

Les peintres, le Salon, la critique, 1848-1870

Présentation, objectifs, méthode, la visite : liste des œuvres, prolongement de la visite, bibliographie

Présentation

Les années 1848-1870 représentent une époque charnière dans l'histoire de l'art en France. Héritière des courants dominants de la première moitié du XIX^e siècle : romantisme d'une part et néo-classicisme d'autre part, elle se poursuit jusqu'à la naissance de l'impressionnisme. Encore très fortement marquée par la tradition académique, cette période est caractérisée par la persistance de structures qui constituent ce qu'on appelle le "système des Beaux-Arts". Les artistes sont amenés à se situer par rapport à ce système. La plupart d'entre eux en acceptent les règles et obtiennent - généralement - la faveur du public et de la critique. D'autres, sans remettre totalement ce système en cause, évoluent à sa marge et rencontrent davantage de difficultés à faire admettre leurs œuvres.

Le système des Beaux-Arts

Il s'appuie à la fois sur des principes et sur des institutions :

1. Des principes :

Pour satisfaire aux exigences de l'Académie, diffusées à travers l'enseignement de l'École des Beaux-Arts et affirmées dans le choix des lauréats aux différents concours et dans celui du jury des Salons, les peintres devaient respecter un certain nombre de principes. Ceux-ci se sont progressivement figés avec le temps et ont fini par constituer un carcan contre lequel se sont insurgés peu à peu des artistes et des critiques. La reconnaissance des courants "novateurs" du dernier quart du XIX^e siècle (impressionnisme, néo-impressionnisme, nabis, fauves...) opérée, un peu à retardement, par l'opinion du XX^e siècle a entraîné un rejet global des principes de l'Académie et le terme "académisme" a pris une connotation péjorative (avec l'expression d'"art pompier" qui lui a été attribuée comme synonyme). Si l'on se réfère aux polémiques qui ont accompagné l'ouverture du Musée d'Orsay, accusé de "réhabiliter" la peinture académique, le débat n'est pas clos.

Quelles étaient ces exigences auxquelles devaient se soumettre les peintres ?

- Respecter la "hiérarchie des genres" : Énoncée par Félibien (historiographe, architecte et théoricien du classicisme français) en 1667, la hiérarchie des genres considère la peinture d'histoire comme le "grand genre". Prennent place dans la peinture d'histoire les tableaux à sujets religieux, mythologiques ou historiques qui doivent être porteurs d'un message moral. Viennent ensuite, en valeur décroissante : les scènes de la vie quotidienne (dites "scènes de genre"), les portraits, puis le paysage et enfin la nature morte. A cette hiérarchie des genres correspond une hiérarchie des formats : grand

format pour la peinture d'histoire, petit format pour la nature morte. Cette hiérarchie, maintenue par l'Académie, perdure pendant tout le XIX^e siècle, mais elle est progressivement remise en cause. Dans son compte-rendu du Salon de 1846, Théophile Gautier constate déjà que : "Les sujets religieux sont en petit nombre ; les batailles ont sensiblement diminué ; ce qu'on appelle tableau d'histoire va disparaître... La glorification de l'homme et des beautés de la nature, tel paraît être le but de l'art dans l'avenir".

- Affirmer la primauté du dessin sur la couleur : La reconnaissance de cette primauté remonte à la naissance des Académies. Il s'agissait alors de mettre l'accent sur l'aspect spirituel et abstrait de l'art : le trait ne se rencontre pas dans la nature. L'artiste l'utilise, ainsi que les contours et l'ombre, pour créer l'illusion des trois dimensions sur une surface plane. Quant à la couleur, présente, elle, dans la nature, elle est confinée dans un rôle secondaire et son apprentissage n'est pas jugé nécessaire. "Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture" affirme Ingres. Dans sa *Grammaire des Arts du dessin*, publiée en 1867, Charles Blanc reconnaît que la couleur est essentielle en peinture, mais qu'elle occupe le second rang : "L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve"...

- Approfondir l'étude du nu : (le terme "académisme" est aussi utilisé pour désigner un nu). Cette étude s'appuie sur un travail à partir de la sculpture antique et du modèle vivant. Il ne s'agit pas seulement de copier la nature, mais de l'idéaliser, conformément à l'art antique et de la Renaissance. Le dessin du corps humain est l'expression supérieure et l'incarnation de l'idéal le plus élevé.

- Privilégier le travail en atelier par rapport au travail en plein air, sur le motif : Si cette dernière pratique est tolérée, c'est dans l'exécution de croquis et d'ébauches réalisés à seule fin d'être utilisés ensuite en atelier dans les grandes compositions.

- Réaliser des œuvres "achevées" : Il faut que les œuvres aient un aspect fini. Pour cela leur facture doit être lisse et la touche non visible. Ingres note : "La touche, si habile qu'elle soit, ne doit pas être apparente : sinon elle empêche l'illusion et immobilise tout. Au lieu de l'objet représenté elle fait voir le procédé, au lieu de la pensée elle dénonce la main".

- Imiter les anciens, imiter la nature : C'est par l'imitation des anciens que passe, toujours pour Ingres, l'imitation de la nature : "Il faut copier la nature toujours et apprendre à bien

la voir. C'est pour cela qu'il est nécessaire d'étudier les antiques et les maîtres, non pour les imiter, mais, encore une fois, pour apprendre à voir. (...) Vous apprendrez des antiques à voir la nature parce qu'ils sont eux-mêmes la nature : aussi il faut vivre d'eux, il faut en manger".

2. Des institutions :

- L'École des Beaux-Arts L'Académie royale de peinture et de sculpture, créée en 1648, ouvre, sous sa dépendance directe, l'École des Beaux-Arts. L'enseignement dispensé aux étudiants est fondé sur le seul dessin, à partir du modèle vivant et de la sculpture antique. Les enseignants sont tous membres de l'Académie. Les candidats à l'entrée à l'École des Beaux-Arts (les femmes n'y sont admises qu'en 1897) doivent passer un concours d'admission consistant en l'exécution d'une figure nue dessinée d'après le modèle vivant. Chaque année les élèves sont appelés à participer à de nombreux concours qui constituent autant d'étapes avant la récompense suprême que représente le Prix de Rome. Paradoxalement, alors que seul le dessin est enseigné à l'École, plusieurs de ces concours portent sur la peinture. Les sujets proposés sont essentiellement tirés de la mythologie et de l'histoire grecque et romaine d'une part, de la Bible d'autre part. Les élèves sont amenés à acquérir les connaissances nécessaires au traitement de ces sujets, y compris à travers des cours dispensés au sein de l'École. A titre d'exemple, pour l'année 1857 (date à laquelle Millet peint *Des glaneuses* - voir parcours), le sujet du concours du Paysage historique était "Jésus et la Samaritaine", et celui de la Composition historique : "La résurrection de Lazare". Le célèbre Prix de Rome (un par an en peinture, sculpture, gravure, architecture, composition musicale) qui constitue l'ambition suprême des élèves permet aux lauréats de séjourner - aux frais de l'État - cinq années à la Villa Médicis à Rome, et les assure d'une carrière soutenue par des commandes officielles. Critiquée dès le milieu du siècle, accusée d'encourager davantage la persévérance que le talent, l'École fait l'objet d'une réforme en 1865. L'enseignement du dessin garde sa suprématie, mais sont ouverts des ateliers où l'on enseigne la peinture et la sculpture. Parallèlement à cet enseignement officiel il existe des ateliers privés. Jusqu'à la réforme de 1865, ce sont les seuls lieux où les élèves peuvent apprendre les techniques de la peinture. Après l'introduction des ateliers de peinture au sein de l'École, ces ateliers indépendants subsistent et permettent aux jeunes artistes d'échapper au joug, qui pèse à certains, de l'enseignement académique. Les plus célèbres de ces ateliers sont l'Académie Suisse, ouverte en 1815, l'atelier que dirige Charles Gleyre à partir de 1844 et l'Académie Julian qui fonctionne depuis 1868.

• Le Salon

Le 1^{er} Salon fut organisé en 1667 par Colbert. Défini comme une “exposition périodique d’artistes vivants”, il tire son nom du fait que, jusqu’en 1848, il se tient dans le Salon Carré du Louvre. Il occupe une place essentielle dans la vie artistique du XIX^e siècle, car c’est pratiquement le seul lieu où les artistes peuvent montrer leurs œuvres. A cette époque, les expositions personnelles ou privées sont rares et les reproductions peu diffusées.

C’est au Salon que le Ministère des Beaux-Arts achète les œuvres qui entreront au Musée du Luxembourg - où sont exposées les œuvres des artistes vivants avant d’accéder au Louvre à la mort de leur créateur -, dans des musées de province ou dans des édifices publics.

Les œuvres proposées au Salon sont soumises à un jury. La composition de ce jury varie souvent, mais la plupart du temps il s’agit de membres de l’Académie. La sélection opérée par le jury est fonction du nombre (croissant) d’œuvres proposées mais, plus encore, d’une exigence variable du respect des règles académiques.

En 1865, le jury se montre si sévère (3000 œuvres refusées sur les 5000 proposées par les peintres) que Napoléon III autorise la tenue, dans une partie du Palais de l’Industrie distincte de celle où se tient à ce moment-là le Salon officiel, d’un “Salon des Refusés” (*Le déjeuner sur l’herbe*, présenté par Manet, y provoquera un scandale retentissant).

Malgré les difficultés rencontrées par certains artistes pour faire admettre leurs œuvres au Salon, c’est l’objectif que se fixent la plupart d’entre eux. Cependant les expositions impressionnistes (entre 1874 et 1886), la naissance de salons “parallèles” (Salon des Indépendants) à partir de 1884, la scission au sein de la Société des Artistes Français qui provoque la création de la Société nationale des Beaux-Arts et un nouveau Salon au Champ-de-Mars en 1890, le développement du marché de l’art dans les galeries privées, permettront aux artistes de diversifier les occasions de montrer leurs œuvres et de les vendre : ceci mettra un terme à la situation de quasi monopole du Salon.

• La critique d’art

C’est à partir du moment où le Salon a été organisé à un rythme régulier, c’est-à-dire vers 1750, qu’est née la critique d’art sous la forme de compte-rendus des Salons dans la presse.

Au milieu du XIX^e siècle la production artistique est abondante, le nombre d’œuvres proposées au Salon augmente, l’affluence des visiteurs s’accroît, et la difficulté qu’ils éprouvent à se forger un jugement explique leur intérêt pour les compte-rendus qui leur sont proposés. Le critique joue un rôle de médiateur entre l’artiste et le public.

Les périodiques spécialisés dans le domaine artistique se multiplient (12 titres en 1850, 20 en 1860), et les quotidiens ouvrent leurs colonnes aux compte-rendus des Salons puis des expositions. La plupart des rédacteurs sont des journalistes qui s’adonnent à la critique à titre occasionnel, mais

quelques-uns se spécialisent dans ce domaine. Et, dans la tradition française à la suite de Diderot, des écrivains s’attachent à donner leur avis sur les Salons (Th. Gautier, Ch. Baudelaire, E. Zola, J.K. Huysmans...).

Si la plupart des commentaires se limitent à une description iconographique de l’œuvre, le souci de forger le goût du public et de prendre parti est souvent manifeste. Couleur politique du journal, convictions personnelles des critiques, affinités entre certains d’entre eux et des artistes, donnent à de nombreux commentaires un ton polémique.

Objectifs

- Apprendre à regarder une œuvre. Il est fondamental d’insister sur cet objectif, même s’il est commun à toute visite de musée. En effet, si aucun formateur ne demanderait à un élève d’apprécier les qualités d’un texte littéraire sans s’assurer qu’il maîtrise les mécanismes de la lecture, il est moins communément admis qu’un apprentissage de l’analyse d’image est nécessaire pour goûter les qualités esthétiques d’une œuvre plastique.
- Connaître le contexte de la création picturale des années 1848-1870 à travers les éléments du système des Beaux-Arts et prendre conscience de l’importance de la critique d’art.
- Comprendre que le “goût” est fonction d’éléments liés au contexte social, historique, culturel d’une époque et qu’il évolue entre le moment de la création d’une œuvre et celui de sa réception par les postérités successives.
- Essayer de formuler un jugement critique personnel en évitant une perception manichéenne des œuvres.
- Cette visite peut-être préparée de façon interdisciplinaire (lettres, histoire et arts plastiques) et permettre - notamment - aux enseignants de classe de Seconde de traiter la partie du programme d’histoire qui concerne les transformations culturelles et artistiques.

Méthode :

- Avant la visite :
 - fournir aux élèves les éléments historiques nécessaires à l'appréhension du sujet à l'aide des informations données ci-dessus.
 - montrer, à travers des œuvres plus récentes, y compris contemporaines, la difficulté d'émettre un jugement esthétique. On peut élargir le sujet en évoquant l'écart qui existe aujourd'hui entre la création artistique et les critiques qui s'y rapportent, d'une part, et le goût du large public pour les valeurs "confirmées" (fréquentation des musées, des grandes expositions rétrospectives,...) d'autre part.
- Dans le musée :
 - proposer un travail d'analyse comparative. Le parcours proposé s'appuie sur des "couples" de tableaux qui se rapprochent sur le plan iconographique et le thème, mais dont la réception critique a été très différente.
 - donner aux élèves des extraits représentatifs de textes critiques de l'époque.
 - les faire réfléchir sur les raisons qui ont motivé l'accueil favorable ou défavorable reçu par les œuvres.
 - essayer de leur faire repérer les éléments qui montrent la position qu'adopte l'artiste par rapport au système.
- N.B. : le choix de la méthode de comparaison des œuvres deux à deux comporte des risques : il faut éviter d'en déduire qu'il y a la "bonne" et la "mauvaise"... et d'extrapoler à partir de l'œuvre choisie pour ranger l'ensemble du travail de chaque artiste dans une catégorie : un artiste peut évoluer au cours de sa carrière. Se laisser aller à ces dérives serait contraire à plusieurs des objectifs que l'on s'est fixés : éviter la vision manichéenne et se faire un jugement personnel...

La visite : liste des œuvres

N.B. : quand il s'agit d'une visite-conférence, cette liste d'œuvres est indicative. Le conférencier qui conduit le groupe d'élèves est libre d'y choisir les œuvres qui soutiennent sa démonstration et peut, notamment, déborder du cadre 1848-1870 pour inclure des œuvres du courant impressionniste.

- Thomas Couture : *Les Romains de la décadence*, 1847
- Gustave Courbet : *Un enterrement à Ornans*, 1849-50
- Alexandre Cabanel : *Naissance de Vénus*, 1865
- Edouard Manet : *Olympia*, 1865
- Jean-François Millet : *Des Glaneuses*, 1857
- Jules Breton : *Le rappel des glaneuses*, 1859
- Edouard Manet : *Lola de Valence*, 1862
- Carolus-Duran : *La dame au gant*, 1869
- Camille Corot : *Une matinée. La danse des nymphes*, 1850
- Claude Monet : *Femmes au jardin*, 1867
- Jean-Auguste-Dominique Ingres : *La Source*, 1856
- Gustave Courbet : *La Source*, 1868

Prolongement de la visite

Propositions :

- prévoir une autre visite au Musée d'Orsay sur la suite des collections peinture.
- prévoir une visite au Musée d'Orsay en suivant le cheminement d'un écrivain critique d'art (Baudelaire, Zola, Huysmans...).
- envisager un travail en français sur les écrivains critiques d'art.
- étudier un roman dans lequel le personnage central est un peintre : *Le Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac ; *L'Œuvre* d'Emile Zola ; *Manette Salomon* de Jules et Edmond de Goncourt.

Bibliographie

- J. Laurent, *A propos de l'Ecole des Beaux-Arts*, ENSB-A, 1987
- C. et H. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Flammarion, 1991
- G.-G. Lemaire, *Esquisse en vue d'une histoire du Salon. Le Salon de Diderot à Apollinaire*, H. Veyrier, 1988
- *Regards d'écrivains au Musée d'Orsay*, collectif, RMN, 1992
- *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, textes réunis et présentés par J.-P. Bouillon, Hazan, 1990
- E. Zola, *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, Hermann, 1985
- C. Barbillon, *Musée d'Orsay, Guide du visiteur pressé*, RMN, 1992
- J.-P. Leduc-Adine, *Une visite avec Emile Zola*, Carnet Parcours du Musée d'Orsay n°13, RMN, 1988
- N. Savy, *Baudelaire et ses peintres*, Carnet Parcours du Musée d'Orsay n°1, RMN, 1989
- A. Labarrère, *Une visite avec Huysmans*, Carnet Parcours du Musée d'Orsay n°17, RMN, 1989

Les peintres, le Salon, la critique, 1848-1870

La visite : les œuvres

N.B. : Pour les besoins de la démonstration, les extraits ont été volontairement choisis parmi les critiques représentant la tendance majoritaire de l'opinion de l'époque. Il faut cependant signaler que des voix discordantes s'élevaient : Courbet et Manet ont eu leurs défenseurs (Champfleury, Zola,...) et la *Vénus* de Cabanel a pu être qualifiée de "lorette en pâte d'amande" de "corps flasque" sur "une mer de carton".

N.B. : à l'intérieur de chaque "couple", les œuvres sont proposées suivant l'ordre chronologique.

Au Salon de 1847, le tableau de Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*, fait un triomphe et obtient une médaille de 1^{re} classe.

Au Salon de 1850-51, *Un enterrement à Ornans* de Gustave Courbet fait scandale et focalise la critique autour de la querelle du réalisme.

1. Thomas Couture (1815-1879) : *Les Romains de la décadence*, 1847

- Localisation : au milieu du rez-de-chaussée, à droite, face à la salle Courbet.
- "Au pied des grands hommes de l'époque glorieuse, leurs descendants indignes sont là couchés, la tête basse, les bras pendants, les muscles dénudés, inertes et somnolents, eux dont les ancêtres ont vaincu le monde ; le vin et les courtisanes ont été plus forts que les barbares" (Théophile Gautier).

"Une heure avant l'ouverture du Salon, M. Couture n'était encore qu'un jeune homme d'avenir, le premier flot de la foule qui s'est pressée devant son œuvre l'a porté d'un jet sur la cime supérieure de l'art..." (Paul de Saint-Victor).

- Il s'agit de faire repérer par les élèves en quoi le tableau de Couture correspond aux critères de la peinture d'histoire, alors encore au sommet de la hiérarchie des genres :

- le format : plus de 7 mètres sur 4, correspond à celui de la "grande peinture"
- la référence à l'antique : le tableau est sous-titré *Orgie romaine*. Le livret du Salon le présente accompagné d'un vers de la sixième satire du poète latin Juvénal : "Plus cruel que la guerre, le vice s'est abattu sur Rome et venge l'univers vaincu"

- faire observer dans le tableau : le décor, les costumes, la présence des statues (les "grands hommes" auxquels Th. Gautier fait allusion : Brutus, Caton, Sénèque) et des personnages observant la scène avec réprobation : les "philosophes" à droite, ou s'isolant dans la réflexion et la médiation : le "poète" à gauche. Leur attitude de condamnation morale peut être assimilée à celle de l'artiste (des contemporains ont voulu y avoir une allusion à l'actualité et un jugement sur la décadence des mœurs de la bourgeoisie sous Louis Philippe)

- emprunts et références : statues à l'antique, emprunts à Véronèse (*Les Noces de Cana*), à Raphaël, Rubens... Thomas Couture est représentatif du courant éclectique très prisé à l'époque. Il tente la réconciliation, la synthèse entre les deux grands courants antagonistes de la

première moitié du XIX^e siècle : le néo-classicisme et le romantisme. Son ambition est, dit-il, de "régénérer l'art français".

2. Gustave Courbet (1819-1877) : *Un enterrement à Ornans*, 1849-50

- Localisation : salle Courbet, au milieu du rez-de-chaussée, à gauche.
- "Si la peinture démocratique consiste dans les tons les plus sales et les plus communs, modelant les formes les plus grossières et du choix le plus laid, je ne veux certes point nier que M. Courbet ne soit un peintre démocratique... Par l'exagération de la grossièreté et de la hideur de sa peinture, c'est la haine même de l'art que prêche M. Courbet" (Philippe de Chennevières).

"Un enterrement à tel ou tel endroit rentre dans le genre anecdotique et n'a plus ce sens universel et humain qui autorise à employer les plus vastes moyens de la peinture" (Théophile Gautier).

- Il s'agit d'amener les élèves à comprendre comment Courbet bouscule le système en place en voulant élever une scène de genre à la "dignité" de la peinture d'histoire et l'homme quelconque à celles des personnages historiques.

- le format est emprunté à celui réservé, suivant la hiérarchie des genres, à la peinture d'histoire

- le titre complet du tableau est *Tableau de figures humaines : historique d'un enterrement à Ornans* - Courbet déclare : "La seule histoire possible est l'histoire contemporaine"

- observer dans le tableau : les personnages qui sont représentés sans idéalisation (il s'agit de 46 personnes identifiées, tous des habitants d'Ornans), les costumes contemporains, les expressions traduites sans complaisance. Tous les personnages sont situés sur le même plan : les personnages d'église, les bourgeois et le peuple. Aucune grandiloquence dans l'expression du malheur

- emprunts repérables : à côté de références à la tradition du portrait de groupe dans la peinture hollandaise et aux pleureurs des tombeaux des ducs de Bourgogne à Dijon, les emprunts de Courbet sont aussi à chercher du côté de la culture populaire, particulièrement des gravures diffusées dans les campagnes par les colporteurs. Des textes accompagnaient ces gravures, conseillant d'adopter lors des enterrements une attitude digne, modeste, bienséante et d'éviter l'affectation

- évoquer le contexte d'agitation politique dans les campagnes et la peur qu'elle suscite chez la bourgeoisie citadine. Expliquer l'assimilation souvent faite par les critiques entre "réalisme" et prise de position politique en faveur du peuple. (Dans les deux sens, puisque S. Ungher, fouriériste, déclare : "Le peuple ne craint ni les mots crus, ni les images fortes qui donnent mal aux nerfs aux gens de goût" et salue le tableau de Courbet par ces mots : "Voilà la démocratie dans l'art")

- ce qui a été reproché le plus fortement à Courbet ce n'est pas la laideur de ses personnages (laideur qui est acceptée quand elle est bien mise en



1



2

scène) mais leur trivialité (le terme "trivial" revient tout au long des critiques. Il faut l'entendre au sens de non idéalisé) et, sur le plan plastique, l'usage considéré comme abusif qu'il fait du noir.

Le tableau *Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel, présenté au Salon de 1865, est immédiatement acheté par Napoléon III pour sa collection personnelle et entre au Musée du Luxembourg en 1881.

Olympia, d'Edouard Manet, peinte en 1865, présentée et acceptée avec difficulté au Salon de 1865, déclenche un tel scandale que, très vite, le tableau est déplacé et accroché le plus haut possible, pour apaiser public et critiques.

5. Alexandre Cabanel (1823-1889) : *Naissance de Vénus*, 1865

- Localisation : à droite du rez-de-chaussée, 5^{ème} salle (Peinture d'histoire et portraits).
- "Vénus règne au Salon de 1863. Peintres et sculpteurs se sont efforcés, à l'envi, de remonter jusqu'à la source de toute beauté. C'est M. Cabanel qui s'est élevé le plus haut dans cette tentative, sa *Naissance de Vénus* est le plus grand succès de l'exposition" (C. De Sault).

"La qualité de la peinture est parfaitement en harmonie avec la façon dont le tableau est composé. Les chairs sont idéales et divines, et point pétrées des matières grossières dont vit l'humanité. M. Cabanel n'a pas oublié que Vénus se nourrit de nectar et d'ambrosie, et qu'il ne pouvait trouver pour un pareil corps trop de tons nacrés et tendres" (Revue du Monde illustré. Salon de 1865).

- Il s'agit de faire remarquer aux élèves les éléments qui font de la femme nue représentée par Cabanel un sujet mythologique qui a la faveur du public :

- son titre qui désigne le personnage, non pas comme le portrait d'un modèle vivant, mais comme une représentation de la déesse de la beauté et de l'amour

- les accessoires qui sont là comme gage de fidélité à la référence antique : la mer et les vagues qui rappellent que Vénus est née de l'écume de la mer ; la présence des amours qui l'accompagnent et célèbrent la naissance de Vénus ; l'île de Chypre à l'arrière-plan
- contrairement à la tradition, Cabanel représente la déesse allongée. Débarrassée de ses attributs mythologiques, il resterait une femme nue, qui met ses charmes en valeur par l'étirement de son corps... Mais, "La Naissance de Vénus de Monsieur Cabanel (...) charme et séduit sans exciter de désir" selon le commentaire du critique Auvray. La morale semble respectée... mais ne peut-on déceler ici une bonne part d'hypocrisie ?

4. Edouard Manet (1832-1885) : *Olympia*, 1865

- Localisation : salle Manet avant 1870, rez-de-chaussée, après la salle Courbet.
- "L'expression du visage est celle d'un être prématuré et vicieux ; le corps, d'une couleur faisandée, rappelle l'horreur de la Morgue. Une hideuse nègresse vêtue de rose tient à côté d'elle un bouquet d'une douteuse allégorie, tandis qu'un chat noir faisant le gros dos vient sur le drap imprimer avec ses pattes la trace non équivoque du lieu où il a marché" (V. de Jonkevitz. Salon de 1865).

"Tout est dessiné avec du charbon tout autour et de la pommade au milieu" (Ego. Le Monde illustré du 13 mai 1865).

Ces deux extraits sont représentatifs des critiques adressées à Manet : elles portent tant sur le sujet que sur la technique.

- le titre "Olympia" et les cinq vers d'Astruc qui accompagnent la présentation du tableau dans le livret :

"Quand lasse de songer, Olympia s'éveille,
Le Printemps entre au bras du doux messenger noir :
C'est l'esclave, à la nuit amoureuse pareille,
Qui vient fleurir le jour délicieux à voir :
L'auguste jeune fille en qui la flamme veille"

sont considérés comme de la publicité mensongère avant la lettre. Les réactions fusent : "Olympia ? Quelle Olympia ? Une courtisane sans doute" ; "L'auguste jeune fille est une courtisane", une "vierge sale", une "sorte de gorille femelle"...
- les emprunts évidents à la Vénus d'Urbin du Titien ne sont pas mieux appréciés "Une sorte de guenon grimaçant la pose et le mouvement de la Vénus du Titien".

- Observer les éléments qui font d'Olympia, non plus une image idéalisée de la femme, mais la représentation d'une femme contemporaine qui interpelle directement le spectateur : le lit défait ; la pièce close ; la présence de la servante qui apporte un bouquet (hommage d'un admirateur, d'un client ?) ; le chat noir ; le bracelet, le ruban et la mule qui donnent plus le sentiment d'un corps déshabillé que d'un corps nu ; la main posée sur le sexe pour le cacher ou le désigner ? ; le regard d'Olympia qui est dirigé vers le spectateur ; ...

Quand Jean-François Millet présente *Des glaneuses* au Salon de 1857, la querelle autour du réalisme s'est un peu apaisée. La vision que donne Millet du monde paysan suscite néanmoins des polémiques, tant esthétiques que politiques, alors que *Le rappel des glaneuses*, présenté deux ans plus tard par Jules Breton est encensé par la critique, récompensé par une médaille de 1^{ère} classe et acheté par Napoléon III.

5. Jean-François Millet (1814-1875) : *Des glaneuses*, 1857

- Localisation : salle Millet, Rousseau, Corot, rez-de-chaussée, à gauche (3^{ème} salle).
- "Ce sont des épouvantails en haillons plantés dans un champ, et, comme les épouvantails, elles n'ont pas de visage : une coiffe de bure leur en tient lieu. M. Millet paraît croire que l'indigence de l'exécution convient aux peintures de la pauvreté : sa laideur est sans accent, sa grossièreté sans relief" (Paul de Saint-Victor).

"Élégantes Parisiennes, arrêtez-vous devant ce tableau, et comprenez, si vous pouvez, pourquoi il fut un temps où vos pères, vos maris et vos frères étaient si souvent éveillés à l'appel du tambour. Voilà les gueux de la campagne, vous pouvez voir ceux de la ville en sortant" (Léon Daléas).

Les termes employés par Paul de Saint-Victor sont proches de ceux utilisés par une grande partie de ses collègues : laideur, grossièreté... Quand à Léon Daléas, il veut faire prendre conscience à ses compatriotes des risques qu'il y a à ignorer le mécontentement populaire.

- Il s'agit de faire remarquer en quoi les glaneuses de Millet ne correspondent pas à l'idéalisation habituelle du travail paysan et s'inscrivent dans le courant réaliste :

- les glaneuses sont anonymes, on ne voit pas leur visage
- le titre du tableau renforce cet anonymat : *Des glaneuses*, et non pas *Les glaneuses* comme on a pris l'habitude de le nommer
- pas de misérabilisme : les costumes sont pauvres mais sans étalage de misère
- la pénibilité du travail est mise en évidence : position des paysannes, maigreur de la récolte, contraste avec la richesse de la moisson à l'arrière-plan
- elles ne cherchent ni à émouvoir ni à séduire ; elles ignorent tant le régisseur qui les surveille de loin que le spectateur.

6. Jules Breton (1827-1906) : *Le rappel des glaneuses*, 1859

- Localisation : galerie Chauchard 2, à gauche du rez-de-chaussée, derrière la salle Millet, Rousseau, Corot.
- "Regardons maintenant les figures : la femme qui porte une gerbe d'épis sur sa tête est belle d'expression, de lignes et d'attitude : les groupes sont éparpillés d'une façon heureuse et qui ne sent point l'apprêt ; en somme, c'est un bon tableau" (H. Dumesnil, 1859).



3



4



5



6

En 1867, lors de l'Exposition universelle où le tableau est à nouveau exposé, Marc Montifaud confirme les opinions favorables émises huit ans plus tôt en déclarant que Jules Breton est "un vigoureux talent qui affectionne ces formes rudes mais propres aux plus énergiques brisements de lumière, ces physionomies mordorées par les souffles piquants de l'air, ces mains au toucher âpre et rugueux".

• Contrairement à Millet, Jules Breton représente des paysannes comme l'opinion publique a envie de les voir et la critique est sous le charme : on vante la poésie, le charme pittoresque de ses glaneuses. Il faut signaler ici que J. Breton avait commencé sa carrière par des œuvres beaucoup plus réalistes qui lui avaient valu de virulentes critiques.

En quoi ses paysannes sont-elles idéalisées :

- leur misère est mise en scène : vêtements rapiécés et effrangés.
- leur attitude est irréaliste : pieds nus, poses de danseuses, port altier
- leur récolte n'a plus rien à voir avec de maigres glanes : ce sont quasiment des gerbes qu'elles ramassent

- les signes qui ramènent à la réalité légale de la condition des glaneuses (le glanage doit cesser au coucher du soleil) sont indiqués avec redondance : dernières lueurs du soleil, croissant de lune naissant, le garde champêtre qui crie, la paysanne qui se retourne,... mais les glaneuses semblent accepter cette condition avec bonheur : c'est une image rassurante des paysans que donne J. Breton.

En 1865, Edouard Manet expose chez Martinet, boulevard des Italiens, 14 toiles dont *Lola de Valence*, portrait de Lola Melea, étoile d'un ballet espagnol qui remporta un vif succès en 1862 à Paris. La réception critique majoritairement hostile du tableau est un avant-goût de celle qu'obtiendra *Olympia* deux ans plus tard.

En 1869, Carolus-Duran expose au Salon le portrait de sa femme, alors intitulé *La femme au gant* ou *Mme D...* Le succès de ce tableau est tel qu'il entraîne l'artiste dans une carrière de portraitiste mondain qui lui vaudra fortune et célébrité.

(il peut être intéressant d'évoquer, à l'occasion de ces deux tableaux l'influence de l'Espagne sur les peintres de cette époque).

7. Edouard Manet (1852-1885) : *Lola de Valence*, 1862

- Localisation : salle Manet avant 1870, rez-de-chaussée, après la salle Courbet.

- "...malheureusement le vieux joueur de violon, *Lola de Valence* et certain portrait de femme à figure enfarinée seraient capables de faire mourir de peur M. Winterhalter (*) si on l'amenait sans préparation devant ces toiles cocasses" (Louis Leroy).

(* portraitiste mondain, célèbre notamment par ses portraits de l'impératrice Eugénie).

"En définitive, cet art-là peut être fort loyal ; mais il n'est pas sain ; et nous ne nous chargeons nullement de plaider la cause de M. Manet devant le jury de l'exposition" (Paul Mantz).

Comme Astruc le fera pour *Olympia*, Charles Baudelaire propose à Manet un poème à graver au bas du portrait ou sur le cadre de *Lola de Valence*.

Manet choisira le cadre pour graver ce quatrain :
 "Entre tant de beautés que partout on peut voir
 Je comprends bien, amis, que le Désir balance ;
 Mais on voit scintiller dans *Lola Valence*
 Le charme inattendu d'un bijou rose et noir."

- Faire sentir aux élèves ce qui a pu choquer dans la juxtaposition du poème et du tableau. Relever la connotation érotique du premier.

- Faire repérer les éléments qui éloignent ce portrait de la représentation idéale de la beauté féminine :

- la silhouette assez massive (une caricature du tableau par Randon était accompagnée de cette légende :

"*Lola de Valence ou l'Auvergnate espagnole. Ni homme, ni femme ; mais qu'est-ce que ce peut-être ? ... Je me le demande*")

- la vision frontale au niveau du visage, donc en légère plongée sur le corps et les pieds, qui tasse cette silhouette

- la pose assurée qui ancre la figure dans la réalité
- le regard qui semble défier le spectateur
- le réalisme du costume de scène.

- Observer l'utilisation des couleurs vives posées en touches plates, particulièrement sur la jupe ("Ces tableaux qui révèlent en lui une sève abondante mais qui, dans leur bariolage rouge, bleu, jaune, noir, sont la caricature de la couleur, et non la couleur elle-même" P. Mantz).

8. Carolus-Duran (Charles Durant, dit) (1857-1917) : *La dame au gant*, 1869

- Localisation : salle Fantin-Latour, Whistler, rez-de-chaussée, à gauche derrière la salle Manet avant 1870.

- "... Chez M. Carolus-Duran, la couleur étincelle, pétille, éclate. C'est un feu d'artifice que le portrait de Mme D... La figure en pied est d'un aspect noble... La robe, le gant, tous les détails qui relèvent de la nature morte, sont irréprochables" (E. About, Revue des Deux Mondes, 1869).

"Depuis le jour où le portrait de la Femme au gant(...) chef-d'œuvre qui est maintenant au Luxembourg, attira sur lui l'attention du monde artistique, on peut dire qu'elle ne s'en est plus détournée" (L. Enault. Salon de 1881).

- Repérer les éléments qui intègrent le tableau de Carolus-Duran à l'école des traditionnels portraits féminins :

- la pose avantageuse, les manières réservées du modèle

- l'élégance de la jeune femme, les diverses nuances de noir de son vêtement

- la touche d'exotisme apportée par les emprunts au costume espagnol : vêtement sombre, coiffe proche de la mantille

- les détails : bijoux, décor, qui situent socialement le personnage



7



8

- l'absence du corps, totalement dissimulé sous le costume

- l'impression de légère contre-plongée qui allonge la silhouette

- l'influence de la gravure de mode sur ce type de portrait

- la sobriété du cadre : mur nu et frise du lambris

- la présence du gant à terre qui, outre le fait qu'il provoque la circulation du regard d'une tache claire à l'autre (visage, mains, gant) et attire le regard sur la signature, est le seul signe d'une certaine décontraction du modèle. Certains commentateurs y ont vu le signe d'un désir d'émancipation de la femme qui se débarrasse d'un accessoire mondain.

- la présence du gant à terre qui, outre le fait qu'il provoque la circulation du regard d'une tache claire à l'autre (visage, mains, gant) et attire le regard sur la signature, est le seul signe d'une certaine décontraction du modèle. Certains commentateurs y ont vu le signe d'un désir d'émancipation de la femme qui se débarrasse d'un accessoire mondain.

- la présence du gant à terre qui, outre le fait qu'il provoque la circulation du regard d'une tache claire à l'autre (visage, mains, gant) et attire le regard sur la signature, est le seul signe d'une certaine décontraction du modèle. Certains commentateurs y ont vu le signe d'un désir d'émancipation de la femme qui se débarrasse d'un accessoire mondain.

- la présence du gant à terre qui, outre le fait qu'il provoque la circulation du regard d'une tache claire à l'autre (visage, mains, gant) et attire le regard sur la signature, est le seul signe d'une certaine décontraction du modèle. Certains commentateurs y ont vu le signe d'un désir d'émancipation de la femme qui se débarrasse d'un accessoire mondain.

- la présence du gant à terre qui, outre le fait qu'il provoque la circulation du regard d'une tache claire à l'autre (visage, mains, gant) et attire le regard sur la signature, est le seul signe d'une certaine décontraction du modèle. Certains commentateurs y ont vu le signe d'un désir d'émancipation de la femme qui se débarrasse d'un accessoire mondain.

Camille Corot présente au Salon de 1850-51 quatre tableaux, dont *Une matinée. La danse des nymphes*. Très apprécié par la critique et le public, ce tableau est acheté par l'Etat. C'est le seul tableau de Corot qui entrera de son vivant dans les collections nationales.

En 1866, Claude Monet entreprend la réalisation d'un tableau de grand format sur lequel il fait figurer un groupe de personnages dans un paysage. Proposée au Salon de 1867 sous le titre *Femmes au jardin*, cette toile sera refusée par le jury.

9. Camille Corot (1796-1875) : *Une matinée. La danse des nymphes*, sans date

- Localisation : salle Millet, Rousseau, Corot, rez-de-chaussée, à gauche (3^{ème} salle).
- "C'est la poésie de la nature que je demande à Corot et non sa description. Et bien ! c'est précisément de cette poésie que M. Corot a le don" (L. Peisse. Le Constitutionnel, déc. 50 / janv 51). "On dira un jour un Corot ; car cet artiste a su tirer de cet instrument sublime aux accords infinis qu'on nomme la nature, de suaves mélodies d'un caractère nouveau et vraiment inconnu avant lui" (P. Rochery. La Politique nouvelle).
- "Cette œuvre nous fait assister à une danse de nymphes sur le frais gazon à l'ombre de beaux arbres qui baignent dans un ciel d'une blancheur d'étain leur panache de verdure et peut servir d'enseignement pour ceux qui revendiquent pour eux seul l'étude de l'Antiquité" (Ch. de Ris. L'Artiste).
- Essayer de mettre en évidence les raisons du succès remporté par ce tableau :
 - rappeler le contexte : le Salon de 1850-51 est le moment le plus intense de la querelle autour du réalisme (cf. plus haut)
 - montrer en quoi Corot est en marge de ce mouvement : aucun ancrage dans la réalité géographique ou temporelle. ce refus est sensible dans le titre même de l'œuvre : *Une matinée* (titre qui a parfois été interprété comme une allusion à un spectacle de ballet). Pas de référence au lieu représenté, alors que l'on sait que le paysage est en fait la reprise d'une étude faite à Rome en 1826 et dont Corot a supprimé les monuments. (On peut citer des titres de tableaux qui montrent que, au contraire, la référence au lieu est souvent présente chez les peintres de l'école de Barbizon, chez Courbet, et le sera chez les peintres impressionnistes)
 - remarquer que Corot ne s'autorise pas le paysage "pur" et garde les éléments caractéristiques du genre dit du "paysage historique" : présence des nymphes et titre du tableau
 - montrer que, tout en intégrant des éléments contemporains (ses nymphes sont en fait inspirées des danseuses des ballets de l'Opéra dont il est un familier et dont il a réalisé de nombreux croquis), il n'ose pas les présenter sans les transposer.
 - observer les moyens utilisés pour donner à l'ensemble une atmosphère pastorale et idyllique

(on a beaucoup parlé à propos de ce tableau de "paysage lyrique") : contours estompés, valeurs subtiles, palette argentée.

10. Claude Monet (1840-1926) : *Femmes au jardin*, 1867

- Localisation : salle Monet, Bazille, Renoir avant 1870, rez-de-chaussée, à gauche, après la salle Manet avant 1870.
- Le jury du Salon de 1867 se montre particulièrement sévère avec les peintres qui, comme Monet, ne se conforment pas aux exigences de la peinture académique. L'un d'eux, Frédéric Bazille, qui voit ses œuvres refusées (comme, entre autres, Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Cézanne...) écrit à sa mère : "*Mes tableaux sont refusés à l'Exposition. Ne vous affligez pas trop de cela, cela n'a rien de décourageant, au contraire. Je partage ce sort avec tout ce qu'il y avait de bon au Salon cette année. On signe en ce moment une pétition pour demander une Exposition des refusés, cette pétition est appuyée par tous les peintres de Paris qui ont quelque valeur*". Pétition qui restera sans effet... C'est à ce moment que germe l'idée d'une exposition de groupe : "... Nous avons donc résolu de louer chaque année un grand atelier où nous exposerons nos œuvres en aussi grand nombre que nous le voudrions. (...) Avec ces gens-là et Monet, qui est plus fort qu'eux tous, nous sommes sûrs de réussir". Cette idée aboutira, en 1874, à la première exposition impressionniste chez Nadar, boulevard des Capucines. On dispose de peu de textes concernant la critique de *Femmes au jardin* car le tableau, après son refus au Salon, a été acheté par Bazille (2500 francs payables en mensualités de 50 francs) et ne sera pas montré en public. On peut cependant penser que c'est pour des raisons plastiques, et presque en tant que "symbole", qu'il a été refusé. L'un des membres du jury de 1867 a déclaré : "*C'est précisément parce qu'il fait des progrès que je le rejette. Trop de jeunes gens ne pensent qu'à poursuivre dans cette abominable direction. Il est grand temps de les protéger et de sauver l'art !*". Emile Zola (qui, par ailleurs a émis une critique positive de *Femmes au jardin*) pense que c'est sa défense de la jeune génération dans son Salon de 1866 qui a indisposé le jury : "... le jury, irrité par mon Salon, a fermé les portes à tous ceux qui prennent la route nouvelle".
- Repérer en quoi le tableau de Claude Monet est représentatif de cette "route nouvelle" :
 - ses personnages, bien que s'inspirant en partie des gravures de mode, sont traités de manière tout à fait différente de *La dame au gant* (voir plus haut) : le souci de ressemblance des visages n'existe pas (la femme de Monet, Camille, a posé pour les trois personnages de gauche). Aucun désir de leur donner les caractéristiques de leur rang social
 - ces personnages sont parfaitement intégrés au paysage : le désir de Monet était justement de réussir cette intégration dans un tableau de grand



9



10

format. (Il a travaillé d'abord en plein air directement sur le motif, avec un appareillage compliqué étant donné le format, avant de finir son tableau en atelier)

- noter l'influence des estampes japonaises : larges surfaces de couleurs vives sans modelé
- observer le traitement de l'ombre et de la lumière : végétation et personnages sont traités en larges aplats de couleur dont les ombres sont colorées, et non pas, conformément à l'enseignement académique, rendues par l'usage du brun ou du noir
- observer la touche : elle est visible, et il faut se reculer pour saisir l'ensemble du motif. C'est, notamment, cette utilisation de la touche visible qui fera qualifier les tableaux de non finis, en comparaison avec le "léché" de la peinture académique
- montrer aux élèves que ce qui intéresse Monet, et ses amis, c'est le jeu des lumières et des ombres, c'est le fait de saisir l'instant, et que c'est cela qui devient le sujet de la peinture.

On peut ensuite proposer aux élèves de poursuivre l'exercice en faisant une analyse comparée d'autres "couples" d'œuvres, par exemple : *La Source* d'Ingres et *La Source* de Courbet.