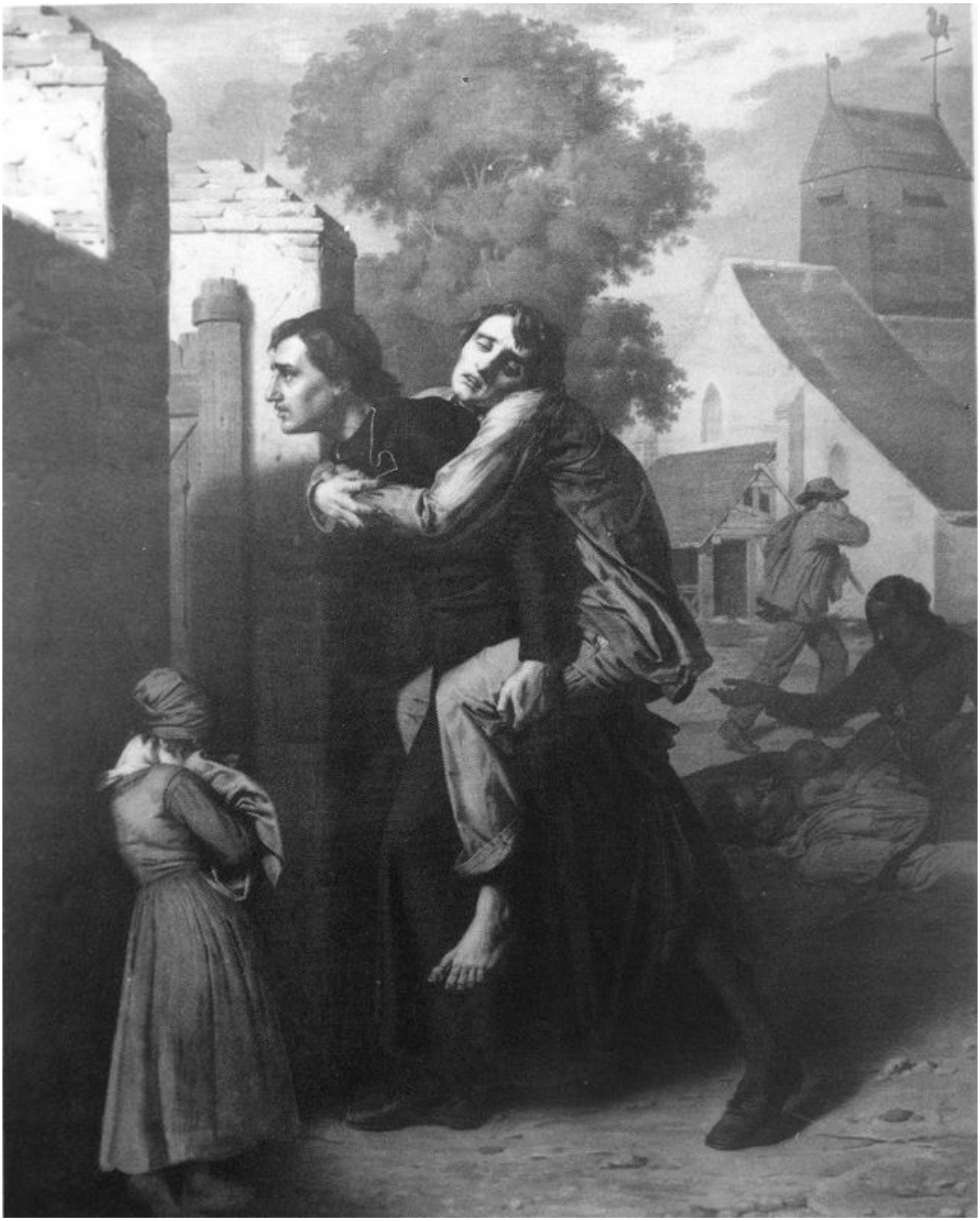


Fig. 3.38. Michel DUMAS, *Un des derniers actes de dévouement de l'abbé Bouloy, curé d'Oussoy (Loiret), pendant le choléra de 1854*, Salon de 1857, huile sur toile, 192 x 245 cm. Montargis, église de la Madeleine.



Fig. 3.39. Félix BARRIAS, *Les exilés de Tibère,* Salon de 1850, huile sur toile, 416 x 253 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.40. Luigi MUSSINI, *L'éducation à Sparte,* 1869, huile sur toile, 125 x 162 cm. Montauban, musée Ingres-Bourdelle.



Fig. 3.41. Joseph-Nicolas ROBERT-FLEURY, *Pillage d'une maison dans le judecca de Venise au Moyen Âge*, 1855, huile sur toile, 242 x 203 cm. Toulouse, musée des Augustins.



Fig. 3.42. Louis SCHUTZENBERGER, *Les Terpyschores,* Salon de 1860, huile sur toile, 200 x 144 cm. Localisation inconnue.



Fig. 3.43. Félix GIACOMOTTI, *L'enlèvement d'Amymoné,* Salon de 1865, huile sur toile, 165 x 225 cm. Lisle-sur-Tarn, musée Raymond Lafarge.



Fig. 3.44. Léon RIESENER, *Érigone*, Salon de 1864, huile sur toile, 110 x 135 cm. Paris, musée du Louvre.



Fig. 3.45. Gustave MOREAU, *Orphée*, Salon de 1866, huile sur toile, 154 x 99,5 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.46. Paul CHENAVARD, *Divina Tragedia,* 1865-1869, huile sur toile, 400 x 550 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.47. Thomas COUTURE, *Les Romains de la Décadence*, 1847, huile sur toile, 472 x 772 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.48. Jules-Eugène LENEPVEU, *Les martyrs aux catacombes,* Exposition universelle de 1855, huile sur toile, 170 x 336 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.49. Henri REGNAULT, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade,* 1870, huile sur toile, 301 x 143 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.50. Charles-Louis MÜLLER, *Appel des dernières victimes de la Terreur*, Salon de 1850, huile sur toile, dimensions inconnues. Vizille, musée de la Révolution française.



Fig. 3.51. Ernest MEISSONIER, *L'Empereur à Solferino,* Salon de 1864, huile sur toile, 43,5 x 76 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.52. Alexandre CABANEL, *Glorification de saint Louis*, Exposition universelle de 1855, huile sur toile, 428,5 x 446,5 cm. Montpellier, musée Fabre.



Fig. 3.53. Jules-Élie DELAUNAY, *La communion des apôtres (Évangile selon saint Mathieu, chap. XXVI)*, Salon de 1865, huile sur toile, 284 x 204 cm. Nantes, musée des beaux-arts.



Fig. 3.54. Jules-Élie DELAUNAY, *Peste à Rome*, Salon de 1869, huile sur toile, 62 x 75 cm. Brest, musée des beaux-arts.



Fig. 3.55. Jules-Élie DELAUNAY, *Mort de Nessus (Ovide, Métamorphose, livre IX),* Salon de 1870, 92 x 125 cm. Nantes, musée des beaux-arts.

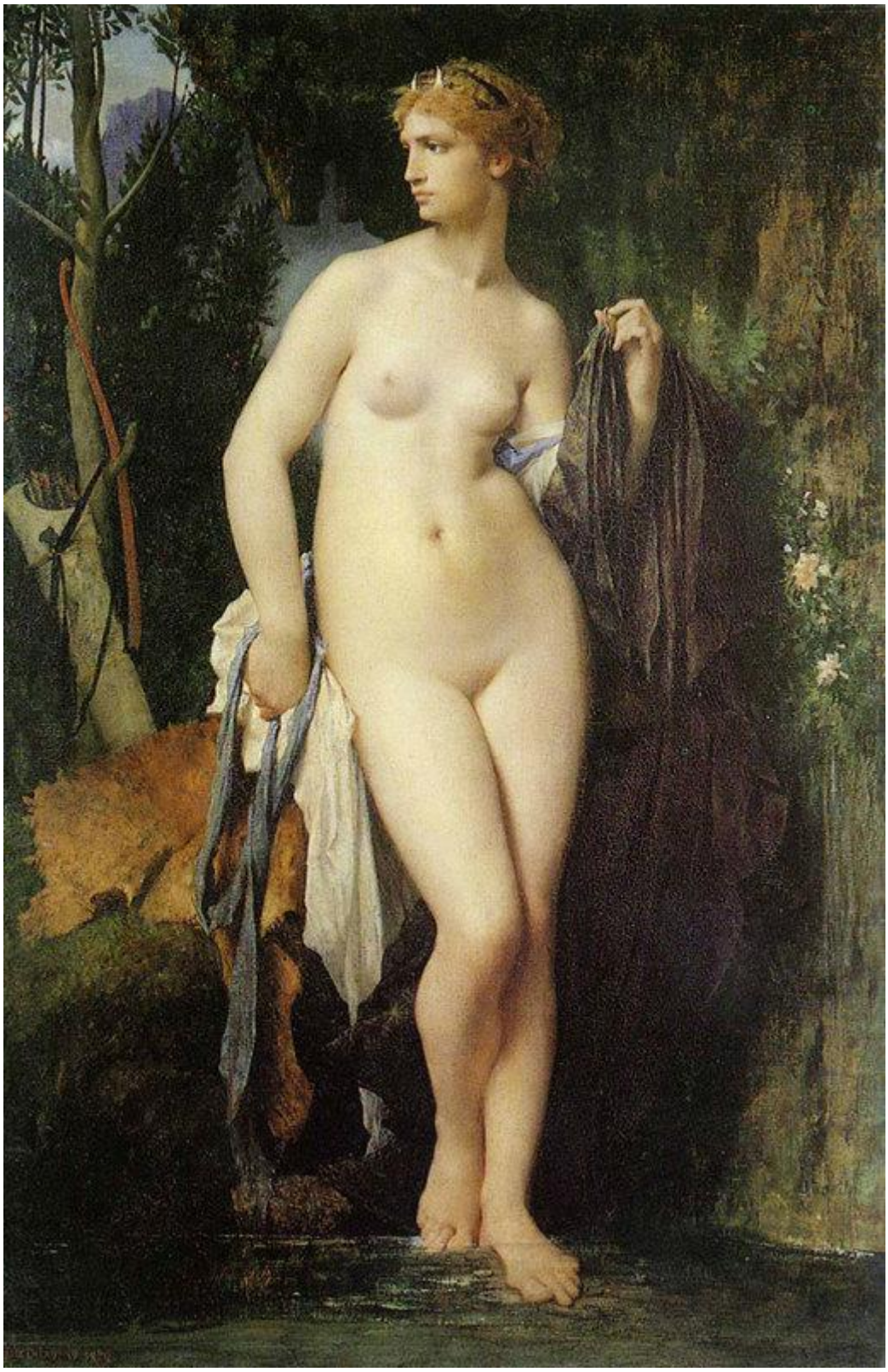


Fig. 3.56. Jules-Élie DELAUNAY, *Diane,* Salon de 1872, huile sur toile, 147 x 94 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.57. Jean GIGOUX, *La mort de Cléopâtre,* Salon de 1850, huile sur toile, 120 x 200 cm. Chambéry, musée des beaux-arts.



Fig. 3.58. Jean GIGOUX, *Le bon Samaritain*, Salon de 1857, huile sur toile, 131,5 x 186 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.59. Gustave BRION, *La fin du Déluge,* Salon de 1864, huile sur toile, 90 x 60 cm. Localisation inconnue.



Fig. 3.60. Théodule RIBOT, *Saint Sébastien, martyr*, Salon de 1865, huile sur toile, 130 x 98 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.61. Théodule RIBOT, *Le Samaritain*, Salon de 1870, huile sur toile, 98 x 131 cm. Pau, musée des beaux-arts.



Fig. 3.62. Émile LÉVY, *Ruth et Noémi,* Salon de 1859, huile sur toile, 112 x 151 cm. Rouen, musée des beaux-arts.



Fig. 3.63. Émile LÉVY, *Mort d'Orphée,* Salon de 1866, huile sur toile, 133 x 206 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.64. Étienne GAUTIER, *Sainte Cécile*, huile sur toile, 109 x 192 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.65. Savinien PETIT, *De l'institution de l'adoration du Saint-Sacrement*, Salon de 1857, huile sur toile, 27 x 32 cm. Rennes, musée des beaux-arts.



Fig. 3.66. Luc-Olivier MERSON, *Vision ; légende du XIV^e^ siècle,* Salon de 1873, huile sur toile, 290 x 344 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 3.67. Luc-Olivier MERSON, *Le loup d'Agubbio,* Salon de 1878, huile sur toile, 88 x 133 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 3.68. Luc-Olivier MERSON, *Saint Isidore, laboureur,* Salon de 1879, huile sur toile, 250 x 301 cm. Rouen, musée des beaux-arts.



Fig. 3.69. Luc-Olivier MERSON, *Le repos en Égypte*, Salon de 1879, huile sur toile, 77 x 133 cm. Nice, musée des beaux-arts.

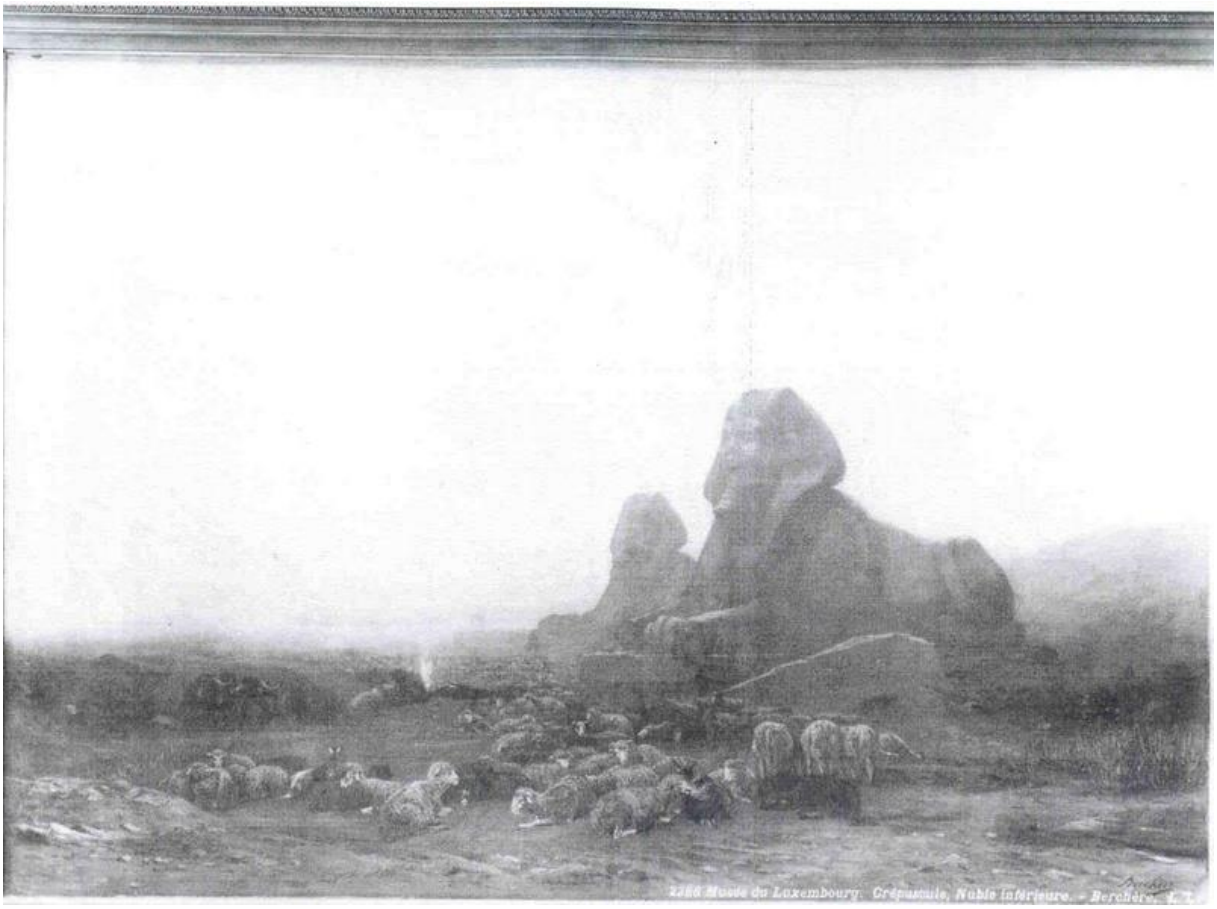


Fig. 3.70. Narcisse BERCHÈRE, *Crépuscule (Nubie inférieure)*, Salon de 1864, huile sur toile, 142 x 98 cm. Œuvre disparue.



Fig. 3.71. Eugène FAURE, *Eve,* Salon de 1864, huile sur toile, 41 x 73 cm. Grenoble, musée de Grenoble.



Fig. 3.72. Henri LEROLLE, *Jacob chez Laban*, Salon de 1879, huile sur toile, 430 x 380 cm. Localisation inconnue.



Fig. 3.73. Jean-Charles CAZIN, *Ismaël,* Salon de 1880, huile sur toile, 252 x 202 cm. Tours, musée des beaux-arts.



Fig. 3.74. Jean-Charles CAZIN, *Tobie,* Salon de 1880, huile sur toile, 186 x 142 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 3.75. Jean-Paul LAURENS, *Mort du duc d'Enghien,* Salon de 1872, huile sur toile, 104 x 106 cm. Alençon, musée des beaux-arts.

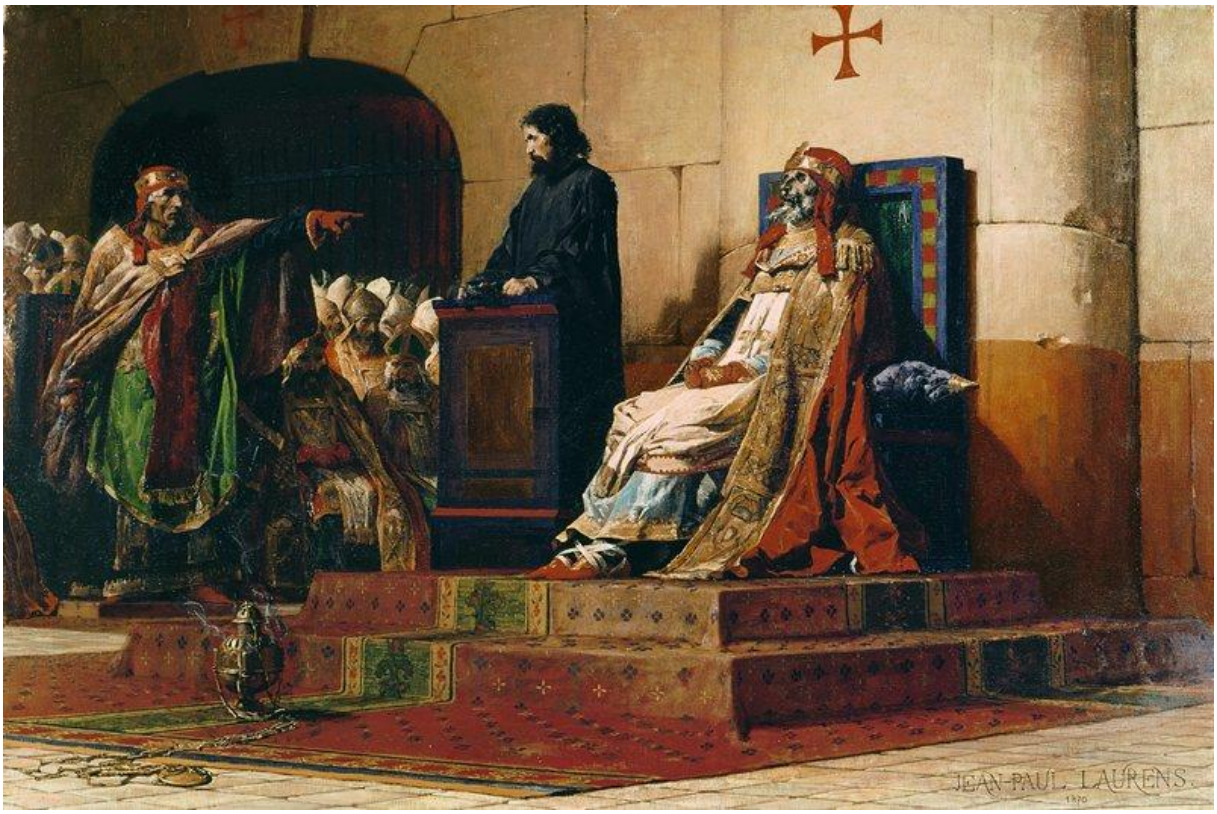


Fig. 3.76. Jean-Paul LAURENS, *Le pape Formose et Étienne VII,* Salon de 1872, huile sur toile, 152 x 100 cm. Nantes, musée des beaux-arts.



Fig. 3.77. Julien LE BLANT, *Mort du général d'Elbée*, Salon de 1878, huile sur toile, 140 x 206 cm. Noirmoutier, musée.



Fig. 3.78. Casimir DESTREM, *Jean Calas*, Salon de 1879, huile sur toile, 80 x 65 cm. Toulouse, musée du Vieux Toulouse.



Fig. 3.79. Tony ROBERT-FLEURY, *Varsovie le 8 avril 1861*, Salon de 1866, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 3.80. Alexandre CABANEL, *Naissance de Vénus,* Salon de 1863, huile sur toile, 130 x 225 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.81. Amaury-Duval, *La naissance de Vénus*, Salon de 1863, huile sur toile, 196,5 x 109 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 3.82. Paul BAUDRY, *La perle et la vague (Fable persane)*, Salon de 1863, huile sur toile, 83,5 x 178 cm. Madrid, musée du Prado.

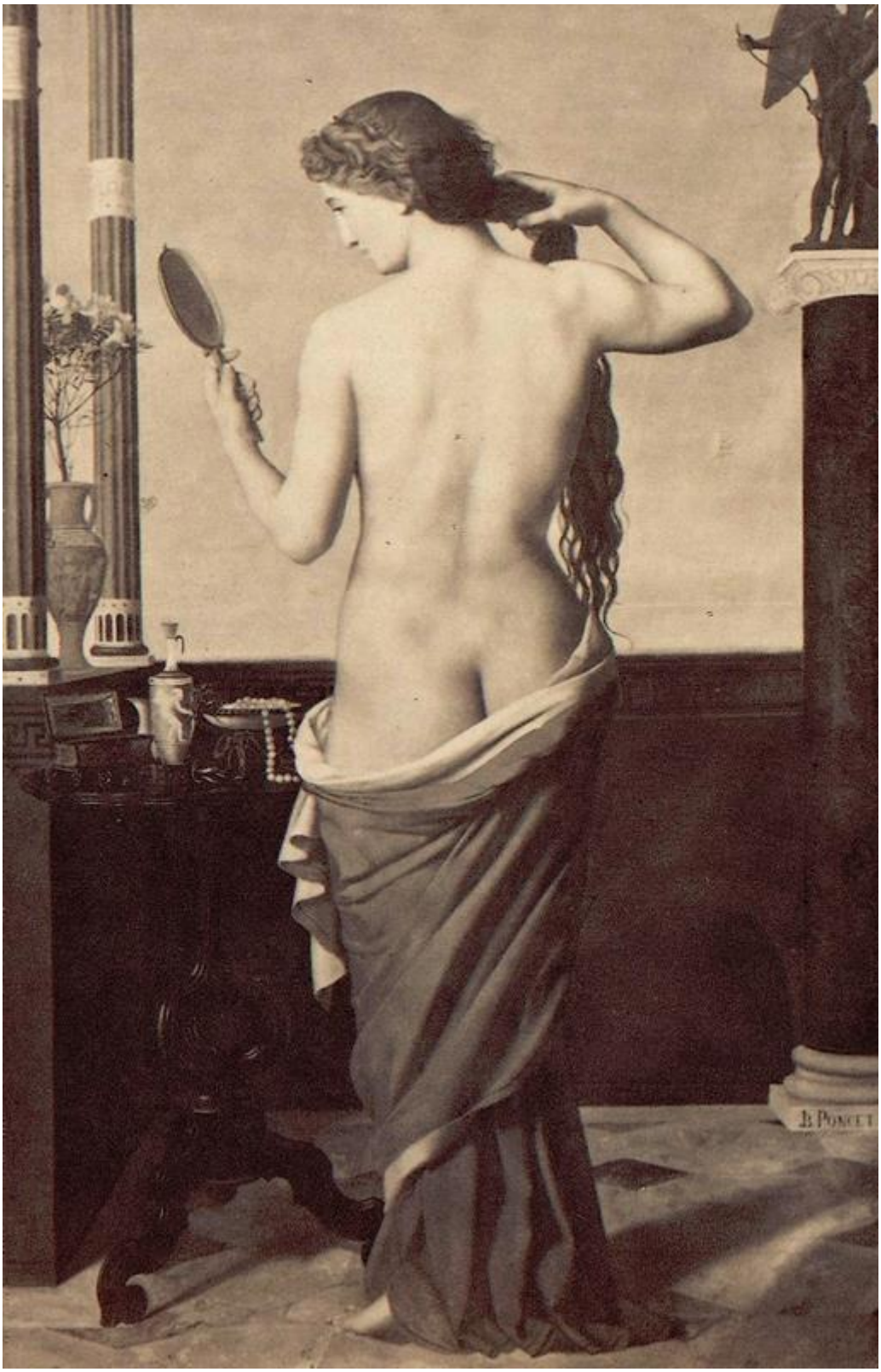


Fig. 3.83. Jean-Baptiste PONCET, *La toilette de Phryné*, Salon de 1861, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 3.84. Paul BAUDRY, *Amphitrite*, Salon de 1861, huile sur toile, 80 x 127 cm. Localisation inconnue.



Fig. 3.85. Paul BAUDRY, *Cybèle*, Salon de 1861, huile sur toile, 80 x 127 cm. Localisation inconnue.



Fig. 3.86. Félix CLÉMENT, *Femme romaine endormie*, Salon de 1861, huile sur toile, 99 x 221 cm. Localisation inconnue.



Fig. 3.87. Jules LEFEBVRE, *La Vérité,* Salon de 1870, huile sur toile, 112 x 264 cm. Paris, musée d'Orsay.



26908

— Il faut savoir se retourner. J'ai fait mettre sur mes cartes de visites que j'ai posé pour la *Vérité* de Lefebvre et la *Baigneuse* de Bouguereau. Parole, ça a fait de l'effet à Mabille ; ça m'amène du monde.

Fig. 3.88. Bertall, « Promenade au Salon de 1870 », *Le Journal amusant*, 4 juin 1870, p. 3.

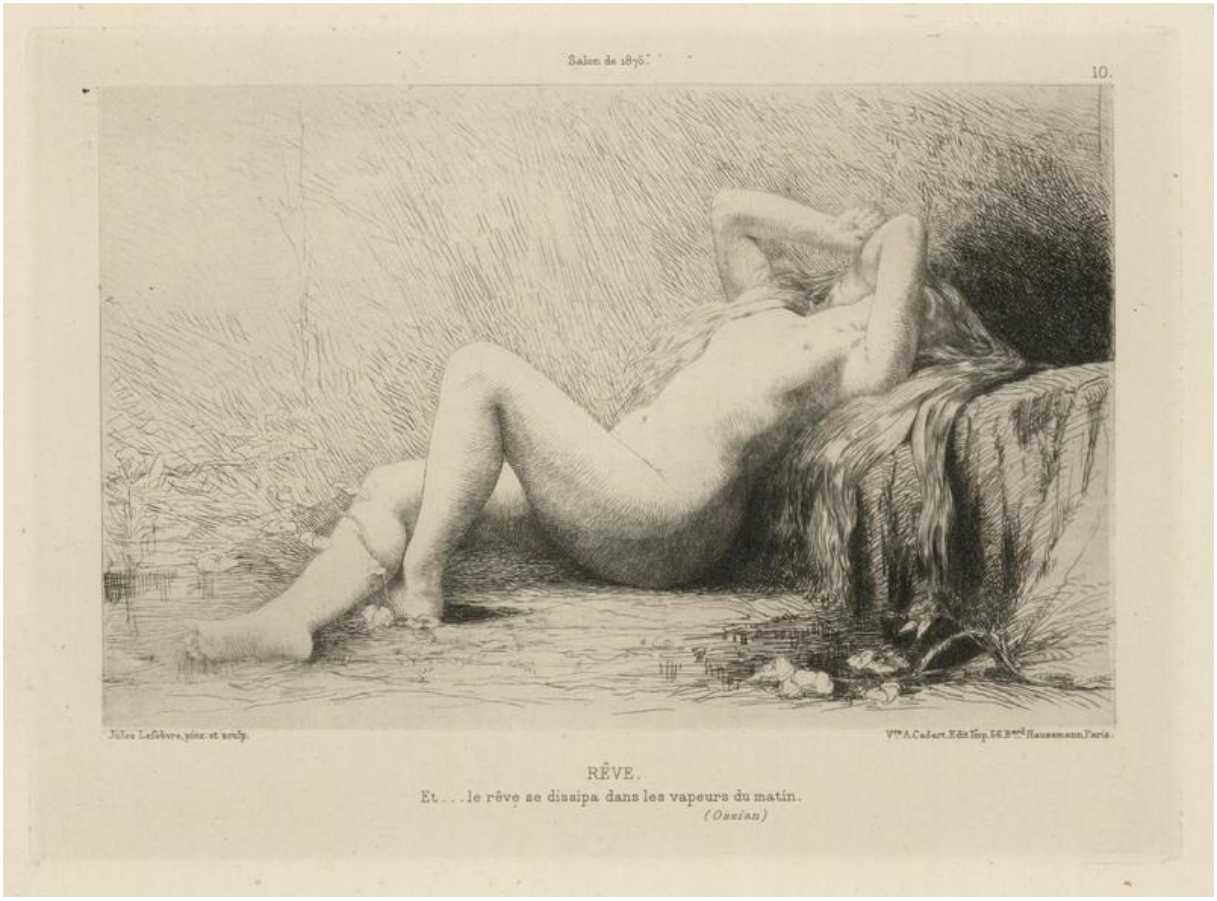


Fig. 3.89. Jules LEFEBVRE, *Le rêve,* Salon de 1875, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 3.90. Jules LEFEBVRE, *Madeleine,* Salon de 1876, huile sur toile, 71,5 x 113,5 cm. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.



Fig. 3.91. Jules LEFEBVRE, *Diane surprise*, Salon de 1879, huile sur toile, 279 x 371,5 cm. Buenos Aires, musée national des Beaux-arts.



Fig. 3.92. Jules LEFEBVRE, *Lady Godiva,* Salon des artistes français de 1890, huile sur toile, 620 x 390 cm. Amiens, musée de Picardie.



Fig. 3.93. Henryk RODAKOWSKI, *Portrait du général Dembinski*, Salon de 1852, huile sur toile, 139 x 178 cm. Cracovie, musée national.



Fig. 3.94. Alexandre CABANEL, *Saint Jean,* Salon de 1850, huile sur toile, 230,5 x 177,5 cm. Montpellier, musée Fabre.



Fig. 3.95. Alexandre CABANEL, *Mort de Moïse*, Salon de 1852, huile sur toile, 305 x 284 cm. New York, Dahesh Museum.



Fig. 3.96. Alexandre CABANEL, *Velléda*, Salon de 1852, huile sur toile, 89 x 128 cm. Montpellier, musée Fabre.



Fig. 3.97. Alexandre CABANEL, *Portrait de l'Empereur,* huile sur toile, 230 x 171 cm. Compiègne, musée du château.



Fig. 3.98. Hippolyte FLANDRIN, *Portrait de S. M. l'Empereur,* Salon de 1863, huile sur toile, 212 x 147 cm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Fig. 3.99. Henri REGNAULT, *Juan Prim ; 8 octobre 1868,* Salon de 1869, huile sur toile, 258 x 315 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 3.100. Nélie JACQUEMART, *Portrait de Mlle G[eneviève] B[réton]*, Salon de 1868, technique, dimensions et localisation inconnues.

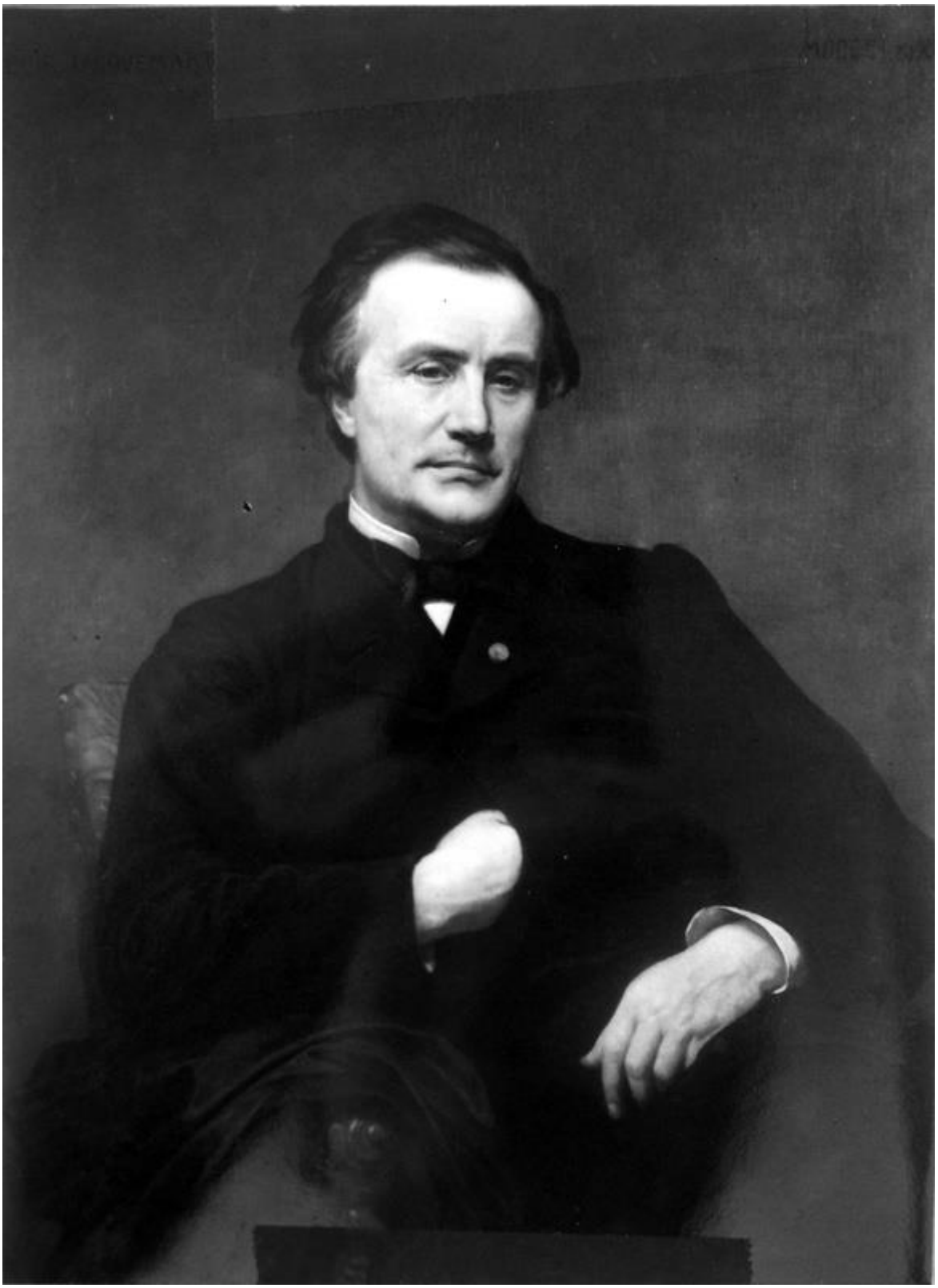


Fig. 3.101. Nélie JACQUEMART, *Portrait de S. E. M. Duruy, ministre de l'instruction publique*, Salon de 1869, technique, dimensions et localisation inconnue.

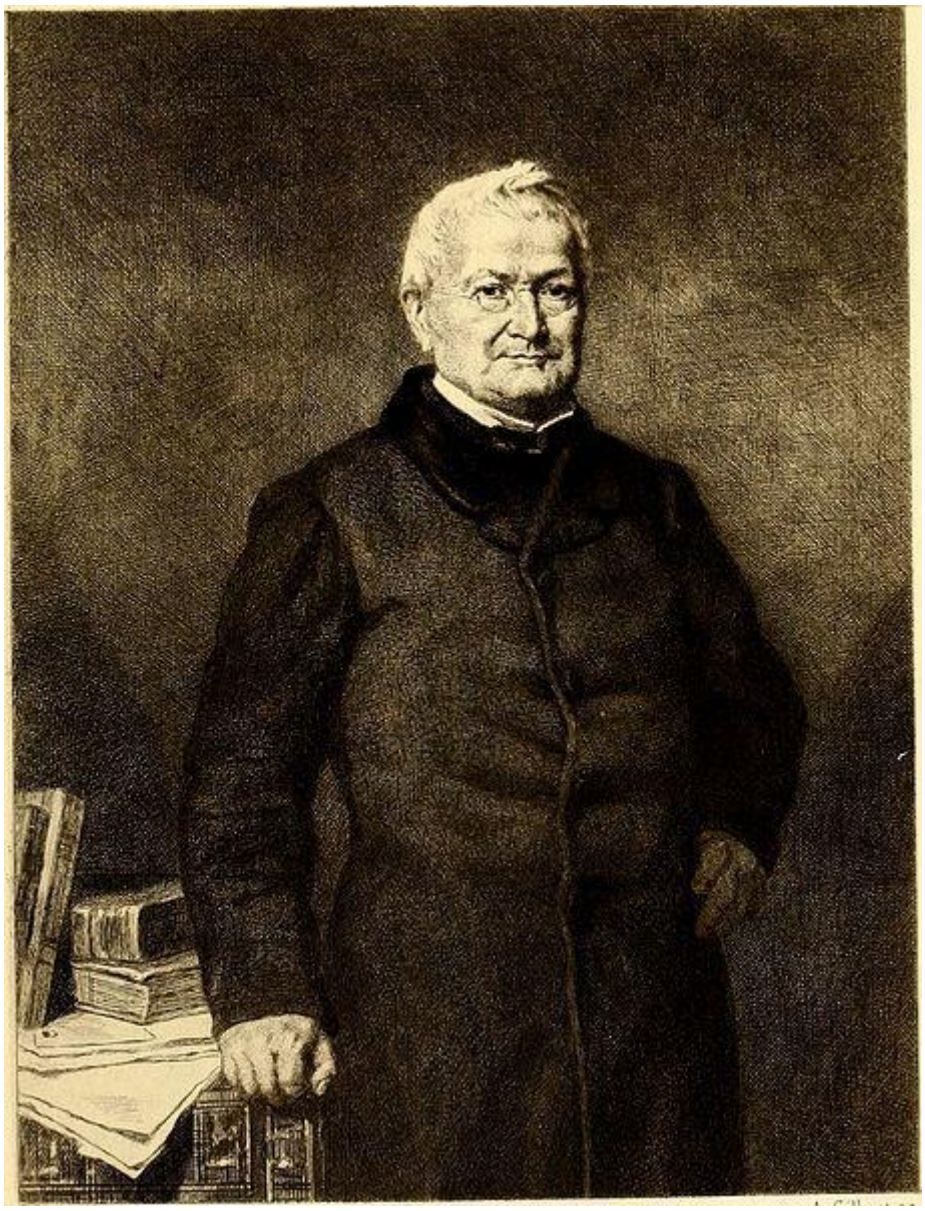


Fig. 3.102. Nélie JACQUEMART, *Portrait de M. Thiers, Président de la République,* Salon de 1872, technique, dimensions et localisation inconnues.

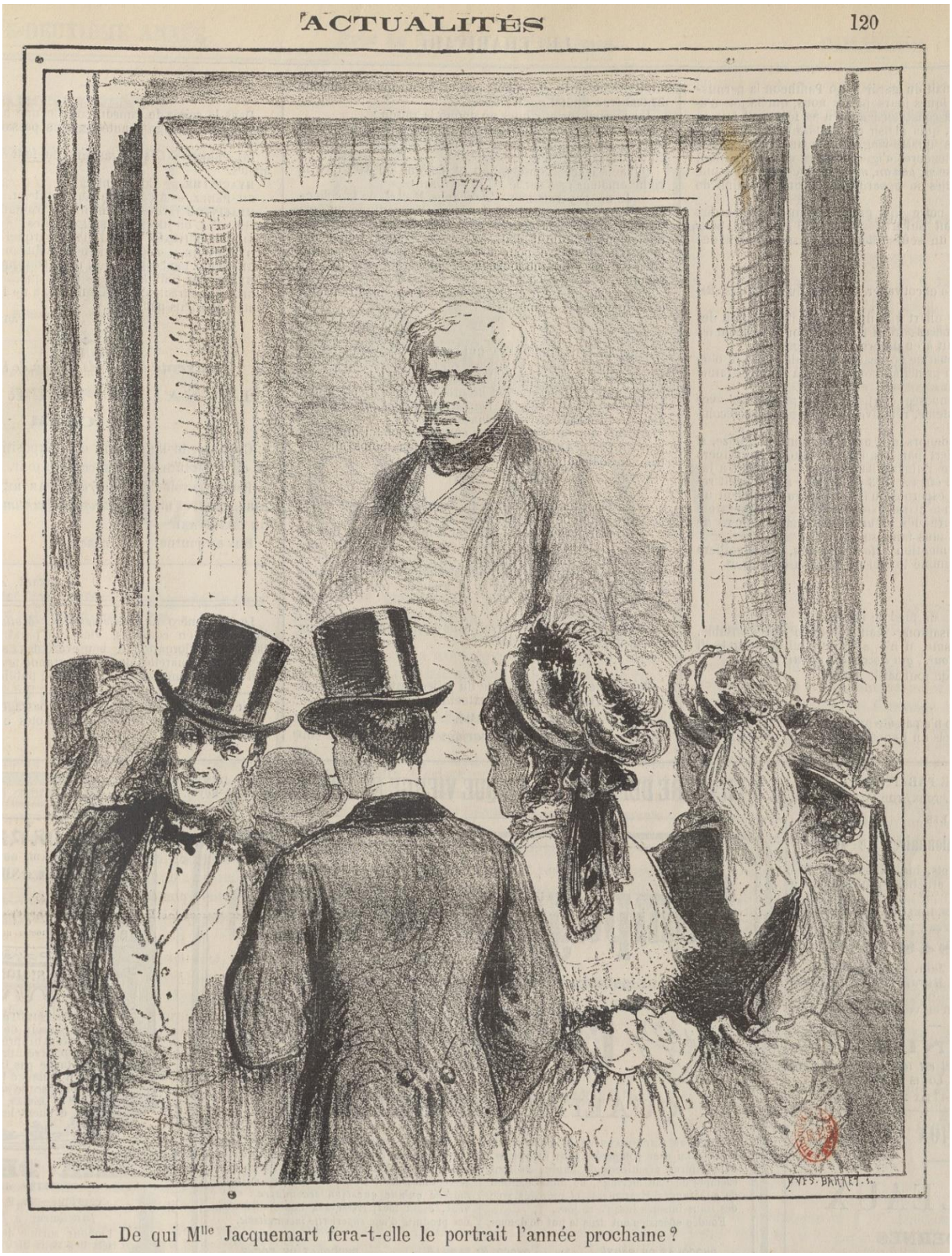


Fig. 3.103. Stop, « Actualités », *Le Charivari*, 31 mai 1873, p. 3.

Chapitre 4



Fig. 4.1. Alexandre ANTIGNA, *L'éclair,* Salon de 1848, huile sur toile, 219,5 x 170 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.2. Alexandre ANTIGNA, *L'incendie,* Salon de 1850, huile sur toile, 282 x 262 cm. Orléans, musée des beaux-arts.



Fig. 4.3. Théodore DEVILLY, *Un bivouac en 1812*, Salon de 1857, technique, dimensions et localisations inconnues.



Fig. 4.4. Victor GIRAUD, *Le retour du mari*, Salon de 1868, huile sur toile, 352 x 200 cm. Montpellier, musée Fabre.



Fig. 4.5. Jean BENNER, *Après une tempête, à Capri,* Salon de 1872, technique, dimensions et localisation inconnue.



Fig. 4.6. Alfred GUILLOU, *Après la tempête*, Salon de 1877, huile sur toile, dimensions inconnues. Cambrai, musée des beaux-arts.



Fig. 4.7. Octave TASSAERT, *Famille malheureuse,* Salon de 1849, huile sur toile, 114 x 78,5 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.8. Ernest HÉBERT, *La Malaria. Famille italienne fuyant la contagion,* Salon de 1850, huile sur toile, 193 x 135 cm. Chantilly, musée Condé.



Fig. 4.9. Joseph STEVENS, *Un métier de chien ; souvenir des rues de Bruxelles*, Salon de 1852, huile sur toile, 201 x 321 cm. Rouen, musée des beaux-arts.



Fig. 4.10. Louis GALLAIT, *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn par le Grand-Serment de Bruxelles (réduction)*, 1859, huile sur toile, 35 x 51 cm. New York, Brooklyn Museum.



Fig. 4.11. Joseph STEVENS, *Le chien et la mouche,* Salon de 1857, huile sur toile, 93 x 74 cm. Bruxelles, musées royaux des beaux-arts de Belgique.



Fig. 4.12. Joseph STEVENS, *L'intérieur du saltimbanque,* Salon de 1857, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.13. Eugène FEYEN, *Les musiciens de la rue,* Salon de 1866, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.14. Mihály MUNKÁCSY, *Le dernier jour d'un condamné,* Salon de 1870, huile sur bois, 119 x 170,5 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

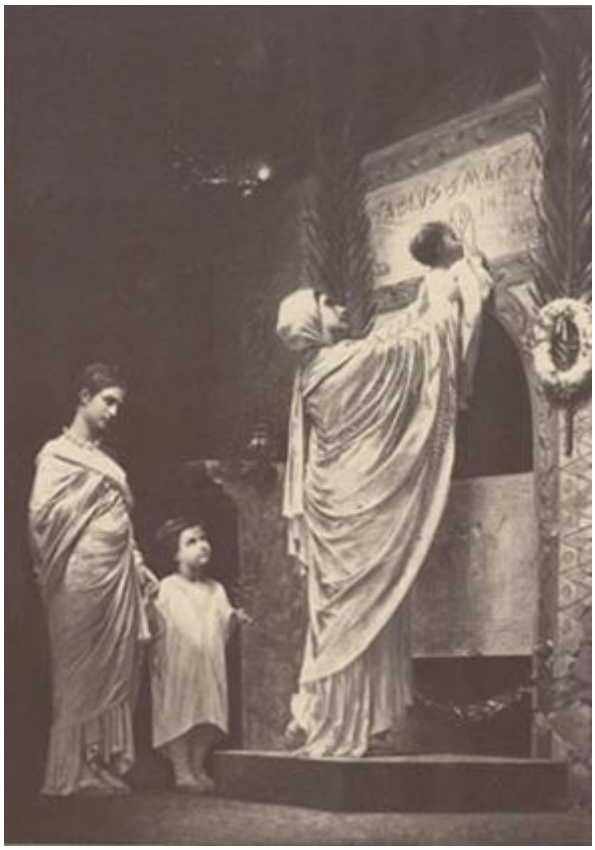


Fig. 4.15. Georges BECKER, *La veuve du martyr*, Salon de 1872, huile sur toile, 320 x 223 cm. Narbonne, atelier municipal.



Fig. 4.16. Ulysse BUTIN, *Enterrement d'un marin, à Villerville (Calvados),* Salon de 1878, huile sur toile, 228 x 130 cm. Paris, musée d'Orsay.

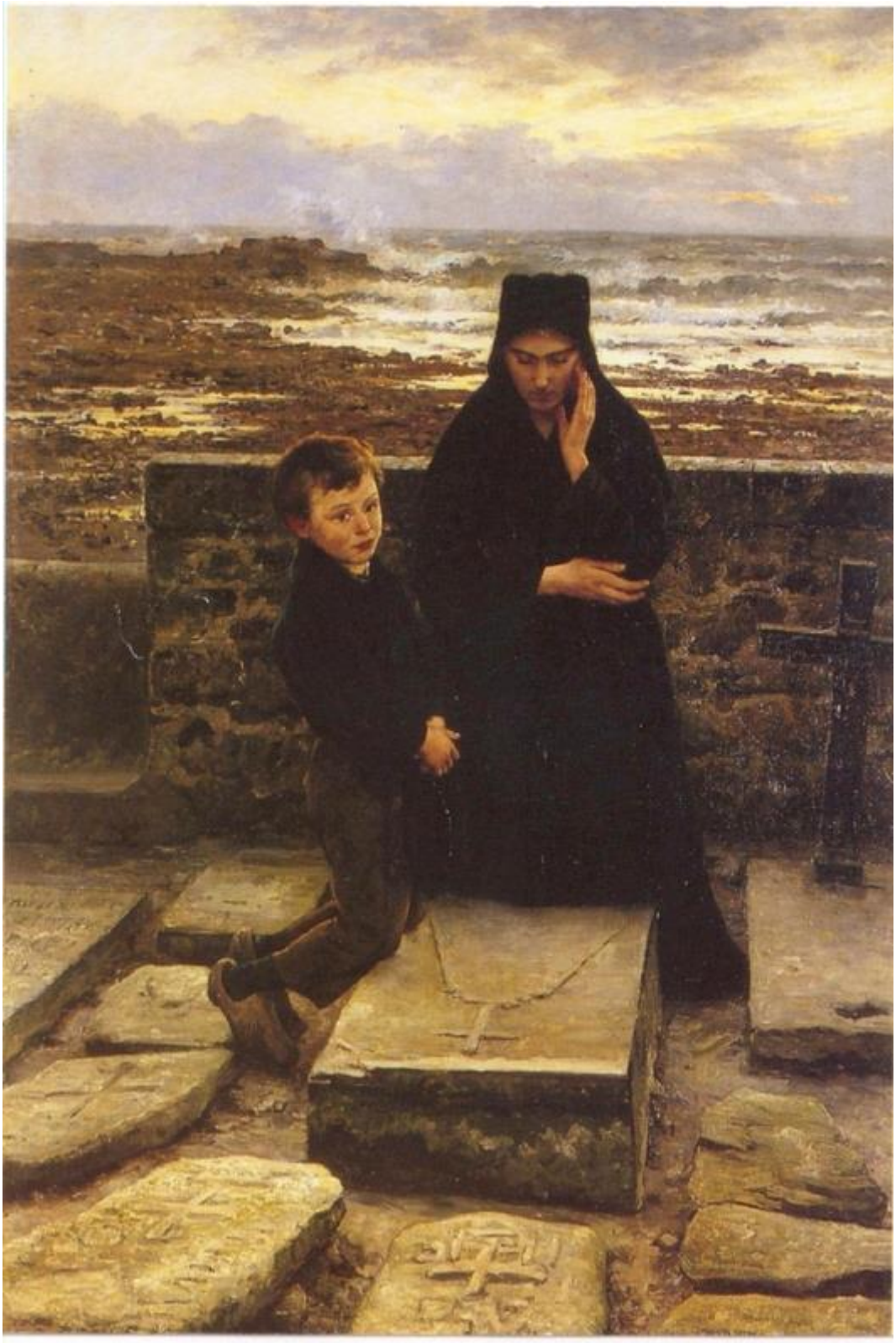


Fig. 4.17. Émile RENOUF, *La veuve ; île de Sein (Finistère),* Salon de 1880, huile sur toile, 170 x 260 cm. Quimper, musée des beaux-arts.



Fig. 4.18. Jean-Louis HAMON, *Idylle ; ma sœur n'y est pas,* Salon de 1853, huile sur toile, 157 x 108 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.19. Jules BRETON, *Le lundi*, Salon de 1859, huile sur toile, 110 x 76 cm. Saint Louis, Kemper Art Museum.



Fig. 4.20. Eduardo ZAMACOIS, *L'amour platonique,* Salon de 1870, huile sur toile, 24 x 32,5 cm. Williamstown, the Clark Art Institute.



Fig. 4.21. Jean-Léon GÉRÔME, *Rex Tibicen*, Salon de 1874, huile sur toile, 61 x 79 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.22. Adolph MENZEL, *Concerto pour flûte avec Frédéric le Grand à Sanssouci*, 1850-1852, huile sur toile, 142 x 205 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.

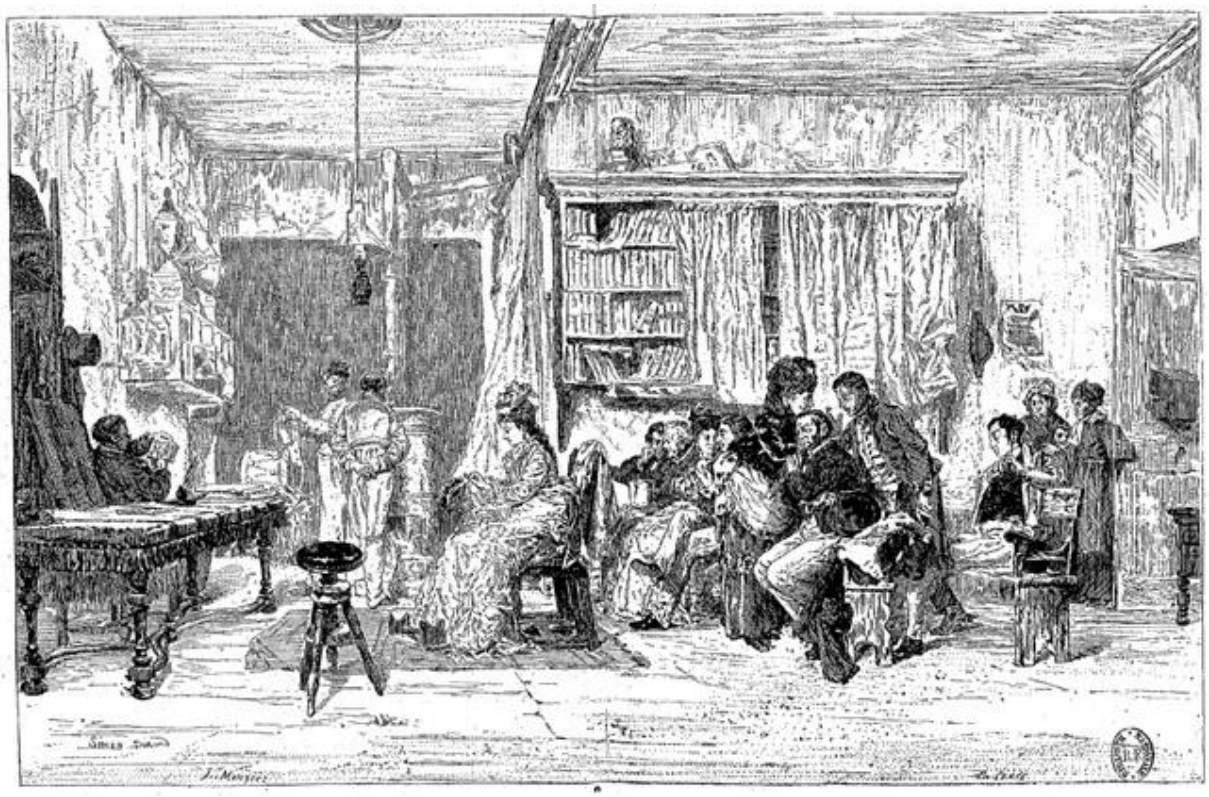


Fig. 4.23. Simon DURAND, *Un mariage à la mairie. L'époux se fait attendre ! …*, Salon de 1875, technique, dimensions et localisation inconnue.



Fig. 4.24. Hippolyte LAZERGES, *L'Albane regardant jouer ses enfants,* Salon de 1857, huile sur toile, 28,5 x 36,5 cm. Narbonne, Palais neuf.



Fig. 4.25. Alfred DE CURZON, *Une jeune mère, souvenir de Picinesca (royaume de Naples)*, Salon de 1859, huile sur toile, 163 x 130 cm. Nantes, musée des beaux-arts.



Fig. 4.26. Eugène LEROUX, *Le nouveau-né, intérieur bas-breton*, Salon de 1864, huile sur toile, 106 x 130 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.27. Louis STEINHEIL, *Une jeune mère,* Salon de 1848, huile sur panneau, 29 x 24,5 cm. Nantes, musée des beaux-arts.



Fig. 4.28. Joseph CARAUD, *Le premier né,* Salon de 1863, huile sur toile, 110 x 88 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.29. Charles CHAPLIN, *Le château de cartes,* Salon de 1865, huile sur toile, 130 x 97 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.30. Désiré-François LAUGÉE, *La bonne nouvelle ; Magenta,* Salon de 1861, huile sur toile, 94 x 121 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.31. Firmin-Girard, *Les fiancés*, Salon de 1874, huile sur toile, 81 x 66 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.32. Jules-James ROUGERON, *Départ du torero pour la course,* Salon de 1880, huile sur toile, 100 x 120 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.33. Jean AUBERT, *Confidence*, Salon de 1861, huile sur toile, 75 x 130 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.34. Jules WORMS, *La romance à la mode,* Salon de 1868, huile sur toile, 46 x 65 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.35. Adolphe WEIZ, *Fiancée alsacienne*, Salon de 1875, huile sur toile, 81 x 64,5 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.36. Henri PICOU, *Le bain,* Salon de 1857, huile sur toile, 82 x 74 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.37. Félix CLÉMENT, *Femme romaine endormie*, Salon de 1861, huile sur toile, 99 x 221 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.38. Fernand CORMON, *Une Javanaise*, Salon de 1875, huile sur toile, 109,5 x 190,5 cm. Localisation inconnue.

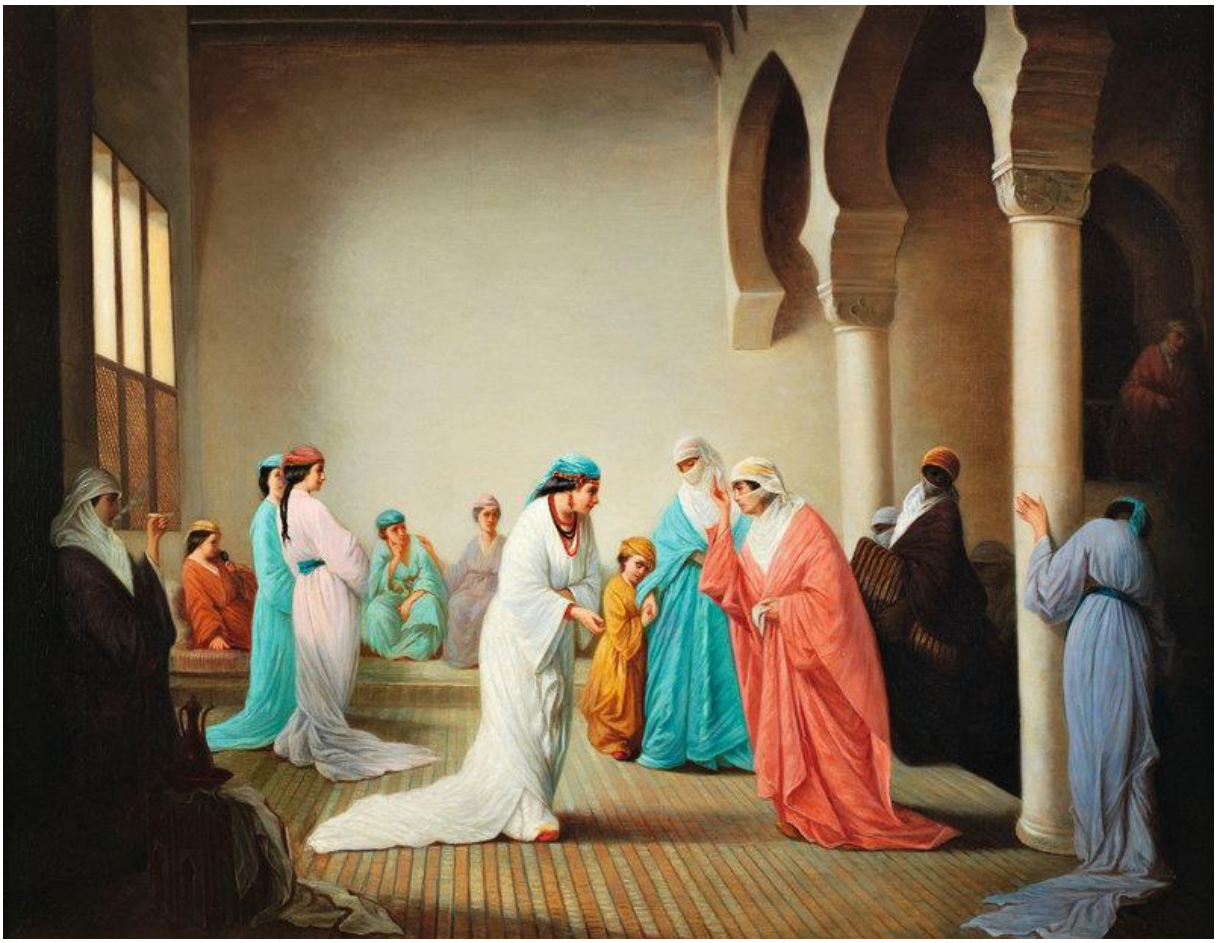


Fig. 4.39. Henriette BROWNE, *Une visite (intérieur de harem ; Constantinople, 1860)*, Salon de 1861, huile sur toile, 29,5 x 41 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.40. Henriette BROWNE, *Une joueuse de flûte (intérieur de harem, Constantinople, 1860),* Salon de 1861, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.41. Henriette BROWNE, *Une femme d'Eleusis,* Salon de 1861, huile sur toile, 147,5 x 114,5 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.42. Benjamin-Constant, *Femmes de harem, au Maroc,* Salon de 1875, huile sur toile, 82 x 126 cm.



Fig. 4.43. Benjamin-Constant, *Le harem ; Maroc*, Salon de 1878, huile sur toile, 310 x 527 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 4.44. Jules BALLAVOINE, *La séance interrompue*, Salon de 1880, huile sur toile, 160 x 200 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.45. Maurice BOMPARD, *Le repos du modèle,* Salon de 1880, huile sur toile, 225 x 175 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.46. Jean-François MILLET, *Moissonneurs*, Salon de 1853, huile sur toile, 67 x 120 cm. Boston, Fine Arts Museum.



Fig. 4.47. Jean-François MILLET, *Des paysans rapportent à leur habitation un veau né dans les champs,* Salon de 1864, huile sur toile, 81 x 100 cm. Chicago, Art Institute.



Fig. 4.48. Jean-François MILLET, *Bergère avec son troupeau,* Salon de 1864, huile sur toile, 101 x 81 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.49. Jules BRETON, *La bénédiction des blés (Artois)*, Salon de 1857, huile sur toile, 318 x 128 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.50. Jules BRETON, *Les sarcleuses,* Salon de 1861, huile sur toile, 169 x 94 cm. New York, Metropolitan Museum.



Fig. 4.51. Jules BRETON, *Le colza*, Salon de 1861, huile sur toile, 137 x 91 cm. Washington, National Gallery of Art.



Fig. 4.52. Jules BRETON, *Le soir*, Salon de 1861, huile sur toile, 90 x 117 cm. Paris, musée d'Orsay.

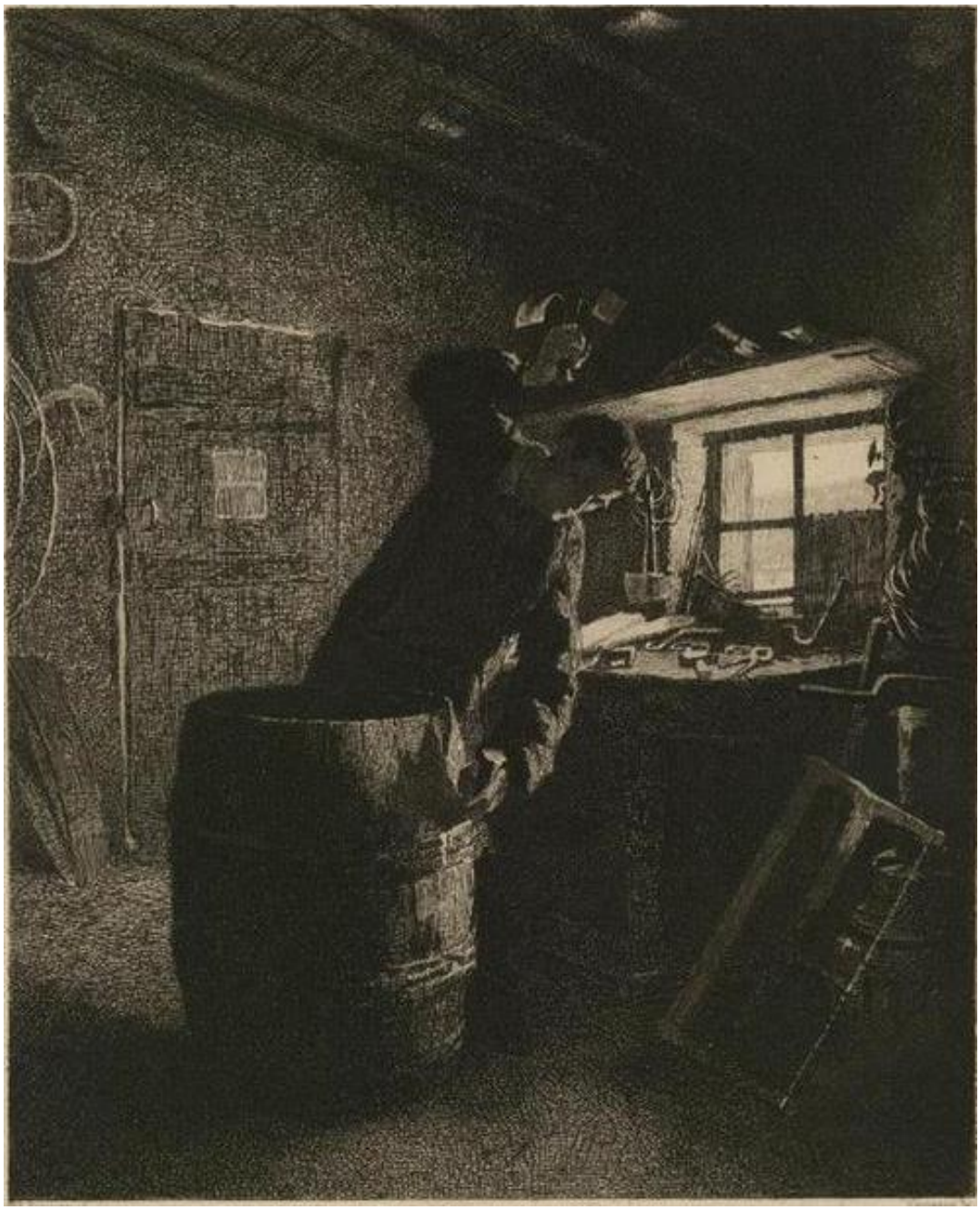


Fig. 4.53. Édouard FRÈRE, *Le tonnelier*, Salon de 1852, technique, dimensions et localisation inconnue.



Fig. 4.54. Armand LELEUX, *Sabotier*, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.55. Léon LHERMITTE, *La moisson*, Salon de 1874, huile sur toile, 205 x 122 cm. Carcassonne, musée des beaux-arts.



Fig. 4.56. Jules BASTIEN-LEPAGE, *La chanson du printemps*, Salon de 1874, huile sur toile, 101 x 149 cm. Verdun, musée de la Princerie.



Fig. 4.57. Rosa BONHEUR, *Labourage nivernais ; le sombrage,* Salon de 1849, huile sur toile, 133 x 260 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.58. Constant TROYON, *Les bœufs allant au labour ; effet du matin,* Exposition universelle de 1855, huile sur toile, 262 x 391 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.59. Émile VAN MARCKE, *Retour du troupeau,* Salon de 1867, technique, dimensions et localisation inconnue.



Fig. 4.60. Charles-Émile JACQUE, *Poulailler,* Salon de 1861, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.61. Charles-Émile JACQUE, *Troupeau de moutons dans un paysage*, Salon de 1861, huile sur toile, 280 x 176 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.62. Charles-Émile JACQUE, *Le labourage ; attelage de la Brie*, Salon de 1864, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.63. Edmond HÉDOUIN, *Glaneuses à Chambaudoin (Loiret),* Salon de 1857, huile sur toile, 157 x 260 cm. Villefranche-sur-Saône, musée Paul Dini.



Fig. 4.64. Edmond HÉDOUIN, *Faucheurs de sainfoin, id., id. [Chambaudin (Loiret)]*, Salon de 1853, huile sur toile, 110 x 190 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 4.65. Évariste LUMINAIS, *Pêcheurs de homards (Bretagne),* Salon de 1852, huile sur toile, 112 x 110 cm. Langres, musée d'art et d'histoire Guy Baillet.



Fig. 4.66. Augustin FEYEN-PERRIN, *Retour de la pêche aux huîtres, par les grandes marées, à Cancale (Ille-et-Vilaine)*, Salon de 1874, huile sur toile, 200 x 149 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.67. Louis DUVEAU, *Une messe en mer ; 1793*, Salon de 1864, huile sur toile, 350 x 187 cm. Rennes, musée des beaux-arts.



Fig. 4.68. Otto WEBER, *Pardon breton ; eau forte*, Salon de 1864, eau-forte, 35,5 x 52,5 cm. Le Faouët, musée du Faouët.



Fig. 4.69. Félix HAFFNER, *Une fontaine à Obernay (Alsace)*, Salon de 1852, huile sur toile, 99 x 130 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.70. Charles MARCHAL, *La foire aux servantes, à Bouxwiller (Alsace)*, Salon de 1864, huile sur toile, 109 x 175 cm. Bouxwiller, musée de Bouxwiller et du pays de Hanau.



Fig. 4.71. Gustave BRION, *La lecture de la Bible ; intérieur protestant en Alsace,* Salon de 1868, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.72. Alfred PABST, *1873 ! Des Alsaciens préparent des couronnes pour aller fêter la rentrée des troupes françaises dans les villes de l'Est*, Salon de 1874, huile sur toile, 90 x 67 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.73. Alfred PABST, *Alsace. Présent et avenir !*, Salon de 1874, technique, dimensions et localisation inconnue.



Fig. 4.74. Eugène FROMENTIN, *Tentes de la smala de Si-Hamed-bel-Hadj (Sahara)*, Salon de 1849, huile sur toile, 83 x 44 cm. Montpellier, musée Fabre.

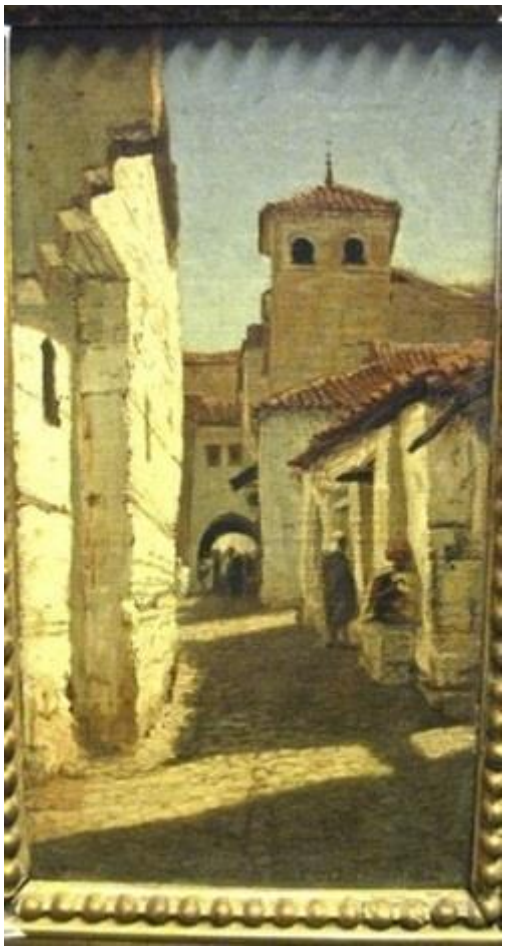


Fig. 4.75. Eugène FROMENTIN, *Une rue de Constantine*, Salon de 1849, huile sur panneau, 28 x 15 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.76. Eugène FROMENTIN, *Arabes chassant au faucon (Sahara),* Salon de 1857, huile sur toile, 37 x 61 cm. Reims, musée des beaux-arts.



Fig. 4.77. Eugène FROMENTIN, *Halte de marchands devant El-Aghouat (Sahara)*, Salon de 1857, huile sur toile, 100 x 70 cm. Localisation inconnue.

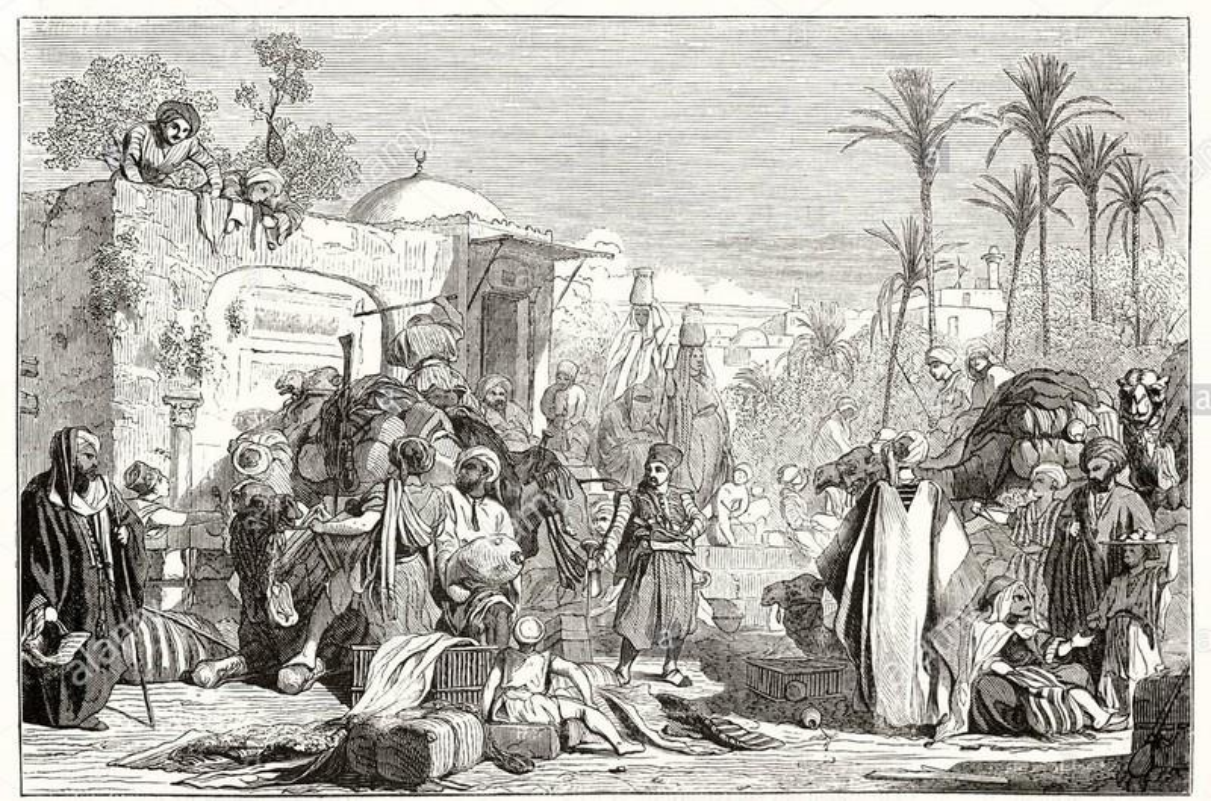


Fig. 4.78. Henri DE CHACATON, *Halte d'une caravane auprès d'une fontaine ; souvenir de Syrie*, Salon de 1848, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.79. Adolphe LELEUX, *Improvisateur arabe (Algérie)*, Salon de 1848, huile sur toile, 145 x 80 cm.



Fig. 4.80. Alexandre BIDA, *Le chanteur grec,* Salon de 1848, mine de plomb, lavis et rehauts de gouache blanche sur papier, 28 x 20 cm. Rueil-Malmaison, musée national du château de Malmaison.



Fig. 4.81. Alfred DEHODENCQ, *Bohémiens et bohémiennes au retour d'une fête en Andalousie*, Salon de 1853, huile sur toile, 48 x 34 cm. Narbonne, musée des beaux-arts.



Fig. 4.82. Alfred DE CURZON, *Femmes de Picinisco tissant (royaume de Naples)*, Salon de 1857, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.83. Alfred DE CURZON, *Ecco Fiori ! Souvenir des bouquetières (Naples),* Salon de 1861, huile sur toile, 130 x 150 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.84. Paul-Émile SAUTAI, *La prison de Subiaco ; États-Pontificaux*, Salon de 1870, huile sur toile, 62 x 94 cm. Amiens, musée de Picardie.



Fig. 4.85. Oswald ACHENBACH, *Le môle de Naples*, Salon de 1859, huile sur toile, 173 x 108 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.86. Oswald ACHENBACH, *Fête religieuse et convoi funèbre à Palestrina, près Rome*, Salon de 1861, huile sur toile, 35 x 41 cm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast.



Fig. 4.87. Fabius BREST, *Un caravansérail à Trébisonde (Asie-Mineure)*, Salon de 1864, huile sur toile, 167 x 113 cm. Marseille, musée des beaux-arts.



Fig. 4.88. Gustave GUILLAUMET, *Les femmes du douar de la Rivière (Algérie, frontière du Maroc)*, Salon de 1872, huile sur toile, 218 x 185 cm. Dijon, musée des beaux-arts.



Fig. 4.89. Hector LEROUX, *Funérailles au columbarium de la maison des Césars, porte Capène à Rome,* Salon de 1864, huile sur toile, 101 x 142 cm. Paris, musée d'Orsay.

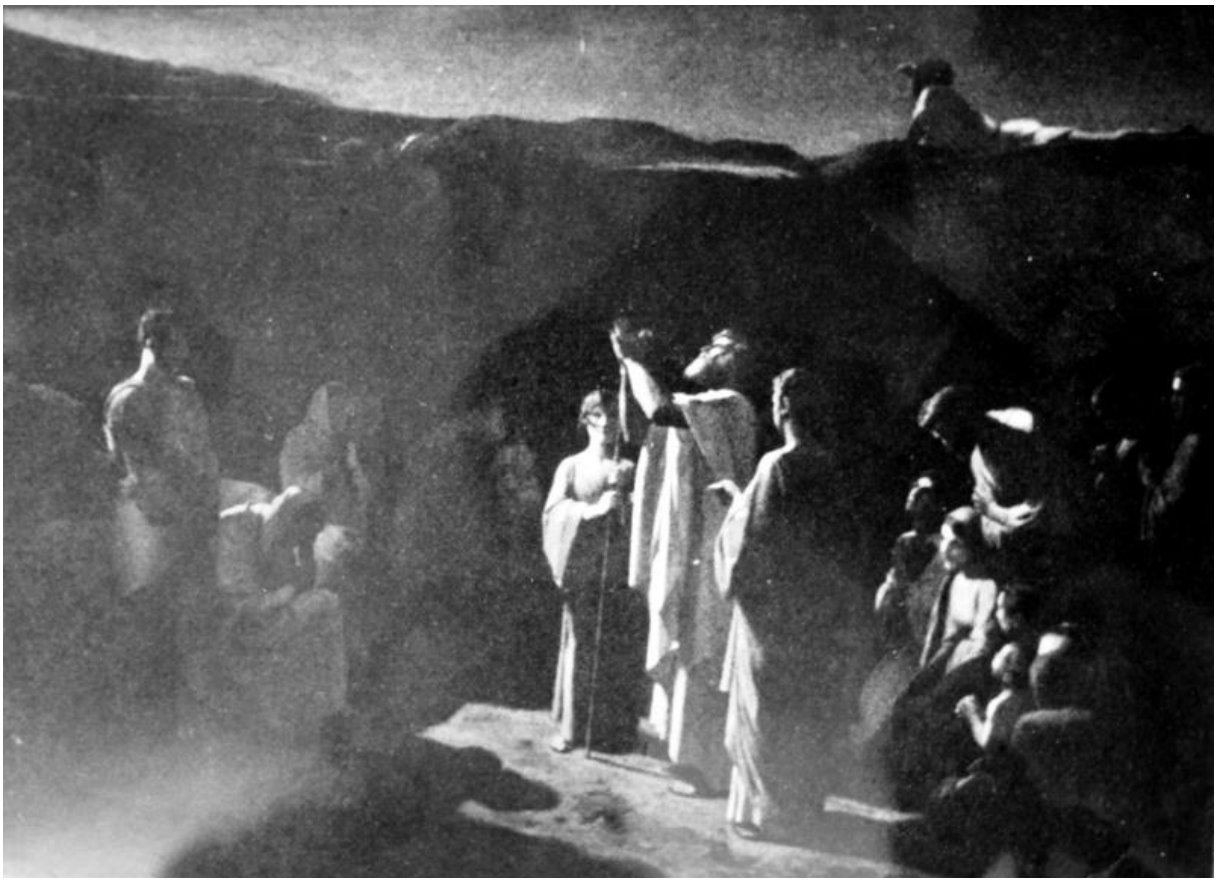


Fig. 4.90. Jules-Joseph MEYNIER, *Premiers chrétiens en prière, à l'entrée d'une crypte*, Salon de 1867, huile sur toile, 116 x 165 cm. Avignon, musée Calvet.



Fig. 4.91. Ferdinand ROYBET, *Un fou sous Henri III,* Salon de 1866, huile sur toile, 134 x 92,5 cm. Grenoble, musée.



Fig. 4.92. Eduardo ZAMACOIS, *Bouffon au XVI^e siècle,* Salon de 1867, aquarelle sur papier, 41 x 28 cm. Localisation inconnue.

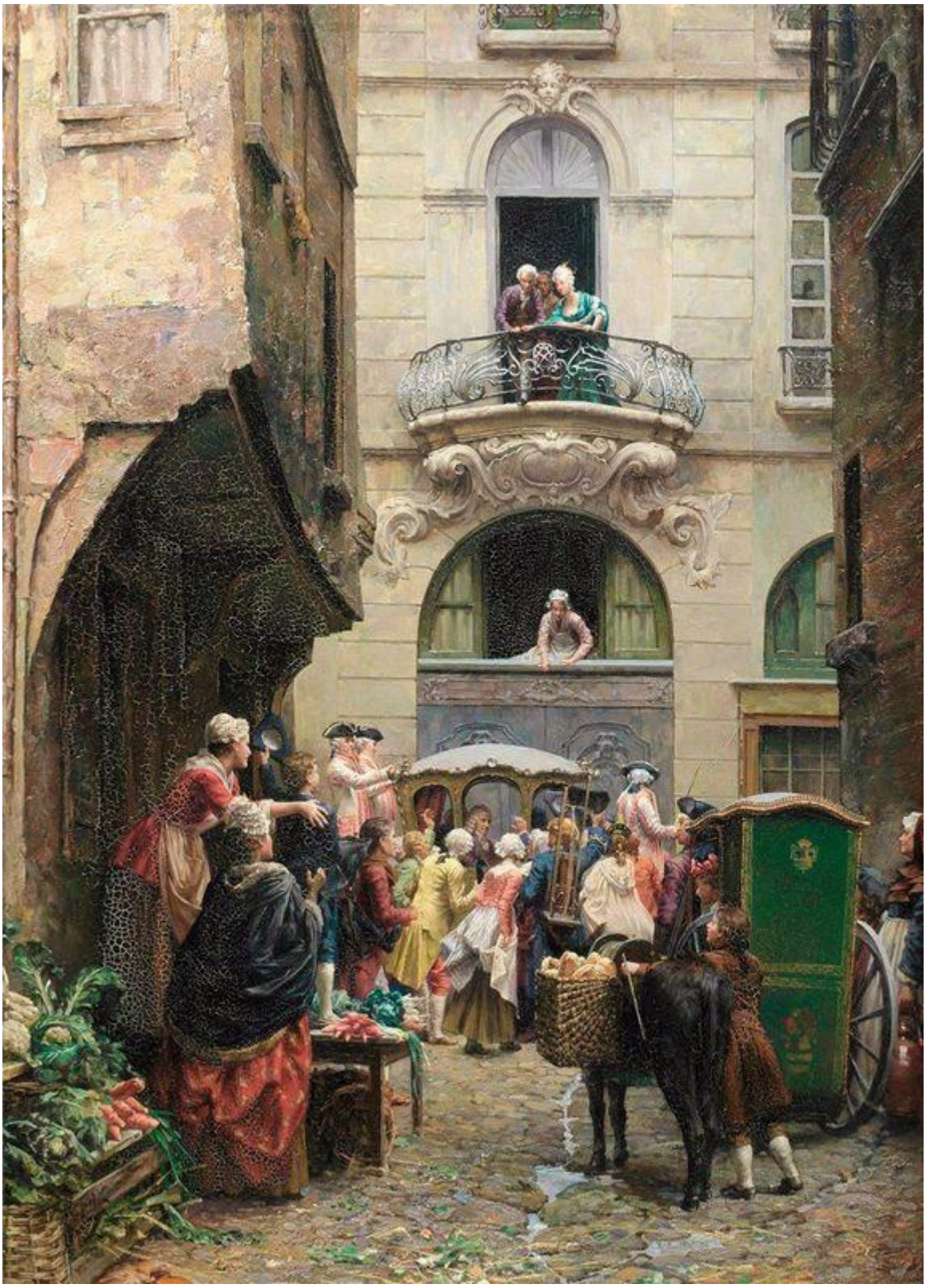


Fig. 4.93. Maurice LELOIR, *Dernier voyage de Voltaire à Paris*, Salon de 1878, huile sur toile, 90 x 123 cm. Localisation inconnue.

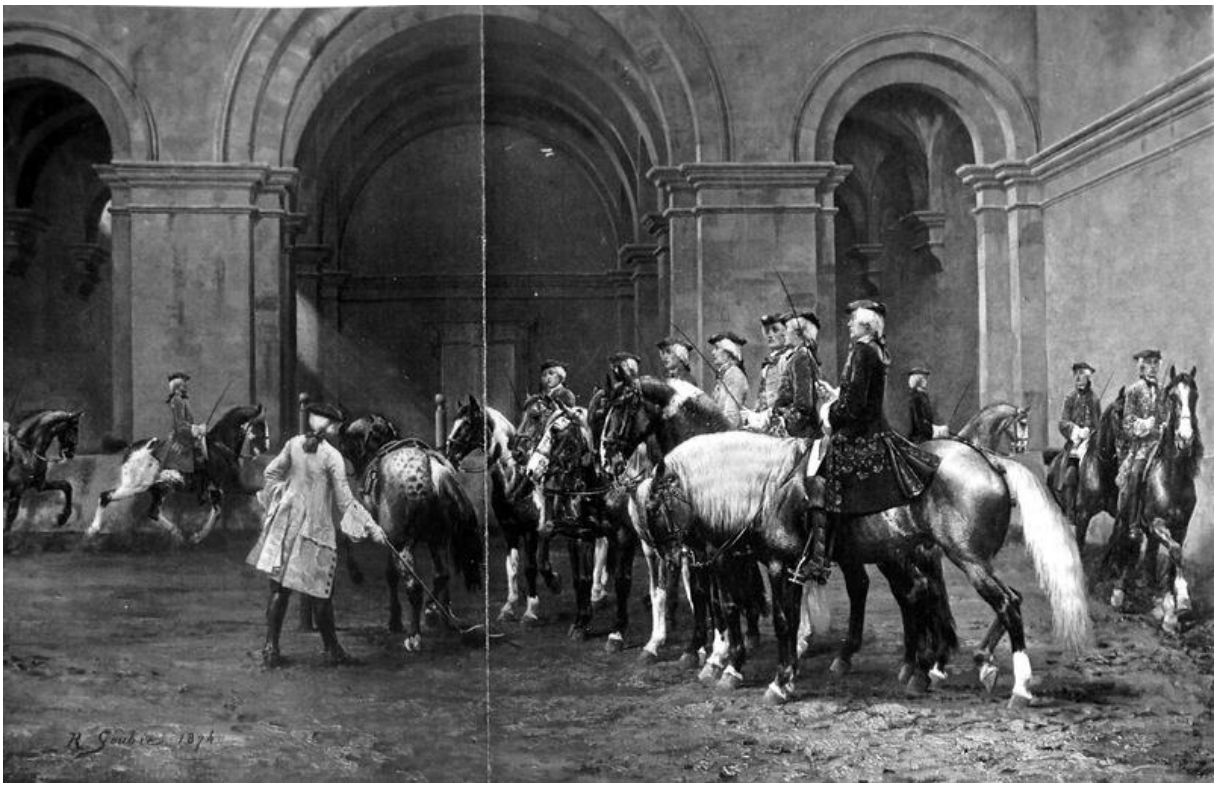


Fig. 4.94. Jean-Richard GOUBIE, *Une Académie au XVIIIè siècle; - leçon du « piaffer dans les piliers »*, Salon de 1874, technique, dimensions et localisation inconnues.

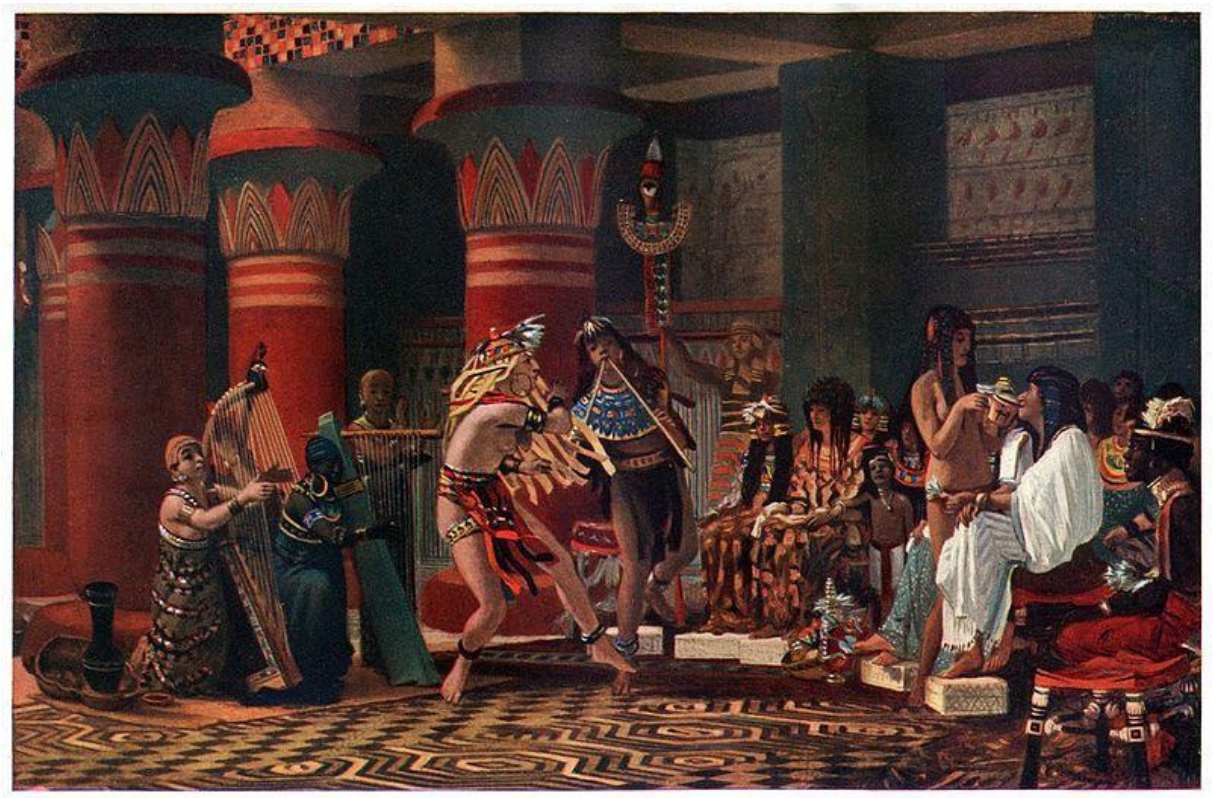


Fig. 4.95. Lawrence ALMA-TADEMA, *Les Égyptiens de la XVIII^e dynastie,* Salon de 1864, huile sur toile, 135 x 99 cm. Preston, Harris Museum.



Fig. 4.96. Adolphe YVON, *Prise de la tour de Malakoff, le 8 septembre 1855 (Crimée)*, Salon de 1857, huile sur toile, 900 x 600 cm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Fig. 4.97. Isidore PILS, *Le débarquement de l'armée française en Crimée*, Salon de 1857, huile sur toile, 332 x 192 cm. Ajaccio, musée Fesch.



Fig. 4.98. Antoine RIVOULON, *Bataille de l'Alma,* Salon de 1857, huile sur toile, 249 x 168 cm. Phalsbourg, musée militaire et Erckmann-Chatrian.



Fig. 4.99. Alexandre PROTAIS, *Le matin ; avant l'attaque,* Salon de 1863, huile sur toile, 49 x 80 cm. Chantilly, musée Condé.



Fig. 4.100. Alexandre PROTAIS, *Le soir ; après le combat,* Salon de 1863, huile sur toile, 49 x 80 cm. Chantilly, musée Condé.



Fig. 4.101. Alphonse DE NEUVILLE, *Chasseurs à pied de la garde impériale à la tranchée ; siège de Sébastopol,* Salon de 1861, huile sur toile, 205 x 301 cm. Paris, musée de l'Armée.



Fig. 4.102. Guillaume RÉGAMEY, *Les sapeurs ; tête de colonne du 2ème cuirassiers de la garde,* Salon de 1868, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.103. Édouard DETAILLE, *Le repos pendant la manœuvre ; camp de Saint-Maur, en 1868,* Salon de 1869, huile sur toile, 57 x 90,5 cm. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

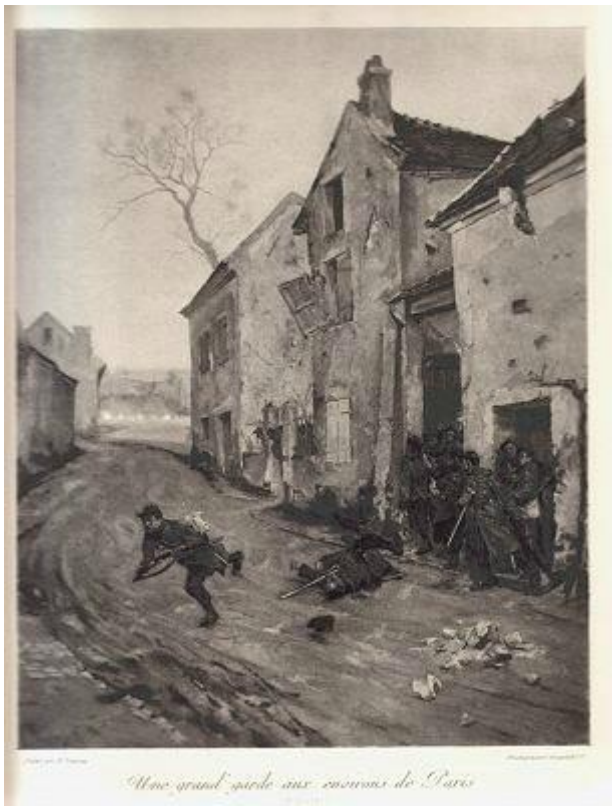


Fig. 4.104. Henry-Louis DUPRAY, *Une grand'garde (1870) ; environs de Paris*, Salon de 1872, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.105. Étienne BERNE-BELLECOUR, *Un coup de canon,* Salon de 1872, huile sur toile, 96 x 57 cm. Paris, musée de l'Armée.



Fig. 4.106. Alphonse DE NEUVILLE, *Bivouac devant le Bourget, après le combat du 21 décembre 1870*, Salon de 1872, huile sur toile, 116 x 166 cm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Fig. 4.107. Léon PERRAULT, *Le mobilisé (1870),* Salon de 1872. Technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.108. Émile BETSELLÈRE, *L'oublié !*, Salon de 1872, huile sur toile, 195,5 x 200,5 cm. Bayonne, musée Bonnat-Helleu.



Fig. 4.109. Frédéric-Théodore LIX, *Les adieux à la patrie*, Salon de 1872, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.110. Henriette BROWNE, *Alsace ! 1870,* Salon de 1872, technique, dimensions et localisation inconnue.



Fig. 4.111. Pierre VAN ELVEN, *Hommage à la statue de Strasbourg,* Salon de 1872, technique et dimensions inconnues. Poligny, musée municipal.



Fig. 4.112. Ferdinand HEILBUTH, *Le Mont de piété,* Salon de 1861, huile sur toile, 130 x 109 cm. Dijon, musée des beaux-arts.



Fig. 4.113. Mihály MUNKÁCSY, *Le Mont-de-Piété*, Salon de 1874, huile sur toile, 162,5 × 218 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.



Fig. 4.114. Jean-Maxime CLAUDE, *Souvenir du Rotten-Row, à Londres,* Salon de 1872, huile sur toile, 22 x 32 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.115. Hendrick Kaemmerer, *La plage de Scheveningue (Pays-Bas)*, Salon de 1874, huile sur toile, 141 x 70 cm. Localisation inconnue.

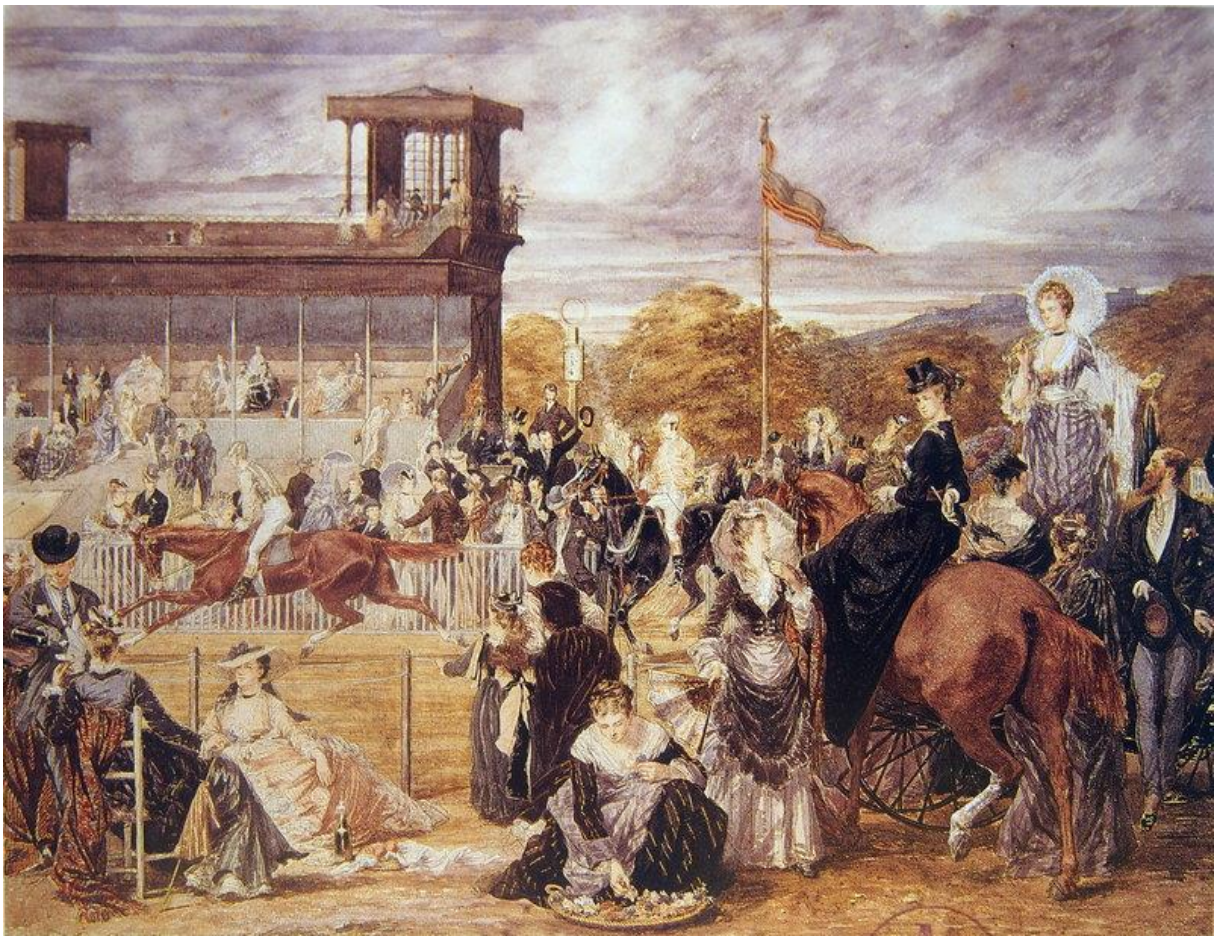


Fig. 4.116. Pierre GAVARNI, *Champ de courses*, Salon de 1874, aquarelle sur papier, 76 x 60 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.117. Guiseppe DE NITTIS, *La place des Pyramides*, Salon de 1876, huile sur toile, 75 x 92 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.118. Victor GILBERT, *Un coin de la halle aux poissons, le matin,* Salon de 1880, huile sur toile, 140 x 181 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 4.119. Ernest-Ange DUEZ, *Splendeur,* Salon de 1874, huile sur toile, 191 x 82 cm. Paris, musée des Arts décoratifs.



Fig. 4.120. James TISSOT, *Le confessionnal*, Salon de 1866, huile sur toile, 54 x 74 cm. Baltimore, Walters Art Museum.



Fig. 4.121. Carolus-Duran, *L'assassiné ; souvenir de la campagne romaine*, Salon de 1866, huile sur toile, 280 x 420 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 4.122. Carolus-Duran, *Portrait de Mme **** dit *La dame au gant*, Salon de 1869, huile sur toile, 164 x 228 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.123. Carolus-Duran, *Portrait de Mme [Feydeau]*, Salon de 1870, huile sur toile, 164 x 230 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 4.124. Carolus-Duran, *Portrait de Mme la comtesse [Berta] V[andal],* Salon de 1879, huile sur toile, 193 x 226 cm. Florence, Palazzo Pitti, galerie d'Art Moderne.



Fig. 4.125. Fernand PELEZ, *Adam et Eve,* Salon de 1876, technique et dimensions inconnues. Moulins, musée Anne de Beaujeu.

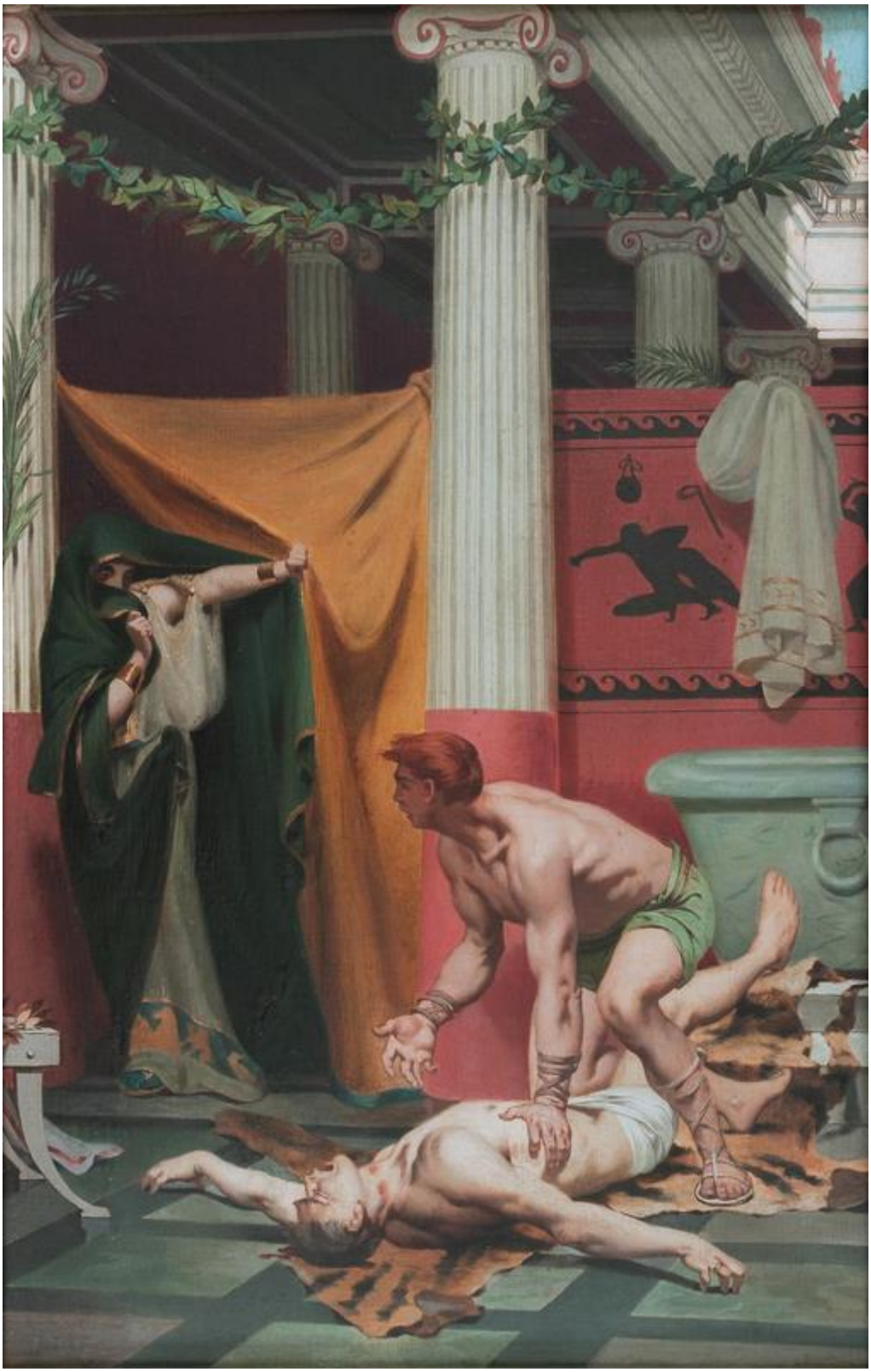


Fig. 4.126. Fernand PELEZ, *Mort de l'empereur Commode,* Salon de 1879, huile sur toile, 250 x 375 cm. Béziers, musée des beaux-arts.

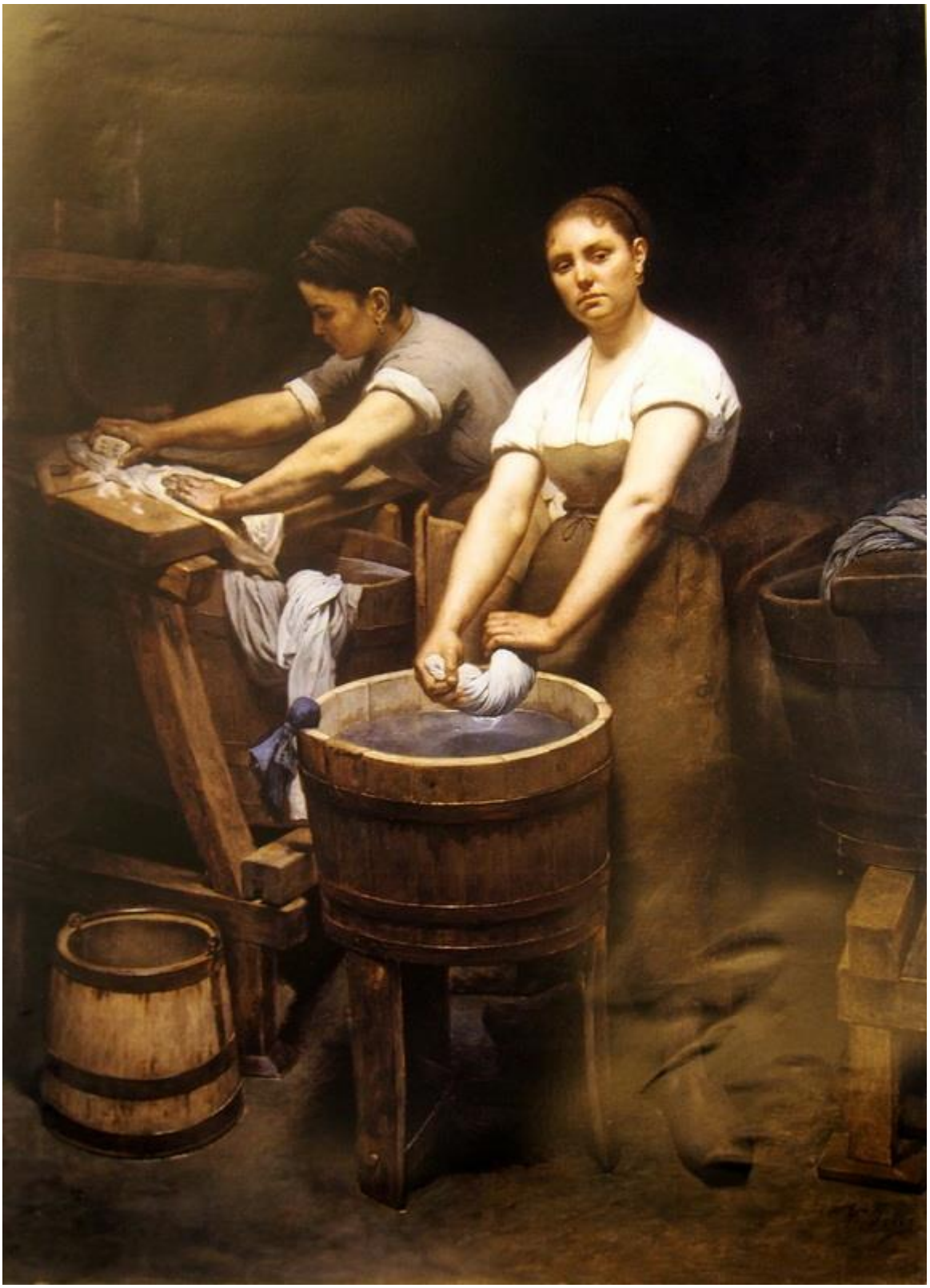


Fig. 4.127. Fernand PELEZ, *Au lavoir,* Salon de 1880, huile sur toile, 147 x 203 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.128. Fernand PELEZ, *Les tireurs d'arc,* Salon de 1875, huile sur toile, 170 x 110 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.129. Fernand PELEZ, *Jésus insulté par les soldats,* Salon de 1877, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.130. Fernand PELEZ, *Sans asile*, Salon des artistes français de 1883, huile sur toile, 136 x 236 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.131. Fernand PELEZ, *La misère, à l'Opéra,* Salon des artistes français de 1885, huile sur toile, 145 x 169 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.132. Fernand PELEZ, *Grimaces et misère*, Salon des artistes français de 1888, huile sur toile, 226 x 610 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.133. Fernand PELEZ, *Victime*, Salon des artistes français de 1886, huile sur toile, 68 x 188,5 cm. Senlis, musée d'art et d'archéologie.



Fig. 4.134. Henri GERVEX, *Diane et Endymion*, Salon de 1875, huile sur toile, 257 x 161 cm. Angers, musée des beaux-arts.



Fig. 4.135. Henri GERVEX, *La communion à l'église de la Trinité,* Salon de 1877, huile sur toile, 203 x 291 cm. Dijon, musée des beaux-arts.



Fig. 4.136. Jean-Léon GÉRÔME, *Réception du Grand Condé par Louis XIV,* 1878, huile sur toile, 96,5 x 139,7 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.137. Joseph BLANC, *Persée*, Salon de 1870, huile sur toile, 174 x 302 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.138. Joseph BLANC, *L'enlèvement du Palladium,* Salon de 1872, huile sur toile, 370 x 252 cm. Angers, musée des beaux-arts.



Fig. 4.139. Auguste TOULMOUCHE, *La Leçon*, Salon de 1859, huile sur toile, 44 x 56 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.140. Auguste TOULMOUCHE, *La Prière*, Salon de 1859, huile sur toile, 48 x 59 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.141. Auguste TOULMOUCHE, *Le château de cartes*, Salon de 1859, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.142. Auguste TOULMOUCHE, *Seule dans la bibliothèque,* 1872, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.143. Auguste TOULMOUCHE, *Un bouquet*, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.144. Auguste TOULMOUCHE, *Le billet*, Salon des artistes français de 1883, huile sur toile, 43 x 33 cm. Localisation inconnue.

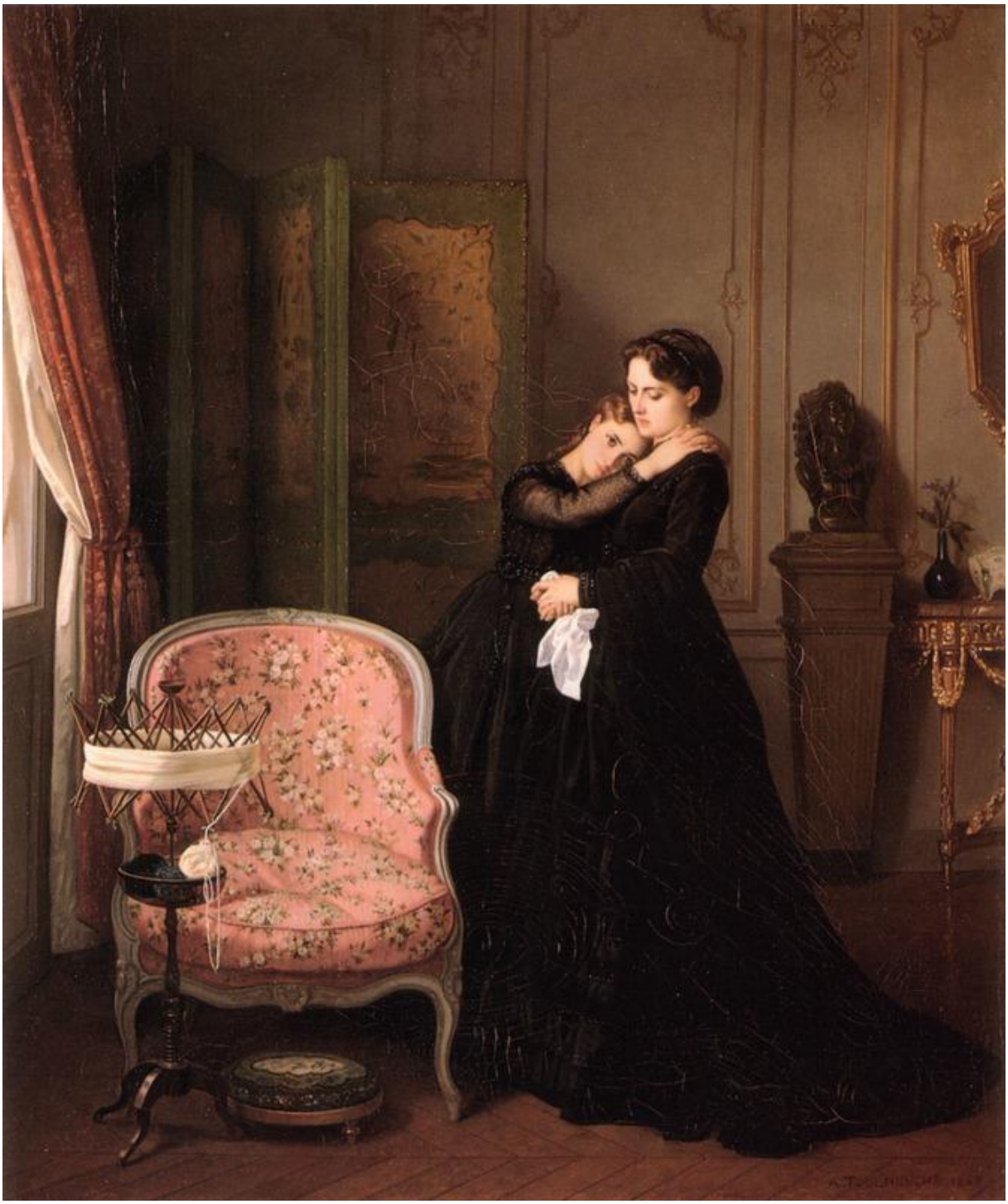


Fig. 4.145. Auguste TOULMOUCHE, *Consolation*, Salon de la SNBA de 1890, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 4.146. Jules BRETON, *Le rappel des glaneuses (Artois)*, Salon de 1859, huile sur toile, 176 x 90 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.147. Jules BRETON, *Plantation d'un calvaire,* Salon de 1859, huile sur toile, 250 x 135 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 4.148. Jules BRETON, *Une couturière,* Salon de 1859, huile sur toile, 43 x 56 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.149. Henriette BROWNE, *Les sœurs de charité,* Salon de 1859, huile sur toile, 167 x 130 cm. Hambourg, Kunsthalle.



Fig. 4.150. Henriette BROWNE, *La pharmacie, intérieur*, Salon de 1859, aquarelle sur carton, 36 x 34 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.151. Ludwig KNAUS, *La cinquantaine,* Salon de 1859, huile sur toile, 112 x 167 cm. Milwaukee, Grohmann Museum.



Fig. 4.152. Alfred DE CURZON, *Femmes de Mola di Gaëte (royaume de Naples)*, Salon de 1859, technique, dimensions et localisations inconnues.



Fig. 4.153. Eugène FROMENTIN, *Audience chez un khalifat (Sahara),* Salon de 1859, huile sur toile, 34 x 53,5 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.154. Gustave JACQUET, *La rêverie*, Salon de 1875, technique, dimensions et localisation inconnue.



Fig. 4.155. Pascal-Adolphe-Jean DAGNAN-BOUVERET, *Un accident*, Salon de 1880, huile sur toile, 130 x 92 cm. Baltimore, Walters Art Museum.



Fig. 4.156. Henri LEROLLE, *Dans la campagne*, Salon de 1880, huile sur toile, 265 x 414 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.157. Gustave BRION, *Récolte des pommes de terre pendant l'inondation du Rhin en 1852 ; Alsace,* Salon de 1853, huile sur toile, 132 x 98 cm. Nantes, musée d'Arts.



Fig. 4.158. Gustave BRION, *Siège d'une ville par les Romains, sous J. César. Batterie de balistes et catapultes,* Salon de 1861, huile sur toile, 220 x 145 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.159. Gustave BRION, *Jésus et Pierre sur les eaux (Évangile selon Saint Mathieu, Ch. XIV)*, Salon de 1863, huile sur toile, 112 x 184 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.160. Gustave BRION, *Les pèlerins de Sainte Odile (Alsace)*, huile sur toile, 200 x 130 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.161. Léon BELLY, *Pèlerins allant à la Mecque,* Salon de 1861, huile sur toile, 242 x 160 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.162. Léon BELLY, *Le Nil, soleil couchant (Égypte)*, Salon de 1859, huile sur toile, 99 x 65 cm. Le Caire, Club des diplomates.



Fig. 4.163. Ernest HÉBERT, *Les Cervarolles (États-Romains),* Salon de 1859, huile sur toile, 288 x 176 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.164. Adolphe LELEUX, *Une noce en Bretagne,* Salon de 1863, huile sur toile, 138 x 203,5 cm. Quimper, musée des beaux-arts.



Fig. 4.165. Isidore PATROIS, *Procession des saintes images aux environs de Saint-Pétersbourg (Russie),* Salon de 1861, huile sur toile, 132 x 82 cm. Cannes, musée des beaux-arts.



Fig. 4.166. Édouard SAIN, *Fouilles à Pompéi*, Salon de 1866, huile sur toile, 172 x 120 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.167. Jules DIDIER, *Labourage sur les ruines d'Ostie ; campagne de Rome,* Salon de 1866, huile sur toile, 170 x 110 cm. Strasbourg, musée d'art moderne et contemporain.



Fig. 4.168. Eugène FEYEN, *Les glaneuses de la mer*, Salon de 1872, huile sur bois, 30 x 44 cm. Nancy, musée des beaux-arts.



Fig. 4.169. Octave PENGULLY-L'HARIDON, *Un tripot,* Salon de 1847, huile sur toile, 43 x 50 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.170. Hugues MERLE, *Une mendiante*, Salon de 1861, huile sur toile, 81 x 110 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.171. Henri BARON, *Les vendanges en Romagne,* Exposition universelle de 1855, huile sur toile, 56 x 66,5 cm. Niort, musée Bernard d'Agesci.



Fig. 4.172. Paul SOYER, *Dentellières à Asnières-sur-Oise*, Salon de 1865, huile sur toile, 59 x 80 cm. Paris, Grande Chancellerie de la Légion d'honneur.

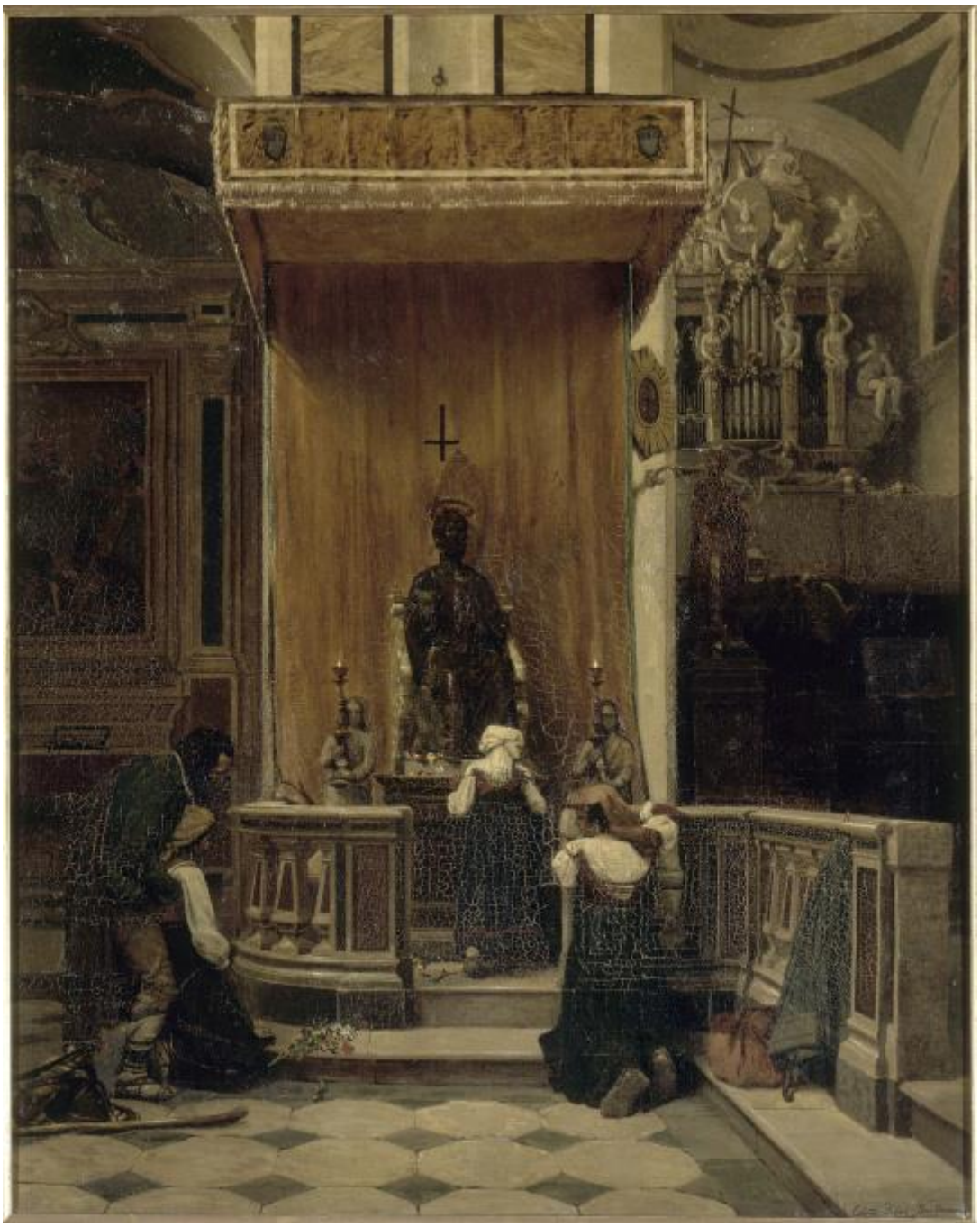


Fig. 4.173. Edmond LEBEL, *Un vœu ; San-Germano (Italie),* Salon de 1872, huile sur toile, 94 x 75 cm. Paris, musée d'Orsay.

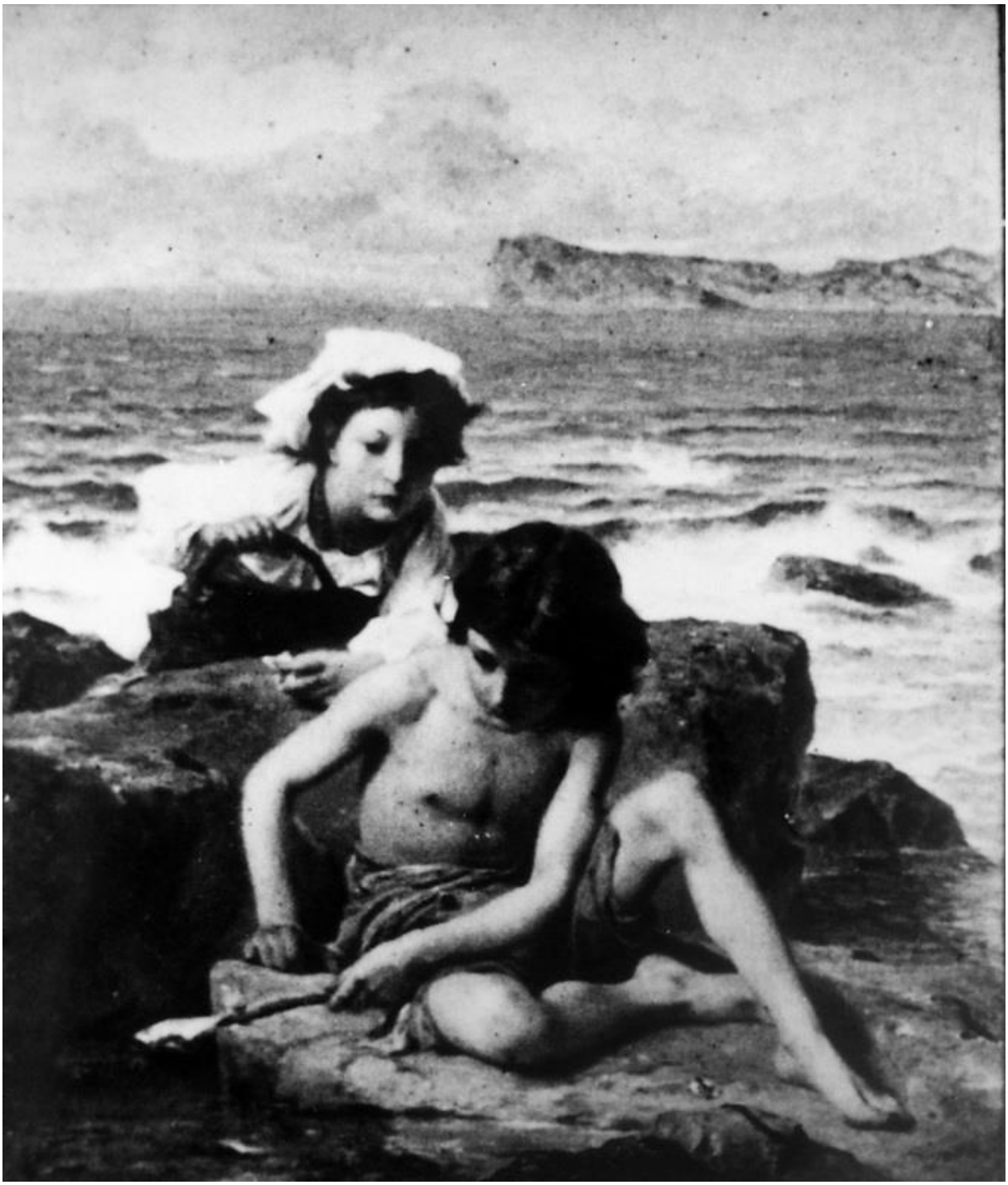


Fig. 4.174. Adolphe JOURDAN, *Jeunes pêcheurs,* Salon de 1861, huile sur toile, 135 x 116 cm. Nîmes, musée des beaux-arts.



Fig. 4.175. Stanislas TORRENTS, *Le mort*, Salon de 1875, huile sur toile, 230 x 310 cm. Marseille, musée des beaux-arts.



Fig. 4.176. Paul VAYSON, *Les moutons ; paysage de Provence,* Salon de 1879, huile sur toile, 290 x 400 cm. Marseille, musée des beaux-arts.



Fig. 4.177. Aimé PERRET, *Un baptême bressan,* Salon de 1877, huile sur toile, 158 x 204 cm. Lyon, musée des beaux-arts.



Fig. 4.178. Henri GERVEX et Alfred STEVENS, *Le Panorama du siècle* (extraits), 1889, panneaux multiple. Bruxelles, musées royaux des Beaux-arts.



Fig. 4.179. Henri GERVEX, *Satyre jouant avec une bacchante*, Salon de 1874, huile sur toile, 193 x 159 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.180. Alfred STEVENS, *Le matin du mercredi des Cendres*, Salon de 1853, huile sur toile, 149 x 116 cm. Marseille, musée des beaux-arts.

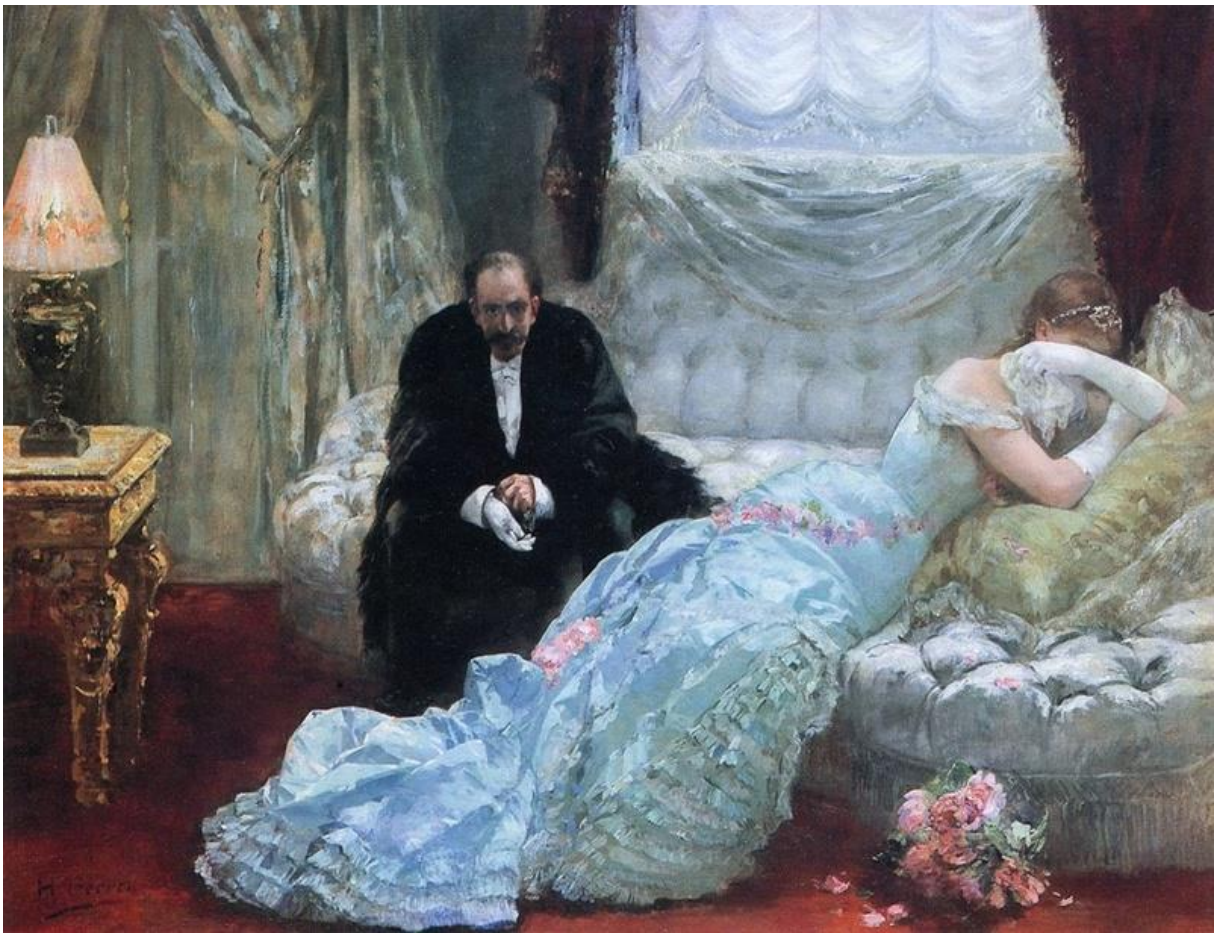


Fig. 4.181. Henri GERVEX, *Retour du bal*, Salon de 1879, huile sur toile, 151 x 201 cm. Localisation inconnue.



Fig. 4.182. Henri GERVEX, *Une séance du jury de peinture*, Salon des artistes français de 1885, huile sur toile, 300 x 419,5 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 4.183. Henri GERVEX, modèle pour *Le Mariage civil ; panneau décoratif*, Salon des artistes français de 1881, huile sur toile, 83 x 99 cm. Dunkerque, musée des beaux-arts.



Fig. 4.184. Henri-Émile BLANCHON, modèle pour *La déclaration de naissance*, Salon des artistes français de 1882, huile sur toile, 83 x 99 cm. Dunkerque, musée des beaux-arts.



Fig. 4.185. Henri GERVEX, esquisse pour *Les activités du XIX^e^ arrondissement,* huile sur toile, 120 x 100 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.186. Paul BAUDOÜIN, esquisse pour *Les fiançailles,* 1883, huile sur toile, 37 x 66 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.187. Paul BAUDOÜIN, esquisse pour *Famille et travail,* 1883, huile sur toile, 42,5 x 124 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.188. Paul BAUDOÜIN, esquisse pour *Halage et maraîchage*, 1883, huile sur toile, 36 x 57 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.189. Paul BAUDOÜIN, esquisse pour *Maternité et Patrie,* 1883, huile sur toile, 37 x 66,5 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.190. Émile LÉVY, esquisse pour *Évocations du mariage,* 1880, huile sur toile, 130 x 180 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.191. Émile LÉVY, esquisse pour *La demande. Le Mariage. La Famille*, 1876, huile sur toile, 66,5 x 172,5 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.192. Émile LÉVY, esquisse pour *La famille*, 1884, huile sur toile, 30,3 x 91,5 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.193. Émile LÉVY, esquisse pour *L'enfance, la jeunesse, le but, la gloire, la vieillesse : Les Âges de la vie*, 1884, huile sur toile, 32 x 193,5 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.194. Albert BESNARD, esquisse pour *Le bal à la ville*, 1884, huile sur toile, 70 x 145 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.195. Albert BESNARD, esquisse pour *Le bal à la campagne*, 1884, huile sur toile, 70 x 144,5 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.196. Alfred-Henri BRAMTOT, *Le suffrage universel,* Salon des artistes français de 1891, huile sur toile, dimensions inconnues. Les Lilas, mairie, salle du conseil.



Fig. 4.197. Ferdinand HUMBERT, esquisse pour *La fin de la journée,* Salon des artistes français de 1885, huile sur toile, 84 x 105 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.198. Ferdinand HUMBERT, esquisse pour *La famille - Aumône à un pauvre*, 1884, huile sur toile, 85 x 105,5 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.199. Ferdinand HUMBERT, esquisse pour *En temps de guerre*, Salon des artistes français de 1886, huile sur toile, 84 x 105 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.200. Ferdinand HUMBERT, esquisse pour *Les fiançailles - La veillée,* 1884, huile sur toile, 84,5 x 105,5 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.201. Léon LHERMITTE, *Les Halles*, Salon de la SNBA de 1895, huile sur toile, 460 x 690 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 4.202. Léon LHERMITTE, *L'aïeule,* Salon de 1880, huile sur toile, 157,5 x 131,5 cm. Gand, musée des beaux-arts.



Fig. 4.203. Léon LHERMITTE, *La paye des moissonneurs,* Salon des Artistes français de 1882, huile sur toile, 215 x 272 cm. Paris, musée d'Orsay.

Chapitre 5

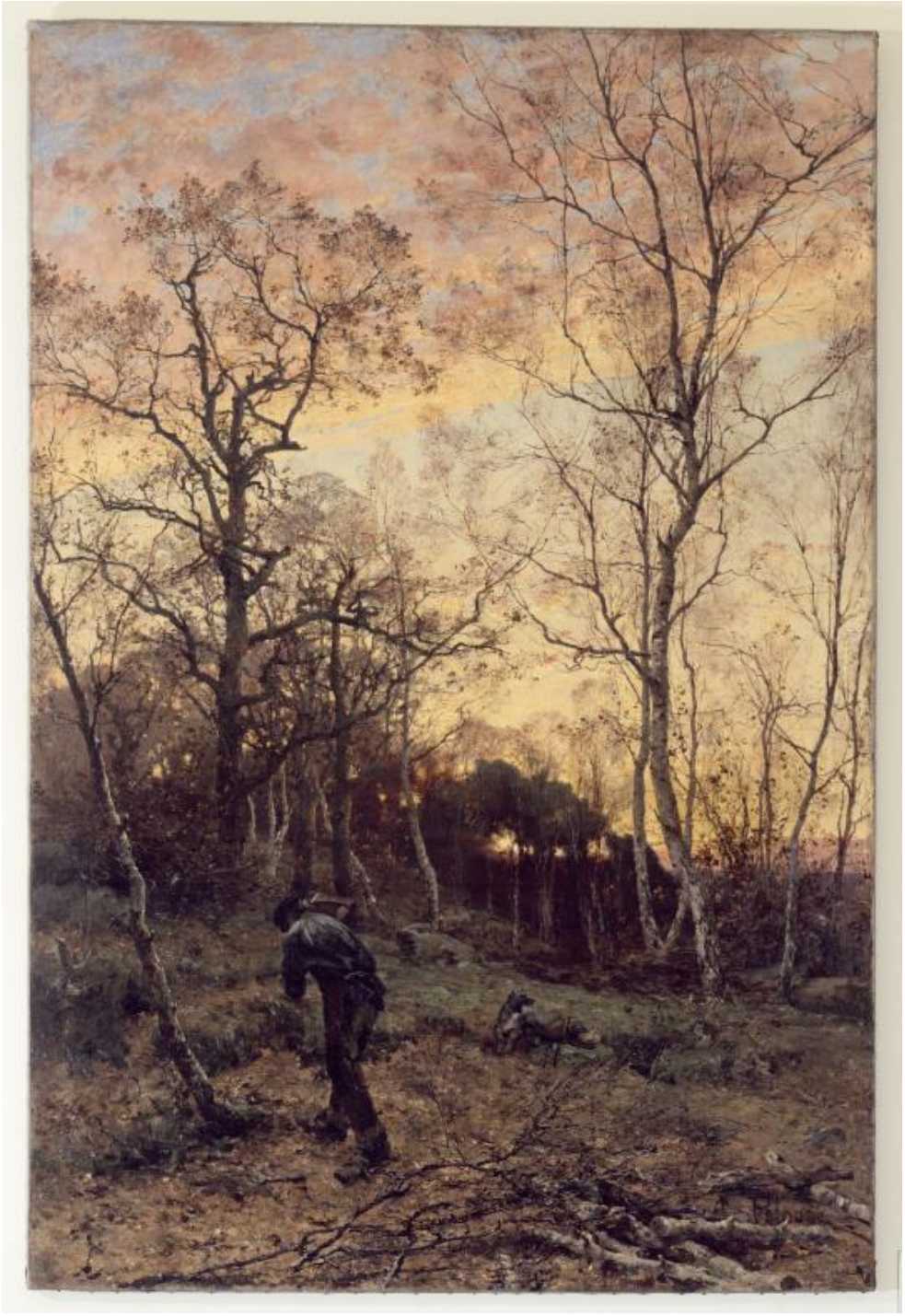


Fig. 5.1. Léon-Germain PELOUSE, *Une coupe de bois, à Senlisse (Seine-et-Oise)*, Salon de 1876, huile sur toile, 160 x 240 cm. Pierrelaye, mairie.

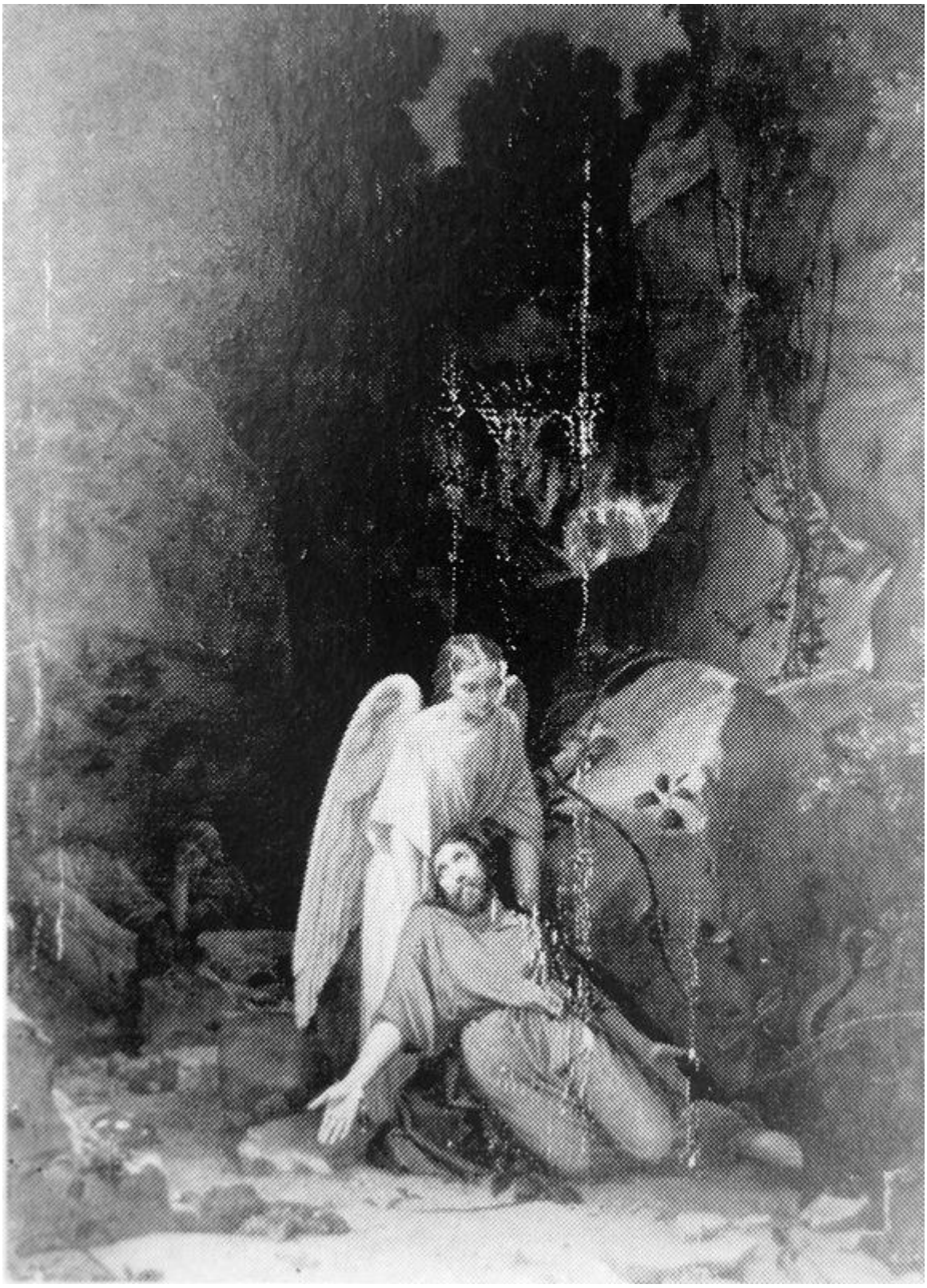


Fig. 5.2. Alexandre DESGOFFE, *Le Christ au jardin des Oliviers,* Salon de 1857, huile sur toile, 195 x 260 cm. Montauban, musée Ingres-Bourdelle.



Fig. 5.3. Alexandre DESGOFFE, *Les fureurs d'Oreste ; paysage,* Salon de 1857, huile sur toile, 229 x 162 cm. Détruit.



Fig. 5.4. Alexandre DESGOFFE, *L'écueil ; paysage,* Salon de 1857, huile sur toile, 159 x 116 cm. Montauban, musée Ingres-Bourdelle.

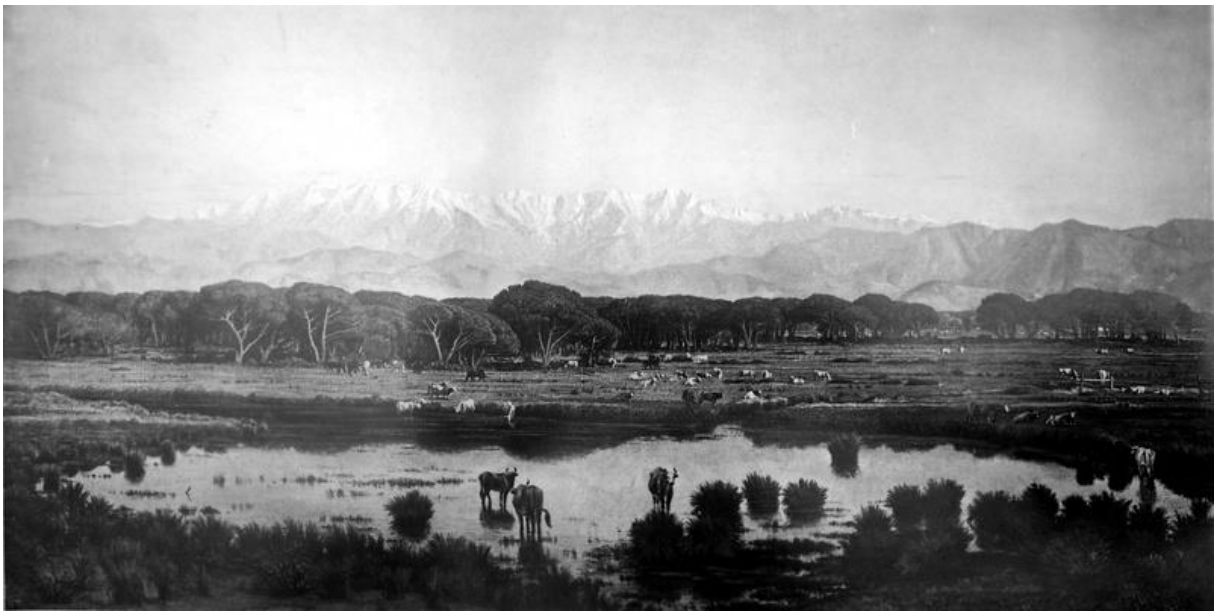


Fig. 5.5. Félix-Hippolyte LANOÜE, *Vue de la forêt de pins du Gombo ; cascines de Pise*, Salon de 1861, huile sur toile, 150 x 75 cm. Nantes, musée des beaux-arts.



Fig. 5.6. Achille BENOUVILLE, *Le Colysée, vu des jardins du Palatin,* Salon de 1865, huile sur toile, 66 x 97,5 cm. Dallas, Dallas Museum of Art.



Fig. 5.7. Eugène-Ferdinand BUTTURA, *Vue prise dans le Campo-Vaccino, à Rome,* Salon de 1843, huile sur toile, 147 x 196 cm. Montpellier, musée Fabre.



Fig. 5.8. Charles-Joseph LECOINTE, *Les ruines de Tusculum*, 1855, huile sur toile, 112 x 161 cm. Castres, musée Goya.



Fig. 5.9. Alfred DE CURZON, *Ruines de Poestum*, Salon de 1853, huile sur toile, 105 x 150,5 cm. Poitiers, musée Sainte-Croix.



Fig. 5.10. Oswald ACHENBACH, *Ruines du palais de la reine Jeanne, à Naples. Effet du soir*, Salon de 1863, huile sur toile, 43,5 x 61 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.11. Auguste ANASTASI, *Rome : le Forum au soleil couchant*, Salon de 1865, huile sur toile, 183 x 95 cm. Angers, musée des beaux-arts.



Fig. 5.12. François-Louis FRANÇAIS, *Le lac de Nemi (Italie)*, Salon de 1848, huile sur toile, 100 x 150 cm. Genève, musée d'art et d'histoire.



Fig. 5.13. Henri HARPIGNIES, *Le soir ; souvenir de la campagne de Rome,* Salon de 1866, huile sur toile, 126 x 90 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 5.14. Félix ZIEM, *Vue de Venise, prise du Jardin Français,* Salon de 1852, huile sur toile, 260 x 178 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.15. Louise-Joséphine SARAZIN DE BELMONT, *Vue du Forum le matin,* Salon de 1861, huile sur toile, 82 x 60 cm. Tours, musée des beaux-arts.



Fig. 5.16. Louise-Joséphine SARAZIN DE BELMONT, *Vue du Forum le soir*, Salon de 1861, huile sur toile, 82 x 60 cm. Tours, musée des beaux-arts.



Fig. 5.17. Fabius BREST, *Place de l'At-Meidan, à Constantinople*, Salon de 1861, huile sur toile, dimensions inconnues. Béziers, musée des beaux-arts.



Fig. 5.18. Félix ZIEM, *Stamboul*, Salon de 1864, huile sur toile, 30 x 70 cm. Dijon, musée des beaux-arts.



Fig. 5.19. Jean-Joseph BELLEL, *Nezla d'Ouargla à la recherche d'un campement (Saarah algérien)*, Salon de 1859, huile sur toile, 121 x 296 cm. Montpellier, musée Fabre.



Fig. 5.20. Théodore FRÈRE, *Fontaine à Bab-el-Oued ; idem [Alger]*, Salon de 1848, huile sur toile, 54 x 36 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.21. Victor-Pierre HUGUET, *Lisière d'oasis (Sahara),* Salon de 1866, technique et dimensions inconnues. Carcassonne, musée des beaux-arts.



Fig. 5.22. Léon BELLY, *Avenue de Choubrah, environs du Caire,* Salon de 1861, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 5.23. Léon BELLY, *Canal du Mahmoudieh à Alexandrie (Égypte)*, Salon de 1868, huile sur toile, 69 x 101 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.24. Édouard IMER, *Sycomores à Gizeh, près le Caire ; dessin,* Salon de 1857, fusain et craie blanche sur papier, 24 x 60 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.25. Jules COIGNET, *Ruines de Balbec,* Salon de 1846, huile sur toile, 94 x 160 cm. Toulouse, musée des Augustins.



Fig. 5.26. Louis LOTTIER, *Environs de Beyrouth ; Syrie,* Salon des Artistes français de 1885, huile sur toile, 45 x 69 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.27. Jules-Joseph-Augustin LAURENS, *Village fortifié de Lasguirt, dans le Korassan (Haute-Perse)*, Salon de 1863, huile sur toile, 115 x 168 cm. Toulon, musée d'art.



Fig. 5.28. Jules-Joseph-Augustin LAURENS, *La mosquée Bleue, à Tauris (Perse)*, Salon de 1872, huile sur toile, 110,5 x 165,5 cm. Montpellier, musée Fabre.



Fig. 5.29. Louis MOUCHOT, *Île de Philoë (Haute-Égypte)*, Salon de 1865, huile sur toile, 96 x 127,5 cm. Reims, musée des beaux-arts.



Fig. 5.30. Léon BELLY, *Le Nil, soleil couchant (Égypte),* Salon de 1859, huile sur toile, 99 x 65 cm. Le Caire, Club des diplomates.



Fig. 5.31. Fabius BREST, *Les bords du Bosphore à Beïcos (Asie-Mineure),* Salon de 1864, huile sur toile, 167 x 101 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.32. Eugène FROMENTIN, *Lisière d'oasis pendant le sirocco*, Salon de 1859, huile sur toile, 109 x 72 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.33. Narcisse BERCHÈRE, *Puits de Jacob, entre Kan Leban et Naplous (Syrie)*, Salon de 1852, huile sur toile, 50,5 x 96 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.34. Narcisse BERCHÈRE, *Colosses de Memnon et plaine de Thèbes pendant l'inondation du Nil (Egypte),* Salon de 1859, huile sur toile, 26,5 x 41,5 cm. Localisation inconnue.

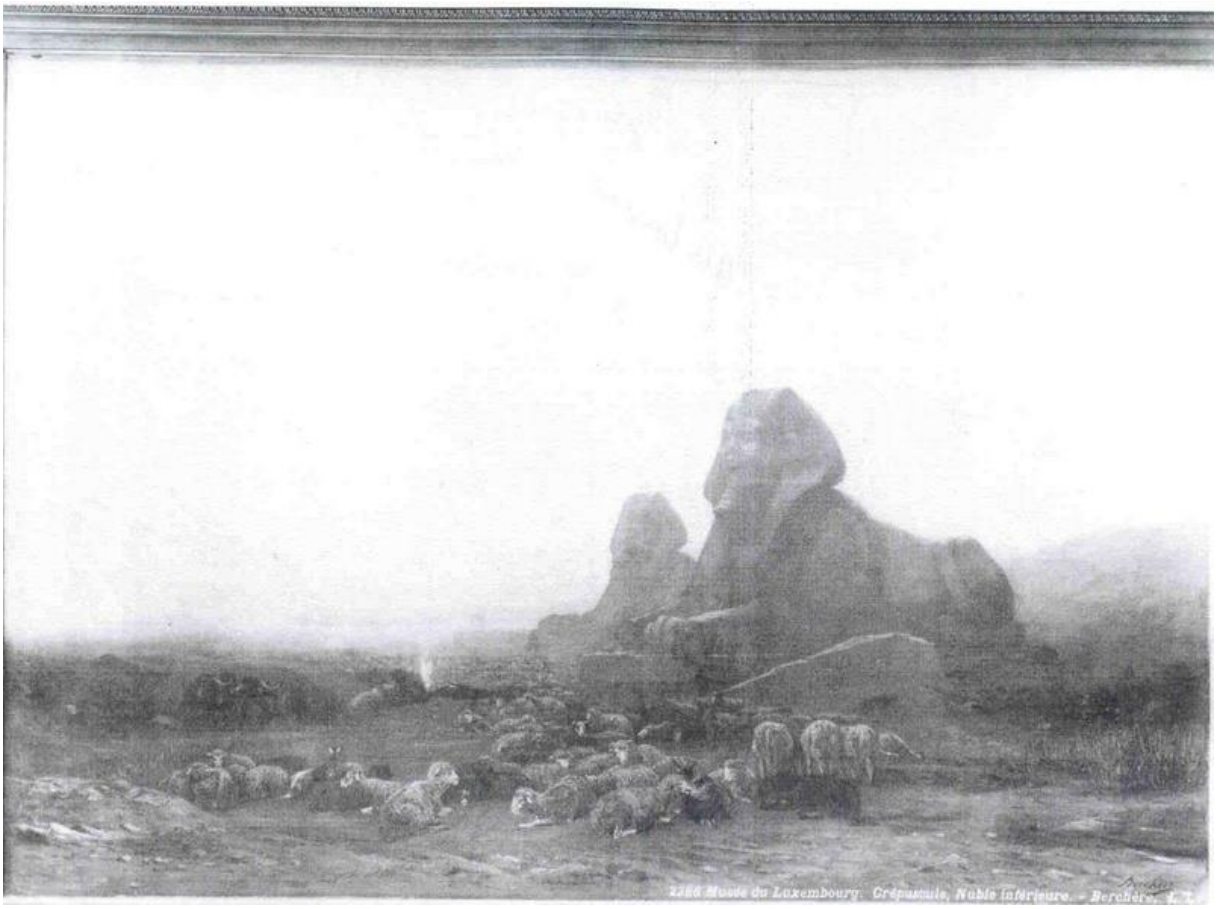


Fig. 5.35. Narcisse BERCHÈRE, *Crépuscule (Nubie inférieure)*, Salon de 1864, huile sur toile, 142 x 98 cm. Détruit.



Fig. 5.36. Adolphe APPIAN, *Temps gris ; marais de la Burbanche (Ain)*, Salon de 1868, huile sur toile, 134 x 72 cm. Lyon, musée des beaux-arts.



Fig. 5.37. Élodie LA VILLETTE, *Marée montante à Port-Louis, près Lorient,* Salon des Artistes français de 1881, huile sur toile, 41 x 56 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.38. Charles-François DAUBIGNY, *Paysage ; saint Jérôme*, Salon de 1840, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 5.39. Charles-François DAUBIGNY, *Moisson,* Salon de 1852, huile sur toile, 135 x 196 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 5.40. Charles-François DAUBIGNY, *Les champs au mois de juin*, Salon de 1874, huile sur toile, 135 x 224 cm. Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art.



Fig. 5.41. Charles-François DAUBIGNY, *Vallée d'Optevoz (Isère)*, Salon de 1857, huile sur toile, 97 x 193 cm. Paris, musée du Louvre.



Fig. 5.42. Charles-François DAUBIGNY, *Un soir à Andresy, bords de la Seine*, Salon de 1867, huile sur toile, 45 x 81,5 cm. Baltimore, Walters Art Museum.



Fig. 5.43. Charles-François DAUBIGNY, *La neige*, Salon de 1873, huile sur toile, 100,5 x 201,5 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 5.44. Charles-François DAUBIGNY, *Les bords de l'Oise,* Salon de 1859, huile sur bois, 26,5 x 56 cm. Reims, musée des beaux-arts.



Fig. 5.45. Charles-François DAUBIGNY, *Les graves au bord de la mer, à Villerville (Calvados)*, Salon de 1859, huile sur toile, 89 x 190 cm. Marseille, musée des beaux-arts.



Fig. 5.46. Charles LEROUX, *Prairies et marais de Corsept au mois d'août, à l'embouchure de la Loire*, Salon de 1859, huile sur toile, 190 x 113 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 5.47. Gustave COURBET, *La roche Oragnon, vallon de Mezières (Doubs)*, Salon de 1861, huile sur toile, 195 x 152 cm. Essen, Folkwang Museum.



Fig. 5.48. Francis BLIN, *Un vieux moulin à Guildo ; Bretagne*, Salon de 1865, huile sur toile, 194 x 132 cm. Langres, musée d'art et d'histoire Guy Baillet.

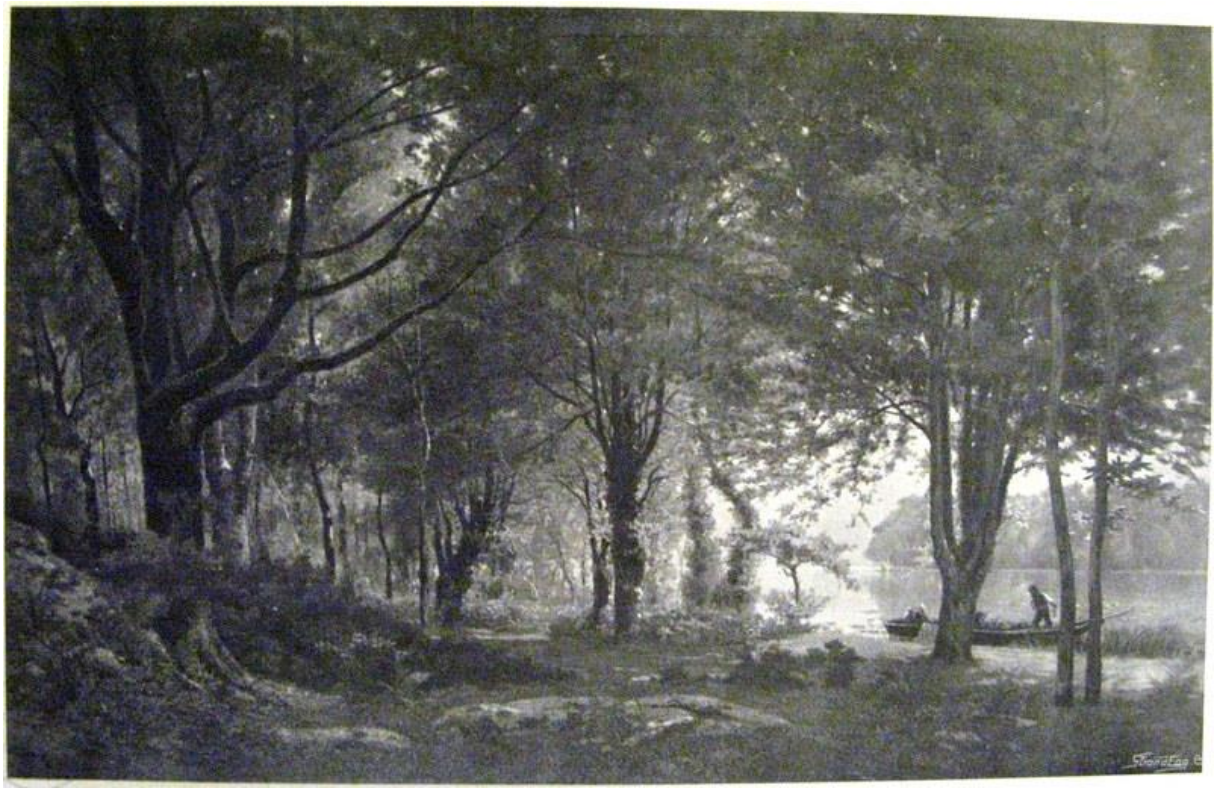


Fig. 5.49. Camille BERNIER, *Étang de Quimerc'h, près Bannalec (Finistère),* Salon de 1868, technique, dimensions et localisation inconnue.



Fig. 5.50. Henri HARPIGNIES, *Souvenir de la Meurthe, le matin,* Salon de 1868, huile sur toile, 100 x 72 cm. Lille, palais des Beaux-arts.



Fig. 5.51. Paul ROBINET, *Lit du Vitznauerbac ; lac des Quatre-Cantons (Suisse)*, Salon de 1869, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 5.52. Emmanuel LANSYER, *Récifs de Kilvouarn ; baie de Douarnenez,* Salon de 1873, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 5.53. Enguerrand DE MORTEMART-BOISSE, *Le lit d'un torrent dans les Alpes, aux environs de Nice,* Salon de 1876, huile sur toile, 100 x 81 cm. Valenciennes, musée des beaux-arts.



Fig. 5.54. Louis-Victor WATELIN, *Le chemin de Neslette (Seine-Inférieure),* Salon de 1876, huile sur toile, 163,5 x 202,5 cm. La Roche-sur-Yon, musée municipal.



Fig. 5.55. Charles BEAUVERIE, *Lever de lune, dans le Dauphiné,* Salon de 1877, huile sur toile, 207 x 127 cm. Lyon, musée des beaux-arts.



Fig. 5.56. Émile DAMERON, *Au bord de l'Aven (Finistère),* Salon de 1878, huile sur toile, 152,5 x 294 cm. Quimper, musée des beaux-arts.



Fig. 5.57. Auguste POINTELIN, *Une prairie dans la Côte-d'Or*, Salon de 1878, technique et dimensions inconnues. Sens, musée des beaux-arts.



Fig. 5.58. Marcel ORDINAIRE, *Le ruisseau du Puits-Noir (Doubs)*, Salon de 1879, huile sur toile, 345 x 270 cm. Dole, Museum of Fine Arts.



Fig. 5.59. Henry BONNEFOY, *Juin en Danemark,* Salon de 1880, huile sur toile, 200 x 170 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.60. Camille COROT, *Agar dans le désert ; paysage*, Salon de 1835, huile sur toile, 180 x 270,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 5.61. Camille COROT, *Diane surprise au bain*¸ Salon de 1836, huile sur toile, 156,5 x 113 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 5.62. Camille COROT, *Paysage ; la fuite en Égypte*, Salon de 1840, huile sur toile, 146 x 196 cm. Rosny-sur-Seine, église.



Fig. 5.63. Victor GEOFFROY-DECHAUME, *Médaille en hommage à C. Corot*, 1874, médaille. Paris, musée Carnavalet.



Fig. 5.64. Amédée SERVIN, *Le moulin Balé, à Villiers-sur-Morin*, Salon de 1872, huile sur toile, 150 x 127 cm. Marseille, musée des beaux-arts.



Fig. 5.65. Léon FLAHAUT, *Aux environs de Montbony (Loiret)*, Salon de 1878, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 5.66. Jean-Joseph BELLEL, *Vue prise aux environs de Medeah ; province d'Alger,* Salon de 1869, huile sur toile, 68 x 82 cm. Paris, Palais du Luxembourg – Sénat.



Fig. 5.67. Jean-Alexis ACHARD, *La cascade du ravin de Cernay-Ia-Ville,* Salon de 1866, huile sur toile, 82 x 100,5 cm. Fontainebleau, musée national du château.



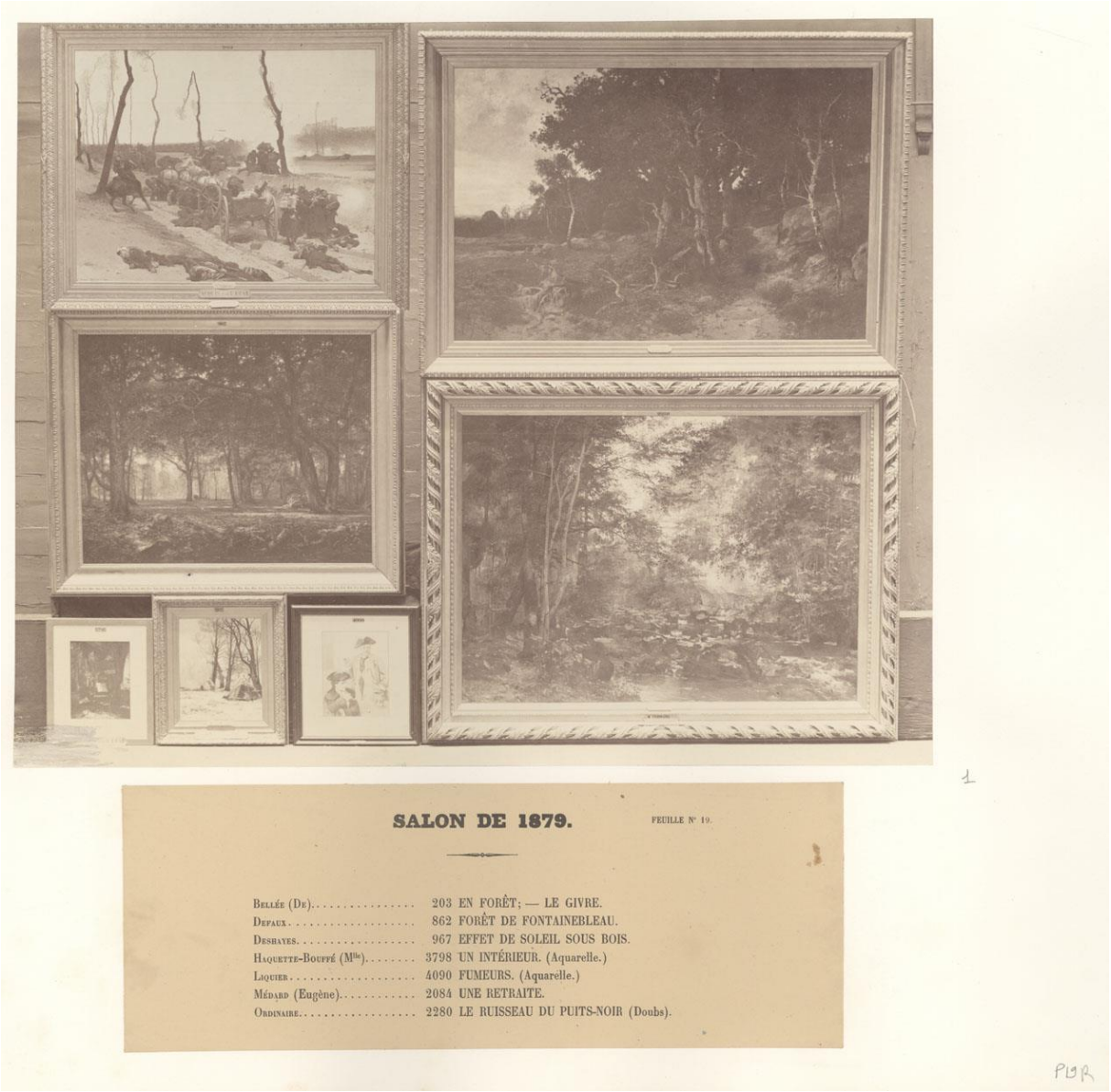
Fig. 5.68. Louis-Auguste LAPITO, *Vue de la forêt de Fontainebleau, « Les Quatre Fils Amyon »*, 1846, huile sur toile, 163 x 111 cm. Villefranche-sur-Saône, musée municipal Paul-Dini.



Fig. 5.69. Henri PLACE, *Idem [Marine], falaise de Douvres*, Salon de 1849, huile sur toile, 72 x 112 cm. Bayeux, musée Baron Gérard.



Fig. 5.70. Marie COLLART, *Verger ; effet de soir*, Salon de 1870, technique, dimensions et localisation inconnue.



SALON DE 1879. FEUILLE N° 19.

Bellée (De)	203	EN FORÊT; — LE GIVRE.
Defaux	862	FORÊT DE FONTAINEBLEAU.
Deshayes	967	EFFET DE SOLEIL SOUS BOIS.
Haquette-Bouffé (Mlle)	3798	UN INTÉRIEUR. (Aquarelle.)
Liquier	4090	FUMEURS. (Aquarelle.)
Médard (Eugène)	2084	UNE RETRAITE.
Ordinaire	2280	LE RUISSEAU DU PUITS-NOIR (Doubs).

Fig. 5.71. Charles-Louis MICHELEZ, *Albums des salons du XIXe siècle ; salon de 1879*, feuille n°19, tirage photographique albuminé, 26 x 32 cm. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/7649.



SALON DE 1869. FEUILLE N° 18.

APPIAN.	55	Un soir, bords du Rhône à Rix (Ain).
CABASSON.	372	Brunette allant à la pêche des équilles.
COURDOUAN.	573	Côtes de Provence, effet du matin.
ESCALIER (Mme).	885	Chrysanthèmes (acquis par la Liste civile).
FLANDRIN (Paul).	941	Idylle.
LANOUE.	1359	Vue prise à l'Ariccia, près Rome.
LOUDET.	1575	Céphale et Procris.
ORTMANS.	1833	Vue prise dans la forêt de Fontainebleau (effet d'automne).

Fig. 5.72. Charles-Louis MICHELEZ, *Albums des salons du XIXe siècle ; salon de 1869*, feuille n°18, tirage photographique albuminé, 26 x 32 cm. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/7640.



SALON DE 1874 FEUILLE N° 4.

CHABAL-DUSSURGEY..... 349 FLEURS (Panneau décoratif).
FONVILLE..... 743 CHEMIN DANS LES MONTAGNES DU HAUT-BUGEY.
HARPIGNIES ..... 895 BORDS DE L'AUMANCE.
JEANRON..... 984 PRÈS LE CAP GRISNEZ (Pas-de-Calais).
LAVIEILLE ..... 1106 UNE SOIRÉE DE SEPTEMBRE (Forêt de Fontainebleau).

Fig. 5.73. Charles-Louis MICHELEZ, *Albums des salons du XIXe siècle ; salon de 1874*, feuille n°4, tirage photographique albuminé, 26 x 32 cm. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/7644.

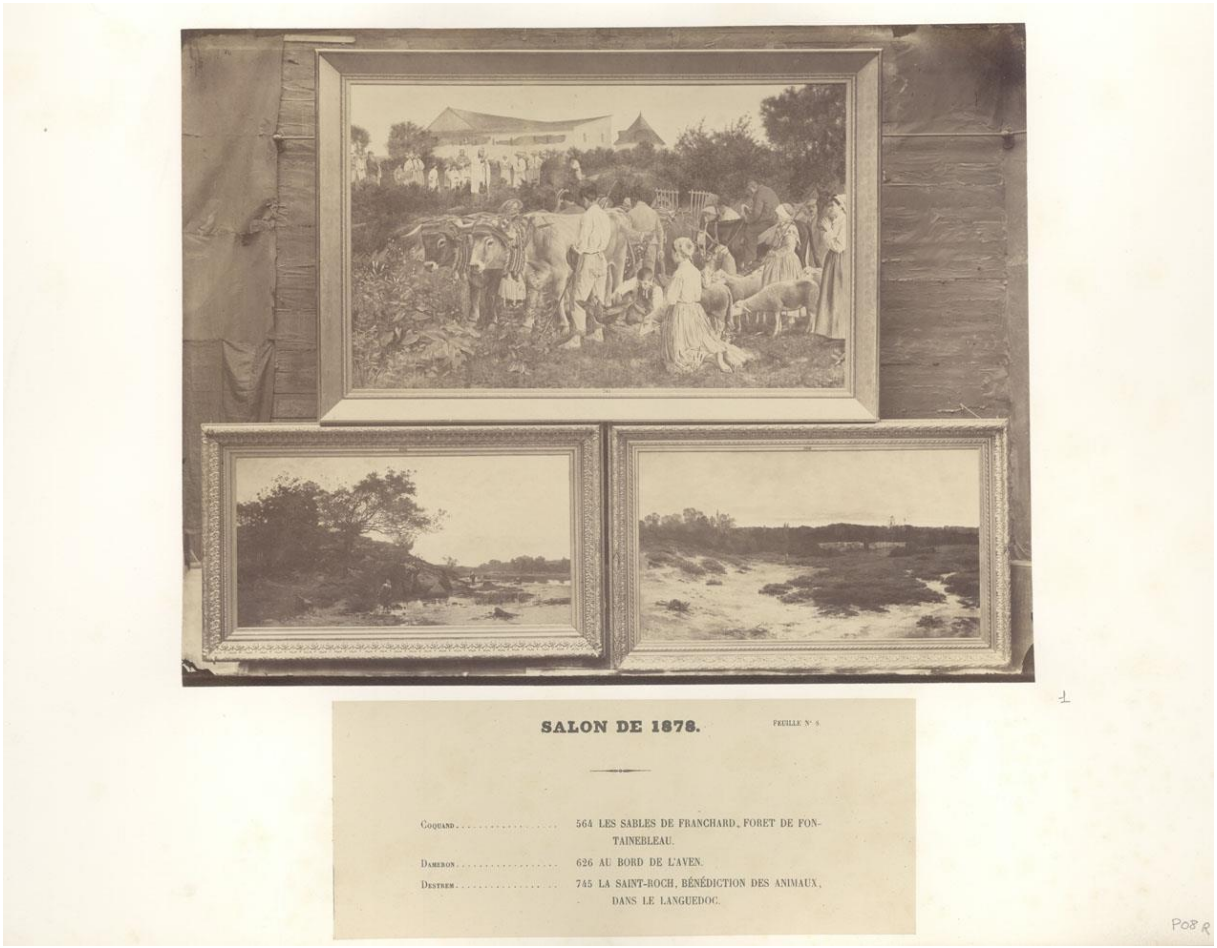


Fig. 5.74. Charles-Louis MICHELEZ, *Albums des salons du XIXe siècle ; salon de 1878*, feuille n°8, tirage photographique albuminé, 26 x 32 cm. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/7648.

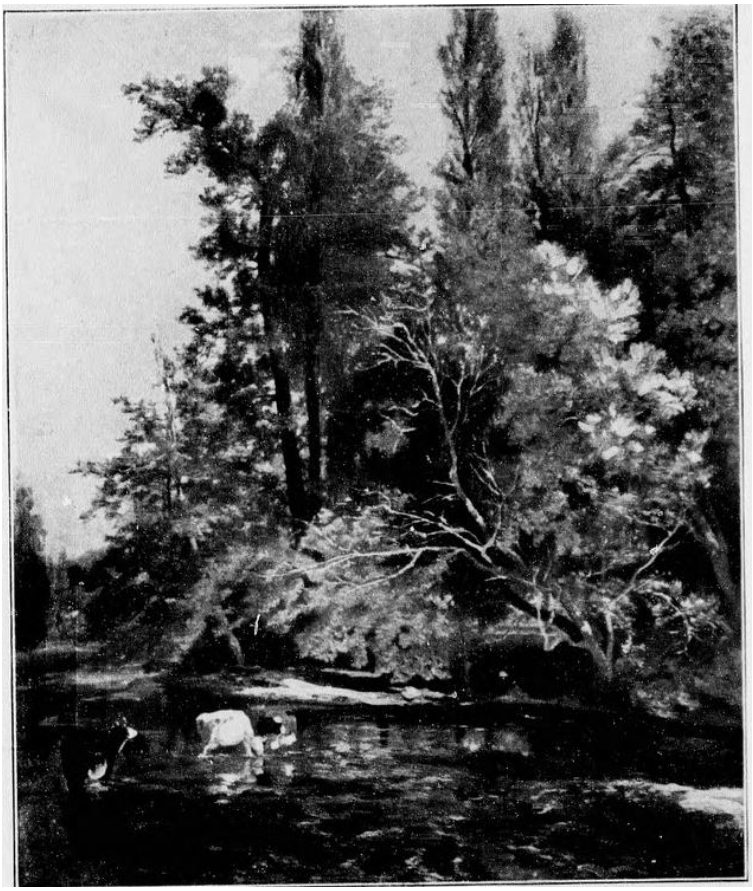


Fig. 5.75. Charles BUSSON, *Le Loir à Saint-Martin,* s.d., huile sur toile, 65 x 54 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.76. Charles BUSSON, *La baignage des chevaux à Prasay ; le soir*, s.d., huile sur toile, 37 x 50 cm. Localisation inconnue.



Fig. 5.77. Charles BUSSON, *Gué aux environs de Montoire (Loir-et-Cher),* Salon de 1857, huile sur toile, 226 x 150 cm. Tours, musée des beaux-arts.

Conclusion



Fig. 6.1. Gustave COURBET, *Le cerf à l'eau (chasse à courre)*, Salon de 1861, huile sur toile, 275x 220 cm. Paris, musée d'Orsay.



Fig. 6.2. Charles-Émile JACQUE, *Troupeau de moutons dans un paysage,* Salon de 1861, huile sur toile, 280 x 176 cm. Paris, musée d'Orsay.

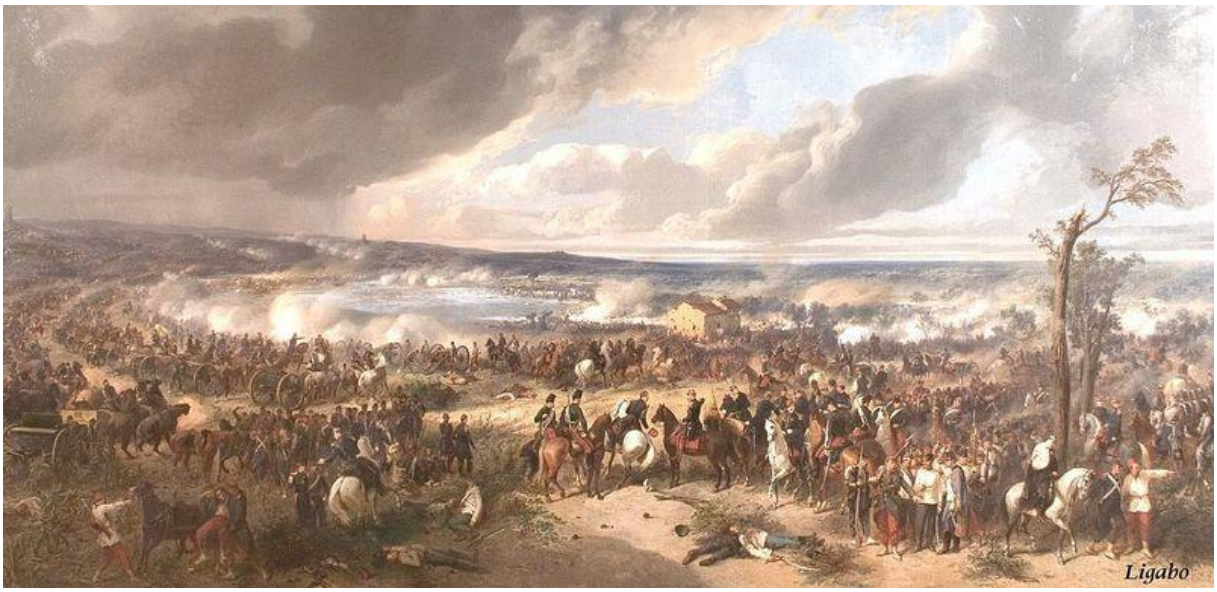


Fig. 6.3. Jean-Adolphe BEAUCÉ, *Bataille de Solferino, 24 juin 1859,* Salon de 1861, huile sur toile, 484 x 233 cm. Localisation inconnue.



Fig. 6.4. Désiré-François LAUGÉE, *La bonne nouvelle ; Magenta*, Salon de 1861, huile sur toile, 94 x 121 cm. Localisation inconnue.



Fig. 6.5. Félix CLÉMENT, *Femme romaine endormie,* Salon de 1861, huile sur toile, 99 x 221 cm. Localisation inconnue.



Fig. 6.6. François-Léon BENOUVILLE, *Départ de Protésilas,* Salon de 1852, huile sur toile, 220 x 305 cm. Hermes, mairie.

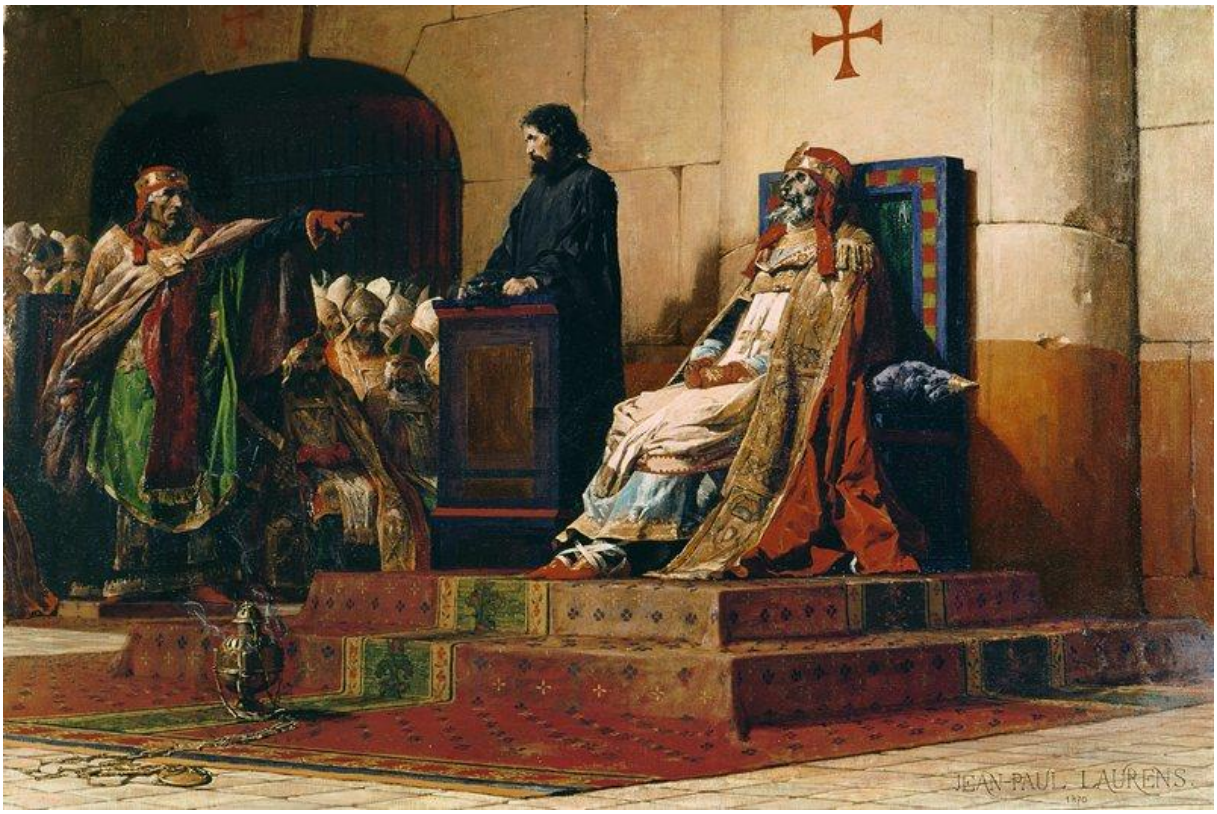


Fig. 6.7. Jean-Paul LAURENS, *Le pape Formose et Étienne VII*, Salon de 1872, huile sur toile, 152 x 100 cm. Nantes, musée des beaux-arts.

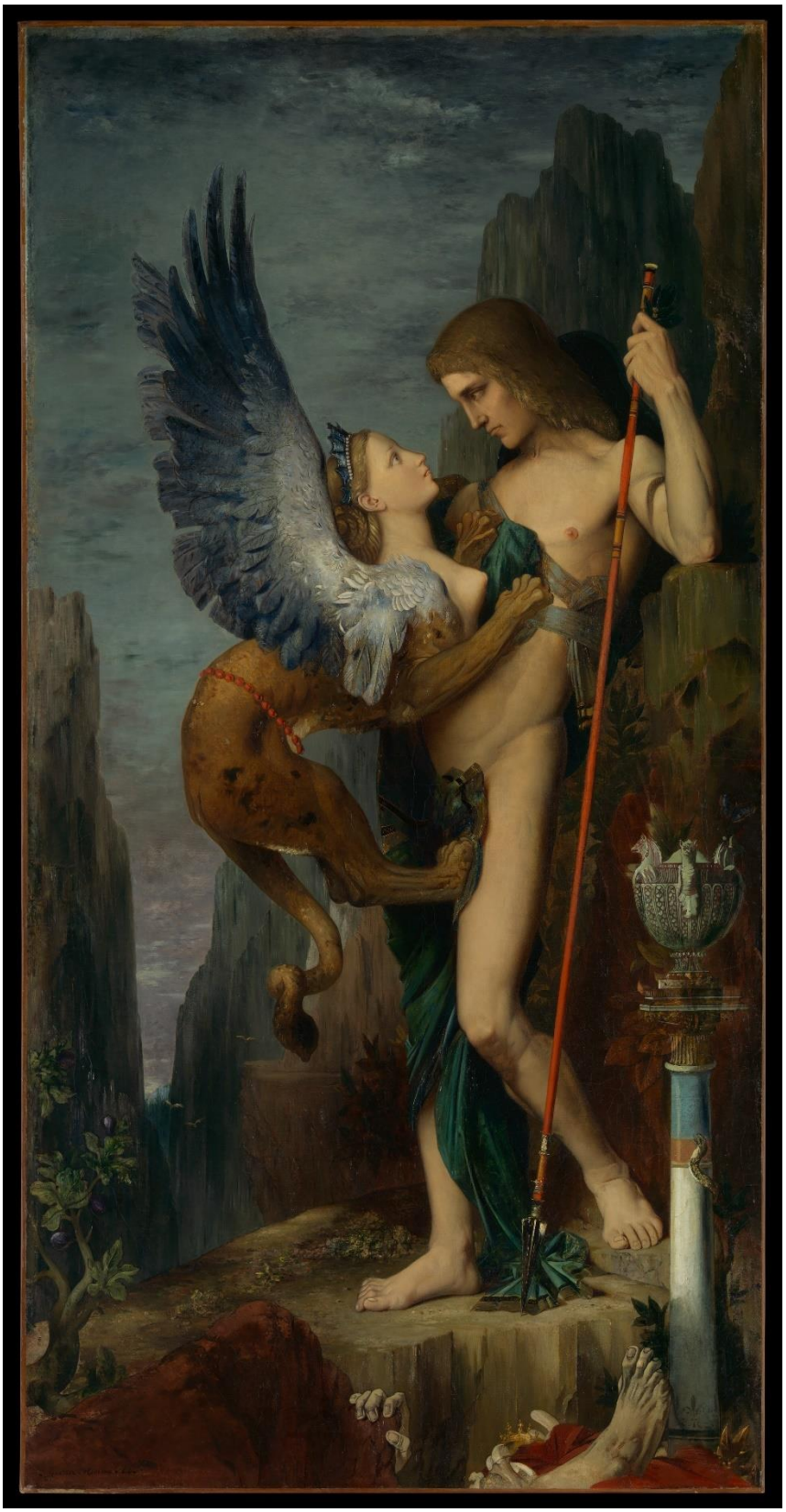


Fig. 6.8. Gustave MOREAU, *Œdipe et le Sphinx*, Salon de 1864, huile sur toile, 206,5 x 105 cm. New York, Metropolitan Museum.



Fig. 6.9. Aimé MOROT, *Le bon Samaritain,* Salon de 1880, huile sur toile, 198 x 268 cm. Paris, Petit Palais.



Fig. 6.10. Gustave BRION, *La lecture de la Bible ; intérieur protestant en Alsace,* Salon de 1868, technique, dimensions et localisation inconnues.



Fig. 6.11. Henri GERVEX, *Rolla*, 1878, huile sur toile, 176 x 221 cm. Bordeaux, musée des beaux-arts.



Fig. 6.12. Gustave COURBET, *Les demoiselles des bords de la Seine (été)*, Salon de 1857, huile sur toile, 206 x 74 cm. Paris, Petit Palais.

Claire DUPIN DE BEYSSAT

LES PEINTRES DE SALON ET LE SUCCÈS

Réputations, carrières et reconnaissance artistiques après 1848

Résumé

La thèse interroge les diverses voies menant au succès artistique dans la seconde moitié du XIXe siècle. À cette période, la perte d'autorité d'anciens acteurs (l'Académie des beaux-arts en particulier) et la montée en légitimité de nouveaux entraîne en effet une reconfiguration du système institutionnel de l'art. La première partie analyse ainsi ce qui fonde l'autorité des deux principales instances de reconnaissance au Salon (le jury et les critiques d'art) et sur leur articulation. La seconde partie s'appuie sur une analyse des carrières et des réputations des 619 artistes ayant obtenu une médaille de la section « Peinture » au Salon entre 1848 et 1880. Entre analyses quantitatives et études de cas, celle-ci dessine des typologies de succès en fonction des genres pratiqués par les peintres médaillés. La thèse montre ainsi comment coexistent de multiples modalités d'appréciation de l'art, ce qui explique le succès simultané d'œuvres d'une grande diversité stylistique et thématique.

Succès ; carrières artistiques ; Réception ; Académisme

Résumé en anglais

The thesis examines the various routes to artistic success in the second half of the nineteenth century. In this period, the loss of authority of old actors (the Académie des beaux-arts in particular) and the rise in legitimacy of new ones led to a reconfiguration of the institutional system of art. The first part of the thesis analyses the authority of the two main bodies of recognition at the Salon (the jury and the art critics) and their articulation. The second part is based on an analysis of the careers and reputations of the 619 artists who won a medal in the "Painting" section at the Salon between 1848 and 1880. Thanks to quantitative analyses and case studies, it draws typologies of success according to the genres practiced by the medal-winning painters. The thesis thus shows how multiple modalities of art appreciation coexist, which explains the simultaneous success of works of great stylistic and thematic diversity.

Artistic careers; Success; Painting; Reception