



## Les Salons et la critique d'art au XIX<sup>e</sup> siècle

### Peinture et Sculpture

#### Dossier de visite en autonomie - Sélection d'œuvres

Ce dossier consacré au Salon et à la critique d'art au XIX<sup>e</sup> siècle, vous permettra de réaliser une activité pédagogique en autonomie dans les collections permanentes du musée Fabre.

### SOMMAIRE

Introduction.....	p. 2
Du Salon officiel au Salon des Refusés.....	p.3
Profession : critique d'art.....	p.4
Sélection d'œuvres.....	p.5
Œuvre 1.....	p. 5
Jean-Jacques Pradier, <i>Nyssia</i> , marbre pentélique, 161 cm ; 0.67 cm ; 0.56 cm, 1848.	
Œuvre 2.....	p. 7
Eugène Delacroix, <i>Portrait d'Alfred Bruyas</i> , huile sur toile, 117 cm x 0.98 cm, 1853.	
Œuvre 3.....	p. 9
Gustave Courbet, <i>Les Baigneuses</i> , huile sur toile, 227 cm x 193 cm, 1853.	
Œuvre 4.....	p. 11
Frédéric Bazille, <i>Vue de village</i> , huile sur toile, 137.5 cm x 0.87 cm, 1868.	
Œuvre 5.....	p. 13
Antoine-Louis Barye, <i>Lion au serpent</i> , bronze, H. 25.7 cm ; L. 35.3 cm ; P. 18 cm, 1876.	
Œuvre 6.....	p. 14
Alexandre Cabanel, <i>Phèdre</i> , huile sur toile, 225 cm x 314 cm, 1880.	
Œuvre 7.....	p. 15
Emile-Antoine Bourdelle, <i>Tête de l'Eloquence</i> , bronze, H. 49 cm ; L. 33 cm ; P. 43 cm, vers 1913-1923.	
Bibliographie.....	p. 17

#### Principes généraux du dossier :

Ce dossier permet de travailler sur plusieurs thématiques transversales, comme la notion de goût, la critique, le système de l'Académie, la condition des artistes au XIX<sup>e</sup> siècle. Il peut ainsi être adapté à différentes disciplines (histoire de l'art, histoire, littérature, philosophie...). Il comporte une sélection d'œuvres dont la majorité a été exposée au Salon – cela ne concerne pas le *Portrait de Bruyas* par Delacroix qui a été exposé en 1864 à l'exposition du Boulevard des Italiens (exposition organisée aux frais des artistes-exposants) et la *Tête de l'Eloquence* par Bourdelle (1912-1923).

Les critiques des œuvres sélectionnées révèlent les tensions qui existaient alors dans l'art en France entre le monopole de l'Académie, qui incarne l'art « officiel » et les tenants de la modernité, dont l'objectif est de bouleverser ce système. On apprécie plus largement les peintres relevant de la tradition académique tandis que les modernes sont, eux, marginalisés (par exemple, ce fait est magistralement incarné par l'œuvre de Courbet, *Les Baigneuses*). Ainsi, la réception des œuvres est souvent (mais pas systématiquement) conditionnée par cette dichotomie. Au-delà du manichéisme, et de l'opposition bon/mauvais, il faut savoir reconnaître les nombreuses nuances du discours critique.

Pour chacune des œuvres sélectionnées, différents aspects de la critique y sont représentés. Certains commentaires révèlent les rapports étroits qu'entretenaient les artistes avec leurs critiques (Pradier/Gautier). D'autres permettent de voir dans le temps, comment évolue la réception d'une œuvre (Courbet, *Les Baigneuses*), ou encore comment un jeune peintre novateur et moderne peut être défendu par un membre du jury au contraire académique (Bazille/Cabanel).

#### Objectifs du dossier :

Savoir prendre le temps de regarder un tableau. Avoir connaissance de la critique d'art en tant que discipline, son histoire, ses caractéristiques formelles et son rôle. Saisir la réalité du discours critique dans toute sa subtilité, ses nuances, au-delà du manichéisme et de l'opposition bon/mauvais. Développer son propre sens critique, apprendre à argumenter et à nuancer son propos.

#### N'oubliez pas !

Vous pouvez consulter le dossier pédagogique *L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, en complément ici :

[http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RESSOURCES\\_PEDAGOGIQUES/Autour\\_des\\_collections\\_permanentes/Documents\\_d\\_accompagnement\\_pour\\_les\\_visites\\_en\\_autonomie\\_Scolaires](http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RESSOURCES_PEDAGOGIQUES/Autour_des_collections_permanentes/Documents_d_accompagnement_pour_les_visites_en_autonomie_Scolaires)

Vous pouvez télécharger les visuels des œuvres depuis le site web du musée Fabre : [www.museefabre.fr](http://www.museefabre.fr) Rubrique *Etudier*, puis onglet *Recherche d'œuvres*

Vous pouvez consulter des ouvrages au **centre de documentation du musée Fabre (les mercredis et jeudis de 14h00 à 18h00)**. Pour faire une recherche bibliographique à partir du site web du musée c'est ici : [http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE\\_BIBLIOGRAPHIQUE/Recherche\\_Simple](http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE_BIBLIOGRAPHIQUE/Recherche_Simple)

#### Comment vérifier la présence des œuvres en salle ?

Pensez à vérifier avant votre visite la présence des œuvres en salle ici :

<http://museefabre.montpellier3m.fr/COLLECTIONS/PRETS>

#### Où trouver les œuvres dans le musée pendant ma visite ?

Un plan de localisation des œuvres est à votre disposition sur demande à l'accueil du musée

#### Quel matériel prévoir ?

Papier

Crayon et gomme (les stylos ne sont pas autorisés dans les salles du musée).

#### Comment utiliser ce dossier :

##### 1. Avant votre visite, nous vous invitons en classe à :

- Sensibiliser les élèves aux faits majeurs de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle : politiques et sociaux (progrès de l'industrie, changements de régime), inventions techniques (appareil photo, apparition du premier tube de couleur...) autant d'éléments qui ont un impact sur la création artistique de ce temps
- Sensibiliser les élèves à l'esprit critique, aux principes de l'argumentation, à l'intérêt de la nuance, à la notion de manichéisme (en quoi le manichéisme fige les choses).

##### 2. Pendant votre visite :

- Apportez avec vous des reproductions d'autres œuvres qui peuvent être mises en rapport avec celles du musée (qu'elles aient eu une bonne ou une mauvaise réception critique) pour pouvoir les comparer.
- Interrogez vos élèves sur leur appréhension des œuvres, comment les trouvent-elles ?
- Travaillez avec vos élèves sur la notion de goût et sur ce qu'on appelle la réception critique d'une œuvre.
- Proposez-leur de rédiger un texte critique de l'œuvre choisie et faites les travailler sur les ressorts du discours critique.

##### 3. Après votre visite :

- Vous pouvez travailler sur les textes de Van Gogh et Paul Signac pour refaire le parcours du musée avec eux et plonger dans leur regard. Vous trouverez des extraits de ces textes publiés ici :
- [http://museefabre.montpellier3m.fr/EXPOSITIONS/Signac\\_les\\_couleurs\\_de\\_l\\_eau](http://museefabre.montpellier3m.fr/EXPOSITIONS/Signac_les_couleurs_de_l_eau)
- Recherchez les journaux et gazettes de l'époque à la recherche de commentaires d'œuvres : <http://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-et-revues>
- Découvrez les premiers catalogues du musée Fabre à partir du site web <http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES>

#### Du Salon officiel au Salon des refusés

Au XIX<sup>e</sup> siècle, pour se faire connaître et décrocher des commandes, mais aussi pour se faire remarquer par la critique, un artiste doit exposer au Salon.

Depuis le règne de Louis XIII, à la faveur de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, la création en France est tenue sous contrôle. Les artistes sont soumis, s'ils veulent obtenir des bourses, bénéficier de commandes et travailler pour les plus grands du royaume, à la cour ou pour le Roi, à des règles de représentation et de style strictement définies. Ces règles prônent principalement la primauté du dessin sur la couleur, l'idéalisation des modèles (on fait, dans la peinture, l'apologie de la beauté idéale : le peintre doit toujours embellir la réalité), une finition de la touche lisse et brillante (l'observateur ne doit pas remarquer les traces de pinceau sur la toile), l'emploi de sujets d'intérêt, dits « nobles » (la mythologie ou l'histoire), etc. Ces contraintes contribuent à l'émergence d'un goût spécifiquement français, qu'on appelle classicisme. Son autorité est contestée à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Les artistes cherchent une nouvelle forme d'autonomie, notamment à travers la représentation de sujets tirés de la vie quotidienne, et d'une technique nouvelle, qui leur permet de se libérer du dessin.

Le Salon, si convoité des artistes en raison de son succès tant critique que populaire, qui peut assurer à celui qui y est exposé de nouvelles commandes, et faire décoller une carrière, est une *exposition périodique d'artistes vivants*. Son nom provient du Salon Carré du Louvre où se tiennent ces expositions, entre 1725 et 1848 (après 1848 le salon ne se tient plus au Louvre). L'admission au Salon est soumise à l'approbation d'un jury. Tous les artistes n'y sont donc pas nécessairement admis, puisque ce jury est souvent composé de membres de l'Académie des Beaux-arts. À cette époque, le Salon est une des rares sinon la seule occasion pour un artiste de se faire connaître.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Académie des Beaux-arts, membre de l'Institut de France, est l'héritière directe de l'Académie royale de peinture et de sculpture. La tradition y perdure ainsi, grâce à l'enseignement du dessin académique sur modèles sculptés ou vivants. Ce n'est qu'à partir de 1863 que des cours de peinture, de sculpture et d'architecture y sont aussi proposés.

Les principes de l'enseignement académique se caractérisent notamment par : le respect de la hiérarchie des genres (le genre historique en l'occurrence, prévaut sur tous les autres, portrait, scène de genre, paysage, ou nature morte), la prévalence du travail en atelier et non sur le motif, la primauté du dessin sur la couleur, l'idéalisation des modèles, l'étude et la maîtrise du nu, la finition lisse et l'échec des réalisations.

Or pour exposer au Salon, en tant que peintre, il faut répondre à ces exigences. Si les œuvres présentées aux membres du jury sont jugées trop originales, provocantes ou indignes d'intérêt, ne répondant pas aux critères de la tradition académique, elles sont exclues de l'exposition. Bien que le Salon demeure d'un accès difficile pour certains artistes, il demeure un objectif professionnel de premier plan.

Les années 1848 et 1870 constituent une période d'importants bouleversements artistiques. Dominant encore largement la création artistique, le courant académique qu'incarne l'enseignement prodigué à l'École des Beaux-arts est progressivement remis en cause. De fortes personnalités vont émerger et deux écoles sont ainsi amenées, peu à peu, à se confronter : l'une héritière de la tradition issue de l'ancienne Académie (dite « idéaliste »), l'autre éprise de modernité et aspirant à renouveler la peinture française, dite « matérialiste ».

L'année 1863 est historiquement la plus sévère des membres du jury, qui refusent alors plus de 3000 tableaux sur les 5000 proposés par les artistes. Napoléon III autorise, sous l'impulsion de Gustave Courbet et ses amis, grand militant de la cause moderne en peinture, pour la première fois que les peintres refusés soient exposés dans un spécifique « Salon des Refusés ». La décision de Napoléon III, protecteur de l'Institut, est mal perçue, d'autant que le décret du 13 novembre publié cette année-là vise à enlever à l'Académie des Beaux-arts son ascendance sur l'enseignement de son école. Ainsi libérée du joug académique, l'École des Beaux-arts peut alors s'ouvrir à de nouveaux types d'enseignements.

En marge du Salon « officiel », d'autres expositions sont organisées après l'ouverture du premier « Salon des refusés ». C'est le cas des expositions Impressionnistes, présentées entre les années 1874 et 1886, ou des Salons des indépendants (dès 1884). Ces nouveaux outils sont une chance pour les artistes de varier leurs espaces d'exposition et de se faire connaître par d'autres moyens. Cette diversité, qui apparaît alors comme un phénomène nouveau pour l'époque, va sonner le glas du monopole académique.

#### Profession : critique d'art

L'activité de critique d'art naît assez tôt dans l'histoire des Salons, dès les années 1750 – même si elle ne se professionnalise qu'au siècle suivant. Diderot pose pour la première fois dans ses *Salons* les bases de cette nouvelle discipline en interrogeant la notion de goût. Il est question, pour lui, de la capacité à émouvoir d'un tableau, fondé sur sa composition, son coloris, ou l'intention du peintre... Seul Baudelaire, plus d'un siècle après le philosophe des Lumières, propose une approche semblable, fondée sur le potentiel émotionnel de l'œuvre. Mais Baudelaire est celui par qui la *modernité* entre dans le champ de la critique. Cette notion dépoussière alors les continus filtres à travers lesquels étaient perçus, jusque-là, les œuvres, comme la référence à l'antique notamment. Il interroge des aspects qui n'étaient pas encore abordés dans la critique d'art comme l'imagination, l'inspiration ou encore la passion.

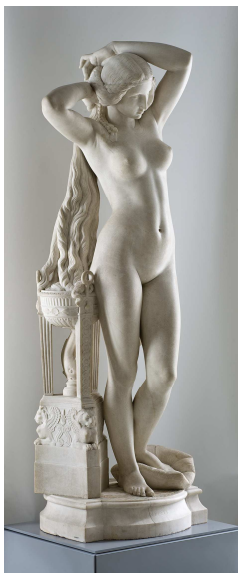
L'augmentation du nombre d'œuvres exposées aux Salons tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle suscite le besoin de mieux comprendre les tableaux, besoin auquel répond, au départ, la critique. Celle-ci, en effet, fait œuvre de médiation, mais permet également au public de se forger un goût. C'est aussi durant ce siècle que naît, véritablement, la critique d'art en tant que profession.

Tantôt vu comme un instrument autoritaire, à défaut d'être d'autorité, parfois lui-même jugé et à l'origine de division perçues comme injustifiées – marquées par le conflit d'intérêt ou d'ego, ou les passions, le critique d'art devient la cible des caricaturistes dès les années 1830. L'une d'elles, réalisée par Paul Gavarni en 1839 et publiée dans *Leçons et conseil*, un recueil de gravures, montre un dialogue qui résume l'absurdité avec laquelle les critiques sont alors perçus : - « Si l'Art est noble, la Critique est sainte : la critique est au-dessus de l'Art ! », - « Qui dit cela ? » - « La critique » ! Baudelaire reprend cet extrait dans son ouvrage *Curiosités esthétiques*, publiés en 1868 (écrits entre 1845 et 1859), et reproche en ce sens aux critiques leur vanité. Or c'est bien là l'enjeu majeur de la critique d'art, qui consiste à prendre un ton volontairement polémiste, contrairement à l'histoire de l'art – qui se veut être une discipline scientifique, au propos objectif.

Les textes de la critique sont publiés d'abord dans les comptes rendus des Salons puis font l'objet d'une presse spécialisée. La presse généraliste leur ouvre aussi ses colonnes, si bien que des journalistes se spécialisent dans ce domaine. Les hommes de lettres, écrivains et poètes, ainsi que les historiens de l'art participent également à cette activité de façon plus ou moins régulière (la frontière entre ces disciplines devient, de ce fait, assez inégale). Souvent complices des artistes, les critiques sont d'abord au service de la création. Certains d'entre eux sont restés dans l'historiographie de l'art en tant qu'acteurs majeurs et promoteurs de nouveaux courants artistiques. C'est le cas de Jules Champfleury, qui fait la liaison entre le réalisme de Courbet et le pleinairisme impressionniste, ou encore de Guillaume Apollinaire pour le cubisme.

Au-delà du manichéisme, la critique d'art se construit à travers sa multiplicité de regards, ses nuances, ses approches complexes et spéculatives, son caractère incontestablement passionné.

## James Pradier, *Nyssia*, marbre pentélique, 1848.



### Description :

Signé et daté à la base du tripode. L'inscription « Nyssia » (peinte ?) à l'origine sur la base, a disparu.

Inspiré par le *Roi Candaule* de Théophile Gautier (publié dans *La Presse* entre le 1<sup>er</sup> et le 5 octobre 1845, repris la même année dans ses *Nouvelles*), Pradier représente Nyssia à sa toilette. Théophile Gautier écrit ce qui inspire le sculpteur Pradier dans *Le Roi Candaule* : « Pour me comprendre, il faut que tu contemples Nyssia dans l'éclat radieux de sa blancheur étincelante, sans ombre importune, sans draperie jalouse, telle que la nature l'a modelée de ses mains dans un moment d'inspiration qui ne reviendra plus. Ce soir, je te conduirai dans un coin de l'appartement nuptial... tu la verras ! ». Si Pradier témoigne d'une culture classique à travers le motif du trépied et le paon, symbole classique de la concorde conjugale, obligeant le spectateur à faire un effort de compréhension iconographique, l'artiste s'éloigne de la gracilité des nus traditionnels, hérités de l'Antiquité, en montrant une sensualité généreuse, aux formes plus marquées, pour laquelle il fait aussi apparaître les plis de vérité au cou. Pradier a le génie de placer le spectateur dans une position à la fois admirative et voyeuriste, qui est en fait celle de Gygès.

### L'artiste :

Après avoir étudié à l'École des Beaux-arts de Genève, il bénéficie d'une bourse impériale afin de poursuivre ses études à l'École des Beaux-arts de Paris. Il obtient le Prix de Rome en 1813 et réalise ses premiers succès. Son œuvre est principalement partagé entre le culte de l'antique et celui du corps féminin. Il bénéficie de grandes commandes : les *Renommées* de l'Arc de Triomphe à Paris, la fontaine de l'Esplanade à Nîmes, les *Victoires* pour le tombeau de Napoléon aux Invalides...il doit principalement son succès à la manière avec laquelle il sait rendre la sensualité des corps féminins qu'il sculpte, même si certaines suscitent l'indignation au Salon (Salon de 1834 avec *Satyre et bacchante*, aujourd'hui au musée du Louvre).

### Historique de l'œuvre :

À l'origine sculpture partiellement couverte de polychromie. Toujours en cours d'exécution en 1847 (comme en témoigne alors Théophile Gautier : « Nous sommes fâchés que Pradier n'ait pas terminé la statue de la femme du roi Candaule que nous avons vue chez lui ébauchée dans une colonne de marbre de Paros » (*La Presse*, 10 avril 1847). Acquis par l'Etat en 1848 pour 10 000 francs. Pradier dit à ce propos « Je l'ai laissée pour rien, vu les circonstances, et le désir que j'ai [est] qu'elle soit placée dans le musée de Montpellier » (juin 1902). Le sculpteur reprend une composition qu'il avait déjà réalisée pour une *Femme tressant ses longs cheveux* (1840) qu'il transforme en la dénudant. Pradier n'a pas hésité à récupérer du marbre pentélique (de Pentelé, montagne de l'Attique) sur un sarcophage grec.

### Commentaires critiques contemporains :

Exposée au Salon de 1848. Enorgueilli d'avoir inspiré l'artiste Pradier, T. Gautier dit à propos de cette œuvre : « Ce corps divin, suprême effort de la nature jalouse de l'art, développe ses belles lignes avec ces ondulations harmonieuses, et ces balancements rythmés, musique de l'œil, que les sculpteurs grecs savaient si bien entendre. Un des pieds porte sur un pavé de mosaïque dont les nuances sont indiquées en ton affaiblis, et semble un flocon de neige sur un bouquet ; l'autre fait ployer à peine la plume d'un moelleux coussin, et tous deux ont des orteils si élégants, des doigts si délicatement effilés, des ongles si parfaits qu'ils paraissent n'avoir jamais foulé que l'azur du ciel ou la pourpre des roses. Les bras élevés au-dessus de la tête font ruisseler des torrents de cheveux sur un dos charmant qu'ils cachent, hélas ! en partie ; opulence regrettable ! Le bout d'une de ces mèches vagabondes va se désaltérer aux parfums d'une longue cassolette placée à côté de la figure et d'un goût plus grec qu'asiatique. La tête penchée un peu en avant et l'œil déjà inquiet semble, comme un ressentiment de pudeur, chercher dans l'ombre le profane regard de Gygès. Cette figure brille, comme tout ce que fait Pradier, par un mélange de style antique et de réalité moderne, d'où l'étude n'exclut pas la pureté ». La sculpture était accompagnée au Salon d'un livret comprenant un court extrait du texte de Gautier.

Ce qui tient au succès de critique de cette œuvre, pour T. Gautier est que le marbre se fait ici chair.

A l'inverse, Haussard dit aussi, en 1848 : « Une des plus faibles statues échappées au talent de M. Pradier qui sculpte comme peint Horace Vernet ».

Grand succès du Salon de 1848, *Nyssia* vaut à son auteur la première récompense. Pour autant, la critique parisienne n'a de cesse d'osciller entre admiration et désapprobation. On admire en effet sa parfaite maîtrise technique, l'assurance du geste qui donne vie et rend chair le marbre, mais on s'offusque devant l'étalage de sensualité qu'il donne à voir, véritable incarnation du charnel. Le grand public quant à lui, voue une véritable admiration pour son œuvre, si charmante et séduisante, qui contribue au succès populaire de l'artiste.

## Eugène Delacroix, *Portrait d'Alfred Bruyas*, huile sur toile, 1853.



Description : Bruyas est représenté de trois-quarts en buste, il se tient assis sur un large fauteuil, tenant de sa main gauche un mouchoir. Il regarde fixement le spectateur et apparaît faible ou malade, impression que Delacroix renforce en donnant au modèle une pâle carnation. Le caractère mélancolique de Bruyas est par ailleurs appuyé par une palette très sombre, où le noir couvre les épaules du modèle en un épais manteau. Il porte une épingle d'or, montée d'une émeraude et une bague à la main gauche.

Fasciné par la personnalité du collectionneur qu'il rencontre après l'achat des *Femmes d'Alger* et des *Exercices militaires* (deux tableaux aujourd'hui au musée Fabre), Delacroix accepte d'en faire le portrait. Dans cette pose mélancolique, Bruyas se superpose au personnage d'Hamlet dont le peintre était alors préoccupé. Delacroix se montre plein d'empathie pour son modèle et livre une image assez proche de sa personnalité, mélancolique et inquiète. Il montre aussi très bien l'opposition entre la fragilité, la maladie, et la richesse dont les motifs comme la broche ou la bague témoignent.

### L'artiste :

Né le 26 avril 1798 à Charenton-Saint-Maurice, Eugène Delacroix vient d'une famille d'ébénistes ; son père est un ancien élève de Boullée. Passionné de musique et surtout de peinture, il montre assez tôt un vif intérêt pour l'art. Même s'il n'a pu entrer à l'École des Beaux-arts, le jeune Delacroix, formé alors par Guérin, connaît ses premiers succès au Salon en 1822 avec *Dante et Virgile*. Arrivé dernier au classement pour le Grand Prix de Rome, l'artiste travaille pourtant sans relâche et résiste financièrement grâce à ses travaux pour la caricature et la lithographie. *La scène des Massacres de Scio* le consacre parmi les artistes de rupture avec la tradition classique. Adulé comme critiqué, son œuvre produit de nombreux commentaires et la critique a tôt fait de le surnommer « pierre de scandale » du Salon. Mais il est soutenu par ailleurs par Théophile Gautier et Charles Baudelaire, qui tous deux lui vouent une grande admiration. En 1831 il est enfin décoré grâce à *La Liberté guidant le peuple*. A l'exposition universelle de 1855, il apparaît comme le premier artiste qui renouvelle la peinture française en posant les bases du romantisme.

### Historique de l'œuvre :

Bruyas fait à plusieurs reprises des demandes à Delacroix pour réaliser son portrait. Delacroix, hésitant à réaliser un portrait lui aurait répondu : « Je souffre pour le modèle. Trop pressé de produire, je manque de sang-froid, je n'observe pas assez avant d'exprimer et je n'ai pas assez de tenue dans mon travail. [...] Je voudrais identifier mon âme avec celle de mon modèle et je trouve toujours un masque impénétrable » (cité d'après Usquin, *Réunion des Sociétés savantes des Départements*, 1877, p.92). Le peintre décide de réaliser son portrait à la suite d'une rencontre avec Bruyas, fervent admirateur de ses *Femmes d'Alger*, à l'exposition de la Galerie de tableaux modernes de la duchesse d'Orléans les 18-20 janvier 1853. Bruyas dira de ce portrait : « on ne saura jamais tout ce que Delacroix a dépensé de talent pour faire mon portrait ». Bruyas est conscient de l'honneur que lui a réservé l'artiste. Le tableau est donné au musée Fabre en 1868. Ce portrait aurait été peint par Delacroix à un moment où il était préoccupé par Hamlet. Il aurait trouvé en Bruyas des similitudes avec le personnage Shakespearien et s'en serait inspiré pour ce tableau. Le tableau a été payé 1000 francs au peintre (*Journal de Delacroix*, t. II, p. 138). Présenté à l'exposition du Boulevard des Italiens une première fois en 1864. Puis, le tableau est exposé en 1930 au musée du Louvre à l'occasion de l'exposition *Eugène Delacroix*. Pendant la Seconde guerre mondiale, le tableau a été prêté (entre 1939 et 1946) à une exposition itinérante *De David à nos jours* aux Etats-Unis. En 1943, *La National Gallery* de Washington, un gardien du musée tire au revolver dans l'œil gauche de Bruyas. Le regard fixe du modèle aurait rendu fou le gardien ! *La National Gallery* a payé des indemnités au musée Fabre et du s'engager à restaurer le tableau avant de le restituer.

### Commentaires critiques contemporains :

Pour le peintre Octave Tassaert, qui travaille aussi pour Bruyas, le défaut de ce tableau est qu'il montre un Bruyas bien trop rêveur. Cet avis est conforté par Théophile Silvestre (qui était là à l'exposition de la duchesse d'Orléans et qui est le premier à raconter comment Bruyas su convaincre Delacroix de réaliser son portrait – il est aussi l'auteur du catalogue de la galerie Bruyas, 1876) qui insiste sur le fait que Bruyas est plutôt connu pour son volontarisme. Même s'il reconnaît par ailleurs : « Si en le peignant Delacroix vit trop sa délicatesse physique et pas assez sa force morale, au moins, lui trouva-t-il le feu sacré de l'Art, feu qui brûle toujours en lui ». Delacroix, qui avait trouvé Bruyas plus malade qu'il n'était, dit à Silvestre : « Quelle complication de nerfs, de bronchite et de fièvre... J'ai moi-même de tout cela. Mais qu'il est atteint ! À sa petite toux sèche et violente, je crains de lui voir rendre l'âme dans son mouchoir ». Silvestre reconnaît l'effet tragique que le peintre a su tirer du mouchoir.

Baudelaire a, quant à lui, salué l'emploi savant des couleurs de Delacroix : « Cette pondération du vert et du rouge plaît à notre âme ». Il insiste aussi sur le caractère rare des portraits réalisés par Delacroix : « Tout portrait par Delacroix est une rareté. Celui de Monsieur Bruyas est la rareté de la rareté même ».

Vincent Van Gogh, ayant visité le musée Fabre en 1888, connaît bien le portrait de Bruyas par Delacroix. Il cite à plusieurs reprises cette œuvre dans sa correspondance avec son frère Theo : « Brias [*sic* : lire Bruyas] était un bienfaiteur d'artistes et je ne te dirai que ceci. Dans ce portrait de Delacroix, c'est un monsieur barbe, cheveux roux, qui a bigrement de la ressemblance avec toi ou moi et qui m'a fait penser à cette poésie de Musset... *Partout où j'ai touché terre, un malheureux vêtu de noir auprès de nous venait s'asseoir, qui nous regardait comme un frère*. Nous avons été en pleine magie. Comme je voudrais qu'un jour tu voies ce musée de Montpellier, il y a des choses bien belles. Dis cela à Degas que Gauguin et moi avons été voir le portrait de Brias par Delacroix à Montpellier, car il faut hardiment croire *ce qui est est* et le portrait de Brias par Delacroix nous ressemble à toi et à moi comme un nouveau frère ». Van Gogh cite Bruyas dans au moins huit lettres qu'il adresse à son frère Theo. Pour Gauguin (dans une lettre qu'il écrit à Schuffenecker après sa visite au musée Fabre avec Van Gogh en 1888) il indique : « En peinture une main qui tient un mouchoir peut exprimer le sentiment qui l'anime ».

Paul Signac porte lui aussi, à l'occasion de sa visite au musée Fabre quelques années après en 1897, une grande attention aux œuvres d'Eugène Delacroix, et plus particulièrement à ce même portrait de Bruyas : « Parmi les nombreux portraits que Bruyas a fait faire par tant de peintres, il est représenté au moins 17 fois, le plus beau est certainement celui peint par Delacroix, 1853. C'est lui qui a le mieux rendu le caractère gentleman de cet élégant romantique au poil roux, à l'air anglais. Le tableau, très divisé et très travaillé, n'est guère coloré. Il est chaud et blond comme les Titien. L'extraordinaire expression de la finesse mélancolique et malade est admirablement rendue et rappelle le portrait de Moore par Manet (Signac parle ici d'un pastel sur toile conservé au Metropolitan Museum à New-York, représentant le romancier et critique irlandais Georges Moore).

On sent que Delacroix s'est plus soucié du caractère de son modèle que de la couleur. La facture hachurée à petites touches ajoute encore à l'expression. Ce portrait c'est la vie. Delacroix on le voit a pris plaisir aux cheveux et à la barbe

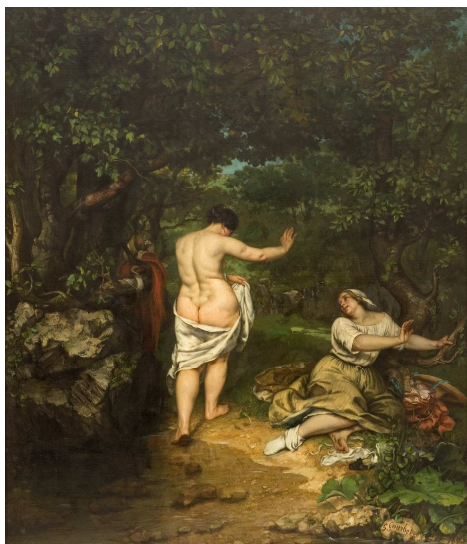


**Vous pouvez confronter cette œuvre avec :**

Alexandre Cabanel, *Portrait d'Alfred Bruyas*, huile sur toile, 1846, 868.1.4.



## Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, huile sur toile, 1853.



### Description :

Sur les berges d'une rivière se trouvent deux femmes. L'une d'elles sort de l'eau en tournant le dos au spectateur, à moitié nue. Elle tient d'une main un linge blanc enroulé sur ses hanches, dévoilant ses fesses et ses jambes. De l'autre bras, elle lève la main vers l'autre femme qui se tient assise sur la berge à sa droite. Coiffée d'un bonnet, celle-ci se tient à une branche et tourne le visage vers la première femme.

L'originalité du parti-pris fait scandale au Salon. Provocateur, Courbet affirme son anti conformisme à travers cette œuvre résolument moderne, sans artifice, sans volonté d'idéaliser son modèle, à la corpulence plantureuse, éloignée des conventions traditionnelle faisant apologie de la beauté idéale. Cette œuvre est considérée aujourd'hui comme posant les bases du courant réaliste porté par Gustave Courbet.

### L'artiste :

Né le 10 Juin 1819 à Ornans, près de Besançon, Gustave Courbet s'installe à Paris dès 1839 après avoir eu une courte formation classique. Forte personnalité, Gustave Courbet s'impose par son originalité, sa volonté de rompre avec la tradition académique en peinture et le besoin très égotique de se faire un nom sur la scène artistique parisienne. Il écrit à ses parents dans sa correspondance : « Je veux tout ou rien [...], il faut qu'avant cinq ans, j'ai un nom dans Paris ». Il fait scandale au Salon où son goût est jugé vulgaire et immoral. Il partage avec Emile Zola un engagement politique fort, en faveur des plus exclus comme les paysans ou les ouvriers.

Il se fait remarquer au Salon de 1848 et un an plus tard, l'Etat lui achète *Une Après-dînée à Ornans*. Il se voit gratifié d'une médaille de seconde classe, titre qui le dispense d'envois au jury jusqu'en 1857. Ainsi il s'affranchit des normes et codes académiques et s'autorise une plus grande liberté dans sa création durant ces années.

### Historique de l'œuvre :

Tableau peint à Ornans, terminé à Paris. Au dernier moment le peintre ajouta à la figure centrale ce linge blanc sur les fesses du modèle. Ce tableau fait un scandale au Salon de 1853. La légende raconte que Napoléon III lui-même fit signe de donner au modèle représenté, tournant le dos au spectateur, un coup de cravache, alors qu'il visitait le Salon la veille de son ouverture officielle. Sa femme l'Impératrice Eugénie n'aurait pas moins marqué de répugnance...et, ironiquement, aurait comparé le modèle de Courbet à des percheronnes : on venait en effet de lui faire admettre avec peine que les perchérons de Rosa Bonheur, dans *Un Marché aux chevaux*, ne pouvaient avoir la croupe élégante des carrossiers andalous. Elle s'écria devant *Les Baigneuses* « est-ce aussi une percheronne ? ».

Geste qui aurait fait dire à Courbet (source : Edmond Campagnac, *Le Matin*, Avril 1939) « Si j'avais su j'aurais pris une toile mince, il l'aurait crevée et je lui aurais intenté un procès qui aurait fait du bruit ».

Cette œuvre figure au Salon de 1853 au numéro 300 et à l'exposition libre de Courbet en 1855 au n°4, puis, enfin, à l'exposition particulière de Courbet au Rond-Point de l'Alma en 1867 n°6. Acquisée par Bruyas en 1853 elle est donnée au musée Fabre en 1868.

Paul Signac en revanche salue l'originalité de Courbet lors de sa visite au musée Fabre en 1897 : « C'est de la chair, comme seule Jordaens et Rubens ont su la représenter ». L'artiste pointilliste ne devait pas ignorer la violente réprobation qu'avait eu Eugène Delacroix précédemment à propos des *Baigneuses*. Théophile Silvestre pour une fois, lui, se range du côté de Courbet : « L'une des deux baigneuses, la plus célèbre, celle qui tourne le dos au spectateur avec cynisme, est un morceau de matière puissamment rendu ».



#### Commentaires critiques contemporains :

E. Delacroix dans son journal p.159 : « Le geste impérial de Napoléon III sur cette toile fait dire à Mérimée une plaisanterie qui a eu autant de succès que cet épisode, en renvoyant le jugement du chef d'œuvre à M. Fleurant du *Malade Imaginaire* « qui n'était pas accoutumé à parler à des visages ».

Eugène Delacroix, membre du jury du Salon, étant allé voir les peintures de Courbet avant la séance, consignait dans son journal le 15 avril 1853 : « j'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau, mais quel tableau, quel sujet ! La vulgarité des formes ne ferait rien : c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables, et même, au milieu de tout cela, si cette idée, telle qu'elle était claire ! Une grosse bourgeoise vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon, négligemment peint, qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre, occupée à se déchausser. On voit là des bas qu'on vient de tirer : l'un d'eux, je crois, ne l'est qu'à moitié. Il y a entre ces deux figures un échange de pensées que l'on ne peut comprendre. Le paysage est d'une vigueur extraordinaire, mais Courbet n'a fait autre chose que mettre en grand une étude que l'on voit là près de sa toile, il en résulte que les figures y ont été mises ensuite, et sans lien avec ce qui les entoure ».

Théophile Gautier, lui, se demande : « Quelle a été l'idée du peintre en exposant cette surprenante anatomie ? ». « A-t-il voulu rompre en visière avec les belles femmes antiques et protester, à sa façon, contre les blancs mensonges du Paros et du Pentélique ? Est-ce en haine de la Vénus de Milo, qu'il a fait sortir d'une eau noire ce corps crasseux ? Nous admettons que ces formes étranges, ces boursoufflures, ces plis, ces excavations et ces bouillonnements de chair soient de la plus rigoureuse vérité ; pourquoi nous faire sentir cet affligeant spectacle ? Cette toile malencontreuse prouve beaucoup de talent fourvoyé ».

Paul Signac en revanche salue l'originalité de Courbet lors de sa visite au musée Fabre en 1897 : « C'est de la chair, comme seule Jordaens et Rubens ont su la représenter ». L'artiste pointilliste ne devait pas ignorer la violente réprobation qu'avait eu Eugène Delacroix précédemment à propos des *Baigneuses*. Théophile Silvestre pour une fois, lui, se range du côté de Courbet : « L'une des deux baigneuses, la plus célèbre, celle qui tourne le dos au spectateur avec cynisme, est un morceau de matière puissamment rendu ».

En 1900 les tensions s'apaisent, on regarde *Les Baigneuses* sans émoi. On commence à comparer aussi cette toile avec les femmes de Rubens. Le tableau *Les Baigneuses* apparaît dès lors comme le manifeste du réalisme.

Cham, après le Salon de 1853, en fait une caricature portant la légende : « femme de 45 ans sur le point de se laver pour la dernière fois de sa vie, dans l'espoir d'apporter un soulagement à ses varices ».

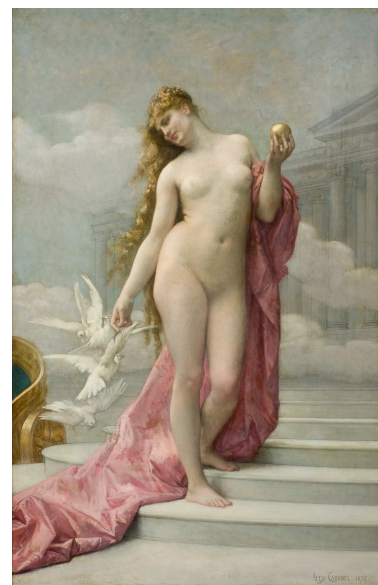
Pour autant Courbet est sérieusement comparé à Rubens. Les femmes du peintre flamand ne sont pas moins plantureuses que celle de Courbet dans son tableau (l'exposition à Ornans consacrée à Gustave Courbet en mai 1939 en témoigne). D'ailleurs, Léon Daudet écrivait : « [Gustave Courbet] est à la peinture ce que Rodin est à la sculpture ».

Mais Nadar en voulait à Courbet d'avoir ce parti-pris. Jury au Salon de 1853 il écrit à propos des *Baigneuses* : « J'ai dit que je haïssais surtout les torts de ceux que j'aime le plus. A ce compte, j'en veux terriblement à Courbet... Je ne reproche pas à sa baigneuse l'exagération des formes qui choque tant de gens... [...] Je n'y vois rien à redire...mais ce n'est pas un hymne à la laideur qu'il nous donne, c'est un étal de malpropreté. [...] Tout cela est noir est terreux ».

D'autres critiques proposent de relativiser cette affaire. M. Proudhon, dans *La Philosophie du Progrès*, en 1853 dit : « L'image du vice comme de la vertu est aussi bien du domaine de la peinture que de la poésie : suivant la leçon que l'artiste veut donner, toute figure, belle ou laide, peut remplir le but de l'art ». Dans ce même état d'esprit, Champfleury, dans *Le Réalisme*, édité à Paris par Michel Levy en 1857, écrit p. 278 : « J'ai retrouvé [...] ces fameuses *Baigneuses*, plus grosses de scandales que de chairs. Voilà deux ans que le scandale est éteint, je ne vois plus aujourd'hui qu'une créature peinte solidement qui a le grand tort, pour les amis du convenu, de ne pas rappeler les Vénus [...] de l'Antiquité ».

#### Vous pouvez confronter cette œuvre avec :

Alexandre Cabanel, *Vénus victorieuse*, huile sur toile, 1875, 895.2.1.



#### Frédéric Bazille, *Vue de village*, huile sur toile, 1868.



##### Description :

A mi-chemin entre le paysage et le portrait, dont Bazille propose ici une synthèse aboutie, ce tableau témoigne des nombreux séjours estivaux du peintre à Montpellier, au domaine de Méric. Positionnée au premier plan en contre-jour, assise sous un pin parasol dont on distingue le tronc à droite de la composition, fonctionnant comme coulisse, une jeune fille regarde fixement le spectateur. Derrière elle, à l'arrière-plan, baigné de lumière, se dresse le village de Castelnaud-le-Lez.

##### L'artiste :

Frédéric Bazille naît à Montpellier le 6 décembre 1841, dans une famille issue de la haute société protestante. Alors qu'il entre à l'université de Médecine de sa ville natale, il intègre parallèlement (1859) l'atelier de Joseph et Auguste Baussan, sculpteurs. Il quitte Montpellier pour Paris dès 1862 et bénéficie de l'enseignement de Charles Gleyre, abandonne ses études de Médecine et se consacre entièrement à la peinture à partir de 1864. Il fréquente les réseaux artistiques de l'avant-garde parisienne et fait des rencontres déterminantes pour sa carrière, dont Édouard Manet et Claude Monet, desquels il retient une approche résolument moderne et libre de l'art. Influencé par d'autres courants émergents, comme le symbolisme, l'apport de Bazille est considérable pour ce qui touche à la lumière et, plus généralement, à la peinture de plein air, sur le motif. Il sut saisir la lumière languedocienne, qu'il a beaucoup étudiée à l'occasion de ses séjours estivaux en famille, à Montpellier. Il se fait remarquer, dès 1868 avec *La Vue de village*, mais surtout en 1870 avec *la Scène d'été*, autre grand chef-d'œuvre du peintre. Frédéric Bazille, engagé dans la guerre franco-allemande de 1870, est tué à une semaine de son vingt-neuvième anniversaire. En moins de huit ans, il laisse derrière lui près de 60 œuvres.

##### Historique de l'œuvre :

Don au musée Fabre par le père de l'artiste en 1898. Exposée au Salon de l'automne, Grand Palais, 1910.

##### Commentaires critiques contemporains :

Bazille a bon espoir de son succès auprès du jury pour le Salon de 1869, puisque plusieurs contemporains apprécient déjà ce tableau qu'ils peuvent voir dans l'atelier de Bazille, rue de la Condamine.

Le peintre écrit à sa famille depuis Paris : « Le tableau de la petite italienne [fille du métayer de ses parents] que vous aviez tous l'air de trouver si mauvais a eu un succès fou auprès d'une masse de peintres à qui je l'ai montré depuis peu. On m'amène tous les jours quelqu'un ; les uns préfèrent l'italienne, les autres l'homme nu [*Le Pêcheur à l'épervier*]. Il y a trois ou quatre jours, le peintre Stevens, dont je n'aime pas énormément la peinture mais qui s'y connaît, m'a fait les plus grands compliments...Stevens m'a dit qu'il fallait que mes tableaux fussent bien placés à l'Exposition, et, pour le faire, il va m'amener tous les membres du jury auxquels il pense que mes œuvres plairont. Ainsi j'aurai la visite de M. Fromentin et Daubigny. Tout cela m'encourage fort... ». Reçu au Salon de 1869, Bazille a été appuyé par Bonnat et Cabanel (à sa grande surprise). Il apprend qu'il est reçu au Salon grâce à Alfred Stevens, son seul ami parmi le jury, qui lui écrit : « Mon cher Bazille, votre tableau, *Le femme*, est reçue ; je suis heureux de vous annoncer cette bonne nouvelle. Vous avez été défendu (entre nous) par Bonnat, et devinez qui d'autre ? Cabanel ! ».

Le peintre écrit à ses parents quelques jours après : « Je suis assez satisfait de l'effet de mon tableau, mais ceux de cette année seront bien supérieurs, j'espère ». Berthe Morisot au cours d'une visite au Salon, a apprécié son talent pour lequel elle écrit : « Le grand Bazille a fait une chose que je trouve fort bien : c'est une petite fille en robe très claire, à l'ombre d'un arbre derrière lequel on aperçoit un village : il y a beaucoup de lumière, de soleil, il cherche ce que nous avons si souvent cherché : mettre une figure en plein air ; cette fois il me paraît avoir réussi ». Puvis de Chavannes, proche de Berthe Morisot, a lui aussi admiré ce tableau, comme en témoigne Bazille qui écrit : « J'ai reçu quelques compliments qui m'ont beaucoup flatté, ceux de M. Puvis de Chavannes entre autres ». Assez curieusement, *La Vue de village* a été ignorée de la presse parisienne. Seul le critique d'art montpelliérain J. Ixe [pseudonyme utilisé en fait par Jules Laurens, frère de Joseph Bonaventure Laurens] se sent obligé de la commenter, non sans ironie, dans « Les artistes montpelliérains au Salon de 1869, *Journal de Montpellier*, 12 juin 1869 : « Voilà qui me plaît beaucoup. C'est original à coup sûr, neuf, très neuf... à force peut-être de remonter aux vieilleseries de la peinture primitive du moyen âge, comme est jeune d'antiquité celle de M. Puvis de Chavannes.

Une demoiselle vêtue de blanc, en cheveux, est assise à l'ombre sur un tertre, tout au bas du cadre. Elle vous regarde avec une expression d'autant plus insignifiante qu'on ne s'y explique guère une nuance d'inquiétude farouche. Pourrait-ce bien être par crainte d'avoir à montrer ses mains, dont elle n'a, la malheureuse, que trop peu et si mal ? Au-dessus de sa tête, sous un soleil aveuglant, se dresse comme debout, presque jusqu'au sommet de la toile, le panorama cavalier d'un paysage avec rivière, village (Castelnau, je crois), végétations, collines. On hésite d'abord entre les qualifications d'excentrique et de naïf les plus opposés. En définitive, il faut reconnaître absolument vraies toutes les hardiesses de la composition et de la couleur. La perspective, surtout, singulièrement scabreuse, s'impose par une exactitude d'objectif de chambre claire ou de photographie, et le ton et l'effet, à quelques *verts* près dont s'évanouirait Corot, s'imposent non moins par leur saine franchise. Si à ses qualités d'instincts M. Bazille arrive à joindre une action de conduite personnelle, indépendante du gouvernement...Manet, vous l'enverrez bientôt tirer excellent parti ».

## Antoine-Louis Barye, *Lion au serpent*, bronze, 1876.



### Description :

Assis sur ses deux pattes arrière, un lion s'avance et s'apprête à attaquer un serpent. L'animal chassé se défend en ouvrant la gueule et en sifflant.

Depuis l'Antiquité, le lion a toujours été un symbole de puissance et de majesté. Le magistral travail de Barye, la qualité qu'il donne à l'imposante stature de ses lions en font de véritables succès critiques. Son parti-pris réaliste confère au lion aussi bien un aspect sauvage qu'une élégance raffinée. Une grande tension anime les deux animaux sur le point de se battre : l'œil menaçant du lion, chacun de ses muscles tendus, renforce l'imminence de l'assaut. Barye rend en fait hommage, à travers ce symbole de courage et de force, à la Monarchie de Juillet toute récemment instaurée. D'autant que les constellations du Lion et de l'Hydre (un serpent) étaient apparues au moment de l'accession au trône de Louis-Philippe, faisant un lien symbolique fort entre ce sujet et le la nouvelle monarchie.

### L'artiste :

Spécialiste de la sculpture animalière, Antoine-Louis Barye est né d'un père orfèvre. Après avoir été formé à l'art des métaux, il entre à l'École des Beaux-arts de Paris. Proche d'Eugène Delacroix avec qui il fréquente le Museum d'histoire naturelle de Paris et sa ménagerie, il s'oriente vers la sculpture animalière. Après de nombreux succès, au Salon notamment, il devient professeur de dessin d'histoire naturelle et de zoologie au Museum à Paris.

### Historique de l'œuvre :

Réduction du groupe grande nature conservé à Paris. Barye réalise le modèle en plâtre du *Lion au serpent* en 1832 et connaît un franc succès critique au Salon de 1833 où il est présenté pour la première fois. Honoré Gonon, grâce à la méthode de la cire perdue, en fait la version de bronze en 1835. Acheté par Louis Philippe Ier en 1836, ce bronze est exposé au Jardin des Tuileries jusqu'en 1911 où il est ensuite présenté au musée du Louvre (Inv. LP 1184). Cette réduction de l'œuvre originale, a été acquise par Alfred Bruyas dans un lot comprenant 17 bronzes et épreuves de l'artiste.

### Commentaires critiques contemporains :

Alfred de Musset, Salon de 1866 (*Revue des deux mondes*) : « Le lion en bronze de M. Barye est effrayant comme la nature. Quelle vigueur et quelle vérité ! Ce lion rugit, ce serpent siffle. Quelle rage dans ce muflé grincé, dans ce regard oblique, dans ce dos qui se hérissé ! Quelle puissance dans cette patte posée sur la proie ! Quelle soif de combat dans ce monstre tortueux, dans cette gueule affamée et béante ! Ou M. Barye a-t-il donc trouvé à faire poser de pareils modèles ? Est-ce que son atelier est un désert de l'Afrique ou une forêt de l'Hindoustan ? ».

Théophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe*, tome II, p. 180-181 : « Monsieur Barye, le premier a osé chez nous décoiffer les lions de cette perruque à la Louis XIV dont les statuaires les affublaient, ce qui leur prêtait une vague ressemblance avec Racine ou Boileau [...] il les a représentés grommelant, hérissés, incultes, secouant leur crinière échevelée et tenant en arrêt sous leur ongle d'airain un serpent gonflé de poison [...]. Le critique d'art écrit par ailleurs, dans *Réflexion sur l'indigne présentation du Lion au serpent aux Tuileries*, p. 48 : « Il [le drame] est rendu d'une telle manière, à la fois si sobre, si clair et si énergique, l'instinctif mouvement de dégoût et de colère qui secoue dans un terrible frisson toute la bête exaspérée ! »

Gustave Planche, *Portraits d'artistes*, II<sup>ème</sup> volume, p. 135 : « Il y a dans l'imitation de tous ces détails tant de finesse et d'habileté, que l'aspect de cet ouvrage produit une sorte d'épouvante. Cependant le rare mérite qui recommande cette œuvre ne ferme pas mes yeux aux défauts qui la déparent. Les détails, rendus avec tant d'adresse sont trop multipliés. La souplesse des membres, qui nous étonne à bon droit dans ce bronze palpitant ne dissimule pas l'absence des masses dont la sculpture ne peut se passer ».

Alexandre A. A. L. Barye, Paris, 1889, p. 16 : « Lorsque Barye exposa, au Salon de 1833, le *Lion écrasant un serpent*, ce fut dans le public parmi les artistes et les critiques, une rumeur extraordinaire. Les colères et les admirations se succédèrent également. Lorsque l'on décida de placer ce lion au jardin des Tuileries, les indignations se firent bruyantes, et l'indignation devint agressive ». L'auteur poursuit : « Le bronze, au contraire [du marbre], permet les plus violentes oppositions, tantôt accrochant les rayons et les émiettant, tantôt les réfléchissant sur une surface polie, tantôt leur demeurant inaccessible grâce aux plus sombres rugosités. [...] Voyez par exemple, dans le groupe que nous étudions, quelle différence de texture, présentent le pelage obscur et hérissé du lion, et le corps uni et visqueux du serpent. [...] Si nous comprenons la nausée du lion, c'est que le bronze, souple et poli, donne au monstre une apparence réellement flasque et gluante... ».

D'autres critiques sont plus virulentes, suscitant effroi et dégoût. Elles témoignent, par effet contraire, du succès de l'œuvre de Barye, de l'illusion de réalité qu'elle provoque auprès d'un certain public. On a tôt fait de dire qu'on prenait le Jardin de Tuileries pour une ménagerie, et que ces lions devaient être remis en cage.

#### Alexandre Cabanel, *Phèdre*, huile sur toile, 1880.



##### Description :

Phèdre est présentée couchée sur un lit, presque nue. Seul un léger voile couvre ses hanches. Elle soutient sa tête de la main droite. Deux de ses suivantes sont à ses côtés, l'une d'elle est assoupie aux pieds du lit, tandis que l'autre se penche vers elle les mains jointes, les yeux remplis de larmes. Après avoir avoué son amour coupable pour Hippolyte, fils de Thésée son époux, et s'être rendue coupable de sa mort, l'héroïne tragique décide de se laisser mourir. Le modèle fait penser à l'épouse d'un des frères Pereire, importante famille de banquiers commanditaires de Cabanel. Mais cette figure fait également penser à Sarah Bernhardt, qui connaît le succès au même moment avec Phèdre de Racine, jouée à la Comédie Française.

##### L'artiste :

Adulé en son temps et proche de Napoléon III, Alexandre Cabanel connaît une brillante carrière nationale. Originaire de Montpellier où il naît en 1823, il étudie à l'École des Beaux-arts de sa ville natale avant de partir conquérir Paris grâce à une bourse octroyée par la municipalité. Il bénéficie du soutien de son ami et ancien camarade de classe à l'École des Beaux-arts de Montpellier, Alfred Bruyas. A Paris, il devient un membre du jury et décide alors qui peut exposer ou non. Célèbre aussi bien dans le domaine du portrait que dans les grands sujets historiques ou littéraires, Cabanel fait l'apologie de la tradition classique en peinture et demeure, sa carrière durant, un défenseur de l'académisme et du Beau Idéal. Opposé aux courants réformateurs de l'art dont font partie ses contemporains comme Edouard Manet, incarnant la modernité, Cabanel est au cœur des controverses artistiques qui ont agité son siècle.

##### Historique de l'œuvre :

Exposée au Salon en 1880 puis en 1883 à l'occasion de la première et dernière édition d'une exposition triennale organisée par l'Etat qui venait de se désengager du Salon (confié à la Société des Artistes français). L'artiste donne son tableau au musée de sa vie natale en témoignage de gratitude pour la bourse qu'il y avait obtenu pour sa formation à l'école des Beaux-arts de Montpellier. Il donne pour condition à son don que son œuvre ne soit jamais copiée par personne.

##### Commentaires critiques contemporains :

Lorsque Cabanel expose au Salon de 1880, il n'a plus rien à prouver tant il est honoré de commandes officielles et décoré de médailles. Philippe de Chennevières salue la clarté de la composition, les lignes fluides et l'harmonie de sa palette : [Cabanel] occupe aujourd'hui parmi nous la place considérable que Van Loo, le premier peintre du Roi Louis XV, remplissait dans l'autre siècle ».

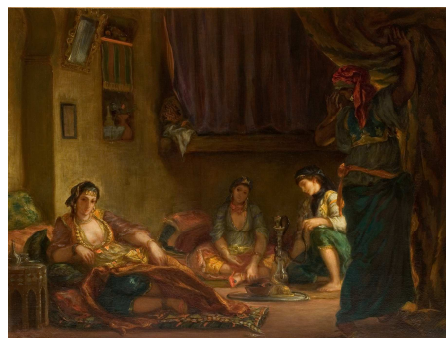
Alors que dans *Musée artistique et Littérature* de 1880 (t. II, p. 80) on résume de façon incisive que Phèdre est « l'un des plus mémorables fiascos du Salon de 1880 », *L'Illustration* nuance : « [...] La forme élégante qu'affectionne M. Cabanel, la finesse des attaches, la distinction du type, la profondeur du regard, tout ici, chez l'hétaïre d'Euripide, s'accorde avec les souvenirs dont l'a parée la poésie ; pourquoi faut-il que Monsieur Cabanel s'attache aussi à la représentation de mille attributs multicolores, qui distraient l'attention et dispersent l'intérêt ? Ce lit, ces étoffes, ces tentures, tout, jusqu'aux confidentes, est de trop : seule retirée, loin de ses suivantes...l'épouse coupable n'eût-elle pas eu un tout autre relief, ne nous eût-elle pas laissée une impression tout autrement poignante ? » (Stéphane Loysel, *L'Illustration*, 1880).

A. Silvestre, dans *Le nu dans l'Exposition des Beaux-arts*, 1880, s'interroge dans une formule dont Sarah Bernhardt pourrait rougir : « A quoi bon recourir à d'admirables légendes pour motiver d'insignifiantes figures ? Cela s'appellerait *Courtisane ennuyée* que la déception serait moins grande ».

Zola aussi n'admire pas non plus l'œuvre de Cabanel. Il écrit, dans ses comptes rendus du Salon : « Voyez cette misère. Voilà Monsieur Cabanel avec une Phèdre. La peinture en est creuse, comme toujours, d'une tonalité morne où les couleurs vives s'attristent elles-mêmes et tournent à la boue. Quant au sujet, que dire de cette Phèdre sans caractère, qui pourrait aussi bien être Cléopâtre que Didon ? C'est un dessus de pendule quelconque, une femme couchée et qui a l'air fort maussade ». Cabanel ne sait pas, non plus, attirer l'attention de Paul Signac qui, lors de sa visite au musée en 1897 dit à propos de son tableau : « Je ne puis, malgré ma bonne volonté, aimer cet art ! Ah ! L'horreur de cette Phèdre, cette baudruche vaselinée ! »

#### **Vous pouvez confronter cette œuvre avec :**

Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, huile sur toile, 1875, 895.2.1.



#### Emile-Antoine Bourdelle, *Tête de l'Eloquence*, bronze, vers 1913-1923.



##### Description :

Tête monumentale réalisée pour un monument public à Buenos Aires, cette œuvre témoigne de la dernière période du sculpteur Bourdelle. Son modelé lisse, les traits anguleux et structurés du visage, distinguent l'artiste d'autres sculpteurs contemporains, tel Rodin. Bourdelle explore la distorsion et l'exagération plastiques. Cependant, comme son maître, il prend habitude de faire certaines de ses études et figures des œuvres à part entière, autonomes.

Pour commémorer l'anniversaire du centenaire de la République argentine, un monument en l'honneur de Carlos Maria de Alvear (1788-1852), proche du général Saint-Marin qui contribua à l'émancipation du peuple argentin contre les Espagnols, est commandée. Rodin, qui a appuyé la candidature de Bourdelle sur ce projet, s'éteint avant de ne voir le travail achevé (1917). Le prix des matériaux ayant augmenté à l'occasion de la Première Guerre mondiale, Bourdelle rencontre des difficultés de réalisation, alors qu'il travaille à cet ensemble depuis Montauban pour échapper aux bombardements. Il reprend plusieurs fois l'allégorie de l'éloquence et, dès 1916, l'œuvre peut être moulée. L'œuvre de Bourdelle se caractérise par la manière avec laquelle il laisse, volontairement, les traces de l'outil ou des accidents en surface. Quasiment inachevées, ses sculptures visent à interroger la matière.

##### L'artiste :

Bourdelle naît à Montauban en 1861 d'un père menuisier-ébéniste. Il quitte l'école à l'âge de 13 ans pour travailler dans l'atelier de son père. Il fréquente l'École des Beaux-arts de Toulouse avant de partir pour Paris où il est reçu deuxième au concours d'entrée à l'École des Beaux-arts. De condition très modeste, Bourdelle dessine parallèlement pour des éditeurs et répond à plusieurs commandes de portraits en buste. Il entre par la suite dans l'atelier de Rodin en tant que metteur au point, et y réalise plusieurs marbres. Parmi ses références, on compte le sculpteur Pierre Puget et Antoine-Louis Barye. Devenu professeur à l'Académie d'art de la Grande Chaumière à Paris, il dit à l'un de ses élèves : « [...] Ce n'est pas un peu qu'il faut dessiner, c'est constamment. Le dessin c'est la discipline et c'est là que réside la grande force d'Ingres. La base de la beauté, le savoir, c'est le dessin. La sculpture finalement ce n'est pas autre chose que du dessin dans tous les sens ». Son premier grand chef-d'œuvre est une commande réalisée pour la ville de Montauban, un monument aux morts, en hommage aux combattants de la cité (1870-1871). Il est considéré comme l'un des grands réformateurs de la sculpture à l'orée du XXe siècle.

##### Historique de l'œuvre :

Étude de bronze pour *l'Eloquence du monument Alvear* à Buenos Aires (commande de 1912). Première fonte. Achat de la ville de Montpellier à Madame Antoine Bourdelle. Le monument est flanqué des statues de la Force, de la Liberté, de la Victoire, de la Paix. Il comporte une statue équestre du Général Alvear. Dans ce monument, l'Eloquence est drapée, la tête levée et la main droite est appuyée sur un socle, elle tient de l'autre main un rouleau. Cet ensemble mesure 20 mètres de haut. Le plâtre original est conservé au musée Bourdelle.

##### Commentaires critiques contemporains :

Bourdelle connaît un succès critique grâce à la commande du groupe statuaire de Buenos Aires. Dans *Le Mercure de France*, en 1923, l'année de la livraison de sa commande, on trouve écrit : « Les expositions fragmentaires [du groupe sculpté] échouent à [en] donner une idée. La vérité, c'est que nous assistons à un renouveau, à un éclat en force et en justesse de la sculpture française, que nos artistes sont prêts à orner les places publiques de beaux monuments. Il n'y faut que le discernement dans la commande et que pouvoirs publics et amateurs fassent le choix entre les marbriers d'école et les artistes savants et spontanés ». Ce succès critique est relayé notamment par les revues locales, comme le *Bulletin archéologique historique et artistiques de la Société archéologique de Tarn et Garonne*, en 1929, qui salue le génie de cet enfant du pays.

On apprécie aussi le parti-pris de simplification et de lyrisme dans *l'Eloquence*, où, cependant, jamais de limite, dit-on, n'est franchie au point qu'on ne la confonde avec la Rhétorique (*La revue critique des idées et des livres*, 1923, vol. 35, partie 2, p. 440-441). Dans *La Revue hebdomadaire* du 4 avril 1931, cependant, on lui reproche d'avoir quelque chose de trop « désordonné, [avec] trop de science ou pas assez de naturel ». Le caractère hiératique de ses compositions ne laisse pas le public, assurément, indifférent. Au lendemain de la mort de l'artiste cette « originalité » est néanmoins valorisée et honorée à l'occasion d'une exposition rétrospective donnée au musée de l'Orangerie. A propos du bronze de *l'Eloquence*, *La France Judiciaire*, rapporte, en 1931 : « Tout ici exprime la concentration de la pensée, la grâce sévère unie à l'on ne sait quelle force tutélaire ».

Trente ans après, Max Martin, dans *La Vie en Languedoc, La dépêche du Midi*, du 18 mai 1951, écrit pourtant : « Bourdelle oubliait Démosthène, Victor Cousin, Cicéron et Jaurès. La seule éloquence qui existât pour lui était celle des « je lève mon verre à la prospérité des assistants et de leur famille ». Il a ainsi donné à *l'Eloquence* une tête énorme et un front bas, des yeux morts, une bouche qui bêle plutôt qu'elle n'articule. *l'Eloquence* ? Si l'on veut, mais alors l'éloquence inepte dont Bourdelle a bien bu qu'il n'appartient qu'à une masse de bronze de traduire avec force la lourdeur hébétée ».

Si sa capacité à rendre les expressions avec force est remarquée, Bourdelle est aussi bien loué par les uns, décrié par les autres. Bourdelle connaît la démesure de la critique, et n'a su que sur le tard se démettre de la très forte influence de son maître Rodin. Sa personnalité a tant pesé sur le sculpteur montalbanais que la critique a tôt fait, sournoisement, de le surnommer « le demi-Rodin ». Rodin, qui a aussi été son ami, a dit : « Pour moi la grande affaire, c'est le modelé. Pour Bourdelle c'est l'architecture. J'enferme le sentiment dans un muscle, lui le fait jaillir dans un style ».



## Bibliographie indicative

### **Autour des Salons et de la critique d'art**

CABANNE Pierre, *Le scandale dans l'art*, Paris, Éd. de la Différence, 2007.

DRESDNER Albert, *La genèse de la critique d'art : dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts ; Paris, Deutsches forum für Kunstgeschichte-Centre allemand d'Histoire de l'art, 2005.

*La critique d'art en France 1850-1900*, actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, Centre interdisciplinaire d'Etudes et de recherches sur l'Expression contemporaine, Université de Saint-Etienne éd., 1989.

LACHENAL Lucie, « Introduction », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 9-21.

LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.

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.

MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste en France : de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

### **Autour des collections permanentes et des expositions temporaires organisées au musée Fabre**

AMIC Sylvain, SMALL Lisa, (et. al.), *Alexandre Cabanel, la tradition du beau*, catalogue d'exposition Montpellier, Musée Fabre - Cologne, Wallraf-Richartz Museum, Paris, Somogy, 2010.

BOCQUILLON FERETTI Marina (dir.), *Signac, les couleurs de l'eau*, catalogue d'exposition Montpellier, Musée Fabre - Giverny, Musée des Impressionnistes, Paris, Gallimard, 2013.

*Frédéric Bazille, la jeunesse de l'Impressionnisme*, catalogue d'exposition, Montpellier, Musée Fabre – Paris, Musée d'Orsay, Paris, Flammarion, 2016.

*Gustave Courbet*, catalogue d'exposition, Montpellier, Musée Fabre – Paris, Musée d'Orsay, New-York, Metropolitan museum of Art, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.

HILAIRE Michel (et. al.), *Guide des collections du musée Fabre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.