

Anonyme. Gazette des beaux-arts (Paris. 1859). 1910.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).



## DU ROMANTISME AU RÉALISME

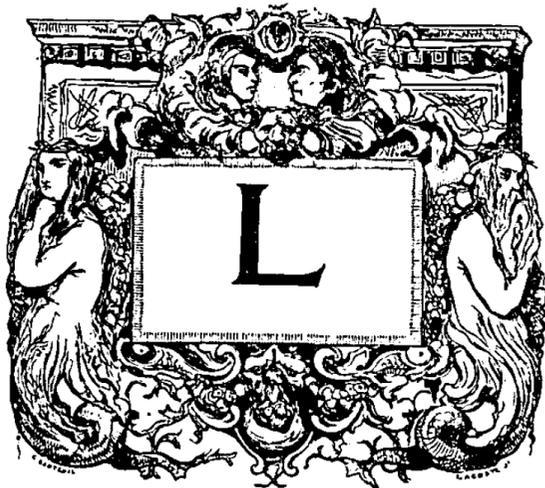
### LES CONDITIONS SOCIALES DE LA PEINTURE SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET

(PREMIER ARTICLE)

J'entreprends l'étude de la peinture française entre 1830 et 1848. Ces deux dates extrêmes ne sont pas arbitrairement choisies. Les révolutions qu'elles évoquent ont, à deux reprises, profondément bouleversé les conditions de la production artistique. Au contraire, la monarchie de Juillet, qu'elles encadrent, avait créé une ambiance parmi laquelle l'art a évolué sans secousse. La Restauration avait vu naître le Romantisme; 1848 sera marqué par l'affirmation du Réalisme. La période de dix-huit ans à laquelle je m'attache est une ère de recherches, d'incertitude, de gestation, mais le mouvement des idées et la production y ont été intenses.

Avant d'examiner les doctrines et les œuvres, j'ai voulu déterminer le caractère des influences politiques et sociales. J'ai recherché l'action du gouvernement, le rôle de la bourgeoisie, les rapports des artistes avec le public, les conditions matérielles et morales de leur vie. Au seuil d'une étude esthétique je me suis livré à une enquête de sociologie, et ce sont les résultats de cette enquête que je vais essayer de résumer ici.

#### I. — LES ARTISTES ET LA RESTAURATION



Les peintres n'avaient pas eu à se plaindre de la Restauration. Louis XVIII et Charles X s'étaient piqués de témoigner aux arts une faveur au moins égale à celle dont ceux-ci avaient joui auprès de Napoléon. Les commandes royales, du Ministère de l'Intérieur, de la Préfecture de la Seine, avaient été multipliées. A la suite de

chaque Salon des œuvres nombreuses avaient été achetées par l'État, et l'on se tromperait fort peu en affirmant que toutes les toiles importantes qui ont été exposées alors avaient été commandées par le gouvernement ou devinrent sa propriété. De grands travaux de décoration avaient été, d'autre part, entrepris : les plafonds du Louvre, les salles du Conseil d'État, la Bourse, la Bibliothèque de Fontainebleau, étaient livrés à l'activité des peintres.

Non contents de cet appui effectif, Louis XVIII et Charles X affectaient les plus grands égards envers les artistes. Ils les décoraient de l'ordre de Saint-Michel ou de la Légion d'honneur; Gros, Gérard, Guérin étaient anoblis. Le tableau célèbre de Heim que l'on voit au Louvre rappelle l'affabilité avec laquelle Charles X, en personne, distribuait aux peintres des récompenses.

Cette protection n'avait pas été inintelligente. Sans doute les Bourbons commandaient plus volontiers des toiles religieuses ou des tableaux consacrés à la gloire de leur dynastie; mais, si des susceptibilités politiques leur interdisaient de patronner ou même de tolérer l'exaltation publique de la Révolution et de l'Empire, ils s'abstenaient, du moins, d'intervenir dans les querelles artistiques.

La Restauration professait le plus grand libéralisme dans le

domaine intellectuel. Le prince qui s'était refusé à proscrire *Hernani* manifestait la même impartialité devant les formes nouvelles de l'art. Les novateurs avaient développé leurs thèses en toute indépendance et les récompenses mêmes ne leur avaient pas manqué. Horace Vernet, Paul Delaroche avaient été décorés, ils avaient reçu des commandes. Les plus audacieux avaient vendu leurs œuvres au gouvernement : Delacroix s'était vu acheter *Dante et Virgile* et les *Massacres de Scio*; Devéria, la *Naissance de Henri IV*, et si le *Radeau de la Méduse* de Géricault n'avait pas tout d'abord obtenu une faveur semblable, c'est que l'artiste était accusé d'avoir, dans le choix de son sujet, cherché à braver le gouvernement.

La Restauration n'avait même pas méconnu le talent de ses adversaires politiques. Louis XVIII, obligé d'exiler le régicide David, négociait avec lui l'achat des *Sabines* et de *Léonidas*. On n'avait pas tenu rigueur à Gros, à Gérard, à tant d'autres, d'avoir célébré le tyran corse. Les grandes toiles où se développait l'épopée napoléonienne restaient roulées dans les magasins ou les ateliers, mais elles n'étaient pas détruites, et leurs auteurs recevaient des commandes nouvelles. On n'avait même pas tenu rigueur à Horace Vernet d'avoir, en 1822, organisé une petite manifestation politique en ouvrant une exposition particulière de ses tableaux à la suite du refus au Salon de la *Bataille de Jemmappes* et de la *Défense de Clichy* : en janvier 1825, il était promu officier de la Légion d'honneur.

A l'exemple du roi et de la famille royale, tous ceux qui comptaient en France se piquaient de goût. Les peintres étaient soutenus par un gouvernement puissant et une aristocratie très riche, capables et désireux d'encourager la production artistique.

## II. — LA CRISE DE 1830. — CRAINTES ET ESPÉRANCES



A révolution de Juillet ruina cet ordre de choses favorable. La presse légitimiste ne manqua pas d'exploiter contre la royauté bourgeoise le souvenir de la prospérité artistique de la Restauration et formula des prédictions sinistres sur l'avenir des Beaux-Arts. L'art, expliquait-on, ne peut vivre que sous la protection d'un pouvoir fort, avec le con-

cours de mécènes magnifiques; qu'allait-il devenir, après la chute du trône légitime? Privé de l'indépendance qu'assurent les hauts appuis, obligé de travailler pour une clientèle aléatoire, à la fortune médiocre, aux goûts mesquins, il se verrait compromis par des préoccupations mercantiles. Les souvenirs de Léon X, de Louis XIV venaient fort à propos appuyer cette thèse et démontrer que, seul, le pouvoir absolu protège les arts.

On retrouverait ces doléances dans la *Mode*, la *Quotidienne*, les *Prométhéides*<sup>1</sup>. Elles furent parfois reprises, en dehors du parti légitimiste, par quelques esprits sincères et chagrins<sup>2</sup>. Elles paraissaient se justifier par une crise réelle et dont le retentissement fut assez durable. Jal constatait encore, en 1833, que les riches n'achetaient point par peur du lendemain<sup>3</sup>, et un rapport officiel reconnaissait, en 1832, que les arts avaient beaucoup souffert de la Révolution<sup>4</sup>.

Cependant les artistes avaient, à la suite des « Trois Glorieuses », ressenti une exaltation singulière. Ils célébrèrent, avec Delacroix, la Liberté aux barricades et fondèrent les plus naïves espérances sur le régime qui compromettait temporairement leurs intérêts matériels<sup>5</sup>. Ils s'imaginaient qu'ils allaient devenir maîtres de leurs destinées ou prendre, du moins, une part active au gouvernement des Beaux-Arts.

En septembre 1830, une assemblée générale des artistes se réunit à Paris, au 9 de la rue Taitbout; plusieurs commissions y furent constituées. La commission des peintres réclama l'unification de la direction des Beaux-Arts, la nomination d'un jury temporaire, nommé et renouvelé par les artistes eux-mêmes, pour le choix des professeurs de l'École des Beaux-Arts, le jugement des concours publics, l'admission au Salon, les récompenses. Ces propositions furent discutées dans plusieurs réunions orageuses; elles rallièrent d'ailleurs la majorité et furent formulées dans une Adresse au roi. On y adjoignit un vœu pour l'amélioration de l'enseignement public des Beaux-Arts<sup>6</sup>.

1. *La Mode*, 2 juillet 1831; — *La Quotidienne*, 7 avril 1831; — T... et F. Châtelain, *Les Prométhéides*, 1833, p. XXI.

2. Louis Peisse, *Salon de 1831* (dans le *National*, 4 mai 1831); — Jal, *Causeries du Louvre*, 1833, p. 103; — Alexandre Barbier, *Salon de 1836*, p. 37.

3. Jal, *Causeries du Louvre*, p. 96.

4. Rapport de M. d'Argout, ministre du Commerce et des Travaux publics, cité dans le *Journal des Artistes*, 9 décembre 1832.

5. Gérard se démit spontanément de son titre de premier peintre du Roi (Delaborde, *L'Académie des Beaux-Arts*, p. 228, note 1).

6. *Journal des Artistes*, août et septembre 1830, *passim*.

Des demandes aussi radicales n'avaient aucune chance d'être agréées. Elles tendaient, au nom de « l'égalité des droits » et de « l'indépendance du génie », à ruiner l'autorité royale et celle de l'Institut, et le gouvernement n'entendait sacrifier les prérogatives de l'Institut, non plus que les siennes. D'ailleurs, les querelles qui avaient éclaté entre les artistes, des protestations bruyantes qui s'étaient produites dès le premier jour<sup>1</sup>, l'abstention des plus qualifiés, diminuaient singulièrement la portée de l'Adresse.

Louis-Philippe, pourtant, voulut faire preuve de bonne volonté. Aux réceptions du 1<sup>er</sup> janvier 1831, il protesta de son amour pour les Beaux-Arts et, quelques jours après, le ministre de l'Intérieur forma une commission spéciale chargée d'examiner les modifications à apporter à l'École des Beaux-Arts et à l'École de Rome, les rapports de ces établissements avec l'Institut, le mode de jugement des concours. La Commission était composée d'artistes choisis en dehors et dans le sein de l'Institut : Ingres, Hersent, de l'Institut, Schnetz, Delaroche, Delacroix, Léon Cogniet, Ary Scheffer, y représentaient les peintres; on leur avait associé, à titre d'écrivains d'art, Quatremère de Quincy, Ed. Bertin et Mérimée<sup>2</sup>. Les membres de l'Institut désignés s'indignèrent de n'avoir pas été consultés seuls et refusèrent de siéger. Le ministère fit montre d'énergie et désigna d'autres artistes pour les remplacer, parmi lesquels les peintres Abel de Pujol, Steuben, Drolling, Picot et Sigalon<sup>3</sup>. Mais, quelques mois après, on apprenait que la commission avait terminé son rapport et que ce rapport avait été soumis à l'examen de la quatrième classe de l'Institut. Il ne devait plus, jamais en être question.



UN TYPE D'ARTISTE  
DESSIN PAR GAVARNI

1. Jeanron s'était mis à la tête d'un groupe d'artistes dissidents et rédigea une *Pétition nationale* adressée, non au roi, mais aux députés. Cette *Pétition* (Paris, Didot, 1830), rédigée en termes emphatiques, arrivait, au reste, à des conclusions analogues à celles de l'*Adresse au roi*.

2. *Journal des Artistes*, 30 janvier 1831.

3. *Journal des Artistes*, 13 février 1831.

Il s'était formé, en octobre 1830, une société libre des Beaux-Arts<sup>1</sup>. Elle consacra plusieurs séances à l'examen du questionnaire ministériel et se prononça pour l'institution d'un jury unique dont la compétence serait universelle et qui serait formé par les membres de l'Institut, membres de droit, assistés de jurés élus par leurs confrères parmi les artistes pourvus de commandes officielles, titulaires de récompenses ou grands prix de Rome, les hommes de lettres et les amateurs<sup>2</sup>.

Ce projet curieux resta naturellement sans effet.

Le régime nouveau s'affermissait. Il fallut renoncer à l'espoir d'une libération. La *Liberté, journal des Arts*, qui parut en 1832, et reprit la lutte aux cris de « Mort à l'Institut, mort au professorat ! » ne rencontra point d'appui<sup>3</sup>.

Rien, en somme, ne sortit de cette effervescence, et elle se serait consumée en paroles vaines si Guizot ne lui avait donné, une fois unique, une partielle satisfaction. En septembre 1830, au moment de la période héroïque, il avait, comme ministre de l'Intérieur, institué un triple concours pour la décoration de la Chambre des députés. Les jurys de ces concours furent constitués d'une façon très compliquée et fort libérale : l'administration désignait sept membres, les concurrents eux-mêmes en éalisaient huit, et ces quinze premiers juges en choisissaient à leur tour six derniers, ce qui portait le nombre total des jurés à vingt et un. Cet essai donna des résultats décevants : les trois concours furent très brillants, les choix des jurys furent très médiocres. Pour commémorer le *Serment royal de Louis-Philippe*, le jury préféra Coutan à Eugène Devéria, dont le musée de Versailles conserve la chaude et séduisante esquisse, à Champmartin, à Ary Scheffer. Il désigna N.-A. Hesse pour *Mirabeau et Dreux-Brézé*, éliminant Delacroix. Enfin, pour *Boissy d'Anglas au 1<sup>er</sup> Prairial*, il donna la palme à Vinchon et méconnut l'incomparable chef-d'œuvre que proposait Delacroix.

L'administration n'aurait certainement pu faire des choix plus fâcheux, et notre regret de voir que la liberté n'ait pas été accordée aux artistes se tempère par la pensée qu'ils n'auraient pas su en faire usage<sup>4</sup>.

1. Les statuts de cette société furent publiés, le 10 avril 1831, par le *Journal des Artistes* qui en était l'organe.

2. *Journal des Artistes*, 8 mars 1831.

3. Parmi les rédacteurs de la *Liberté* se rangeaient Petrus Borel, Didron, Alfred Pommier, Laviron, Galbaccio, Jeanron.

4. On attribua, en octobre 1830, à Horace Vernet un projet de suppression de

## III. — LES DÉBATS SUR LA LISTE CIVILE



Les artistes demeuraient en tutelle, mais ils ne savaient pas encore de quelle autorité ils allaient relever. Sous la Restauration, le roi disposait d'une action effective par des achats personnels; le directeur des Musées, le ministre de l'Intérieur répartissaient les fonds du budget; la quatrième classe de l'Institut, l'Académie des Beaux-Arts, distribuait des récompenses, gouvernait l'École des Beaux-Arts et l'École de Rome. Il y avait donc trois autorités parallèles; partant, des tiraillements possibles ou de l'incohérence.

Les artistes avaient réclamé l'unification de la direction des Beaux-Arts. Ils avaient subi un premier échec, puisque l'Institut conservait ses droits. Restait à savoir si le roi renoncerait au mécénat au profit du ministère. De vifs débats s'engagèrent à ce sujet à la Chambre des députés, le 4 et le 5 janvier 1832, lors de la discussion du budget et des attributions de la liste civile. Quelques députés protestèrent contre la prétention de réserver au roi la clientèle et le gouvernement des artistes : « Sous l'Empire », dit l'un d'eux, « l'art fut courtisan; sous la Restauration il devint à la fois courtisan et dévot. Ne serait-il pas temps qu'il fût national, qu'il se consacraît à la véritable gloire de la France, au culte des grands hommes aux progrès de l'humanité? » Deux ministres, MM. de Montalivet et d'Argout, plusieurs députés, vinrent soutenir la cause de Louis-Philippe. Ils firent valoir la personnalité du prince, annoncèrent ses intentions sur le château de Versailles, insistèrent sur la sécurité qu'offrirait aux artistes la continuité de la liste civile et sur l'impossibilité de soumettre de grandes entreprises à la merci des budgets annuels. Ils l'École de Rome, à laquelle on aurait substitué des pensions temporaires accordées aux artistes après concours. La proposition était d'autant plus piquante que Vernet était alors directeur de l'École. Il démentit ces bruits dans une lettre au *Journal des Débats*.

1. Corcelle, Marchal, Lherbette, et surtout Dubois (de la Loire-Inférieure), le 5 janvier, dans un discours remarquable où il fit l'apologie de la Révolution protectrice des arts et critiqua l'action artistique de Charles X.

triomphèrent non sans peine. L'action royale put donc être étendue; elle échappa au contrôle de la Chambre. Le budget comporta pourtant un chapitre des Beaux-Arts, qui se trouva rattaché au ministère du Commerce et des Travaux publics. La division dont on s'était plaint sous Charles X se trouva donc perpétuée.

Il ne semble pas qu'il y ait lieu de le regretter. Sans préjuger de l'influence de Louis-Philippe, que nous examinerons bientôt, sans discuter les actes de l'administration des Beaux-Arts, il y aurait eu grand péril pour les artistes à dépendre uniquement de la bonne volonté des députés. J'en tirerai la preuve de quelques épisodes caractéristiques.

Le 27 février 1832, la Chambre refusa de voter une augmentation de crédit de 20 000 francs que réclamait Alexandre de Laborde, soutenu par Thiers<sup>1</sup>. L'année suivante, il est vrai, elle se montra plus généreuse<sup>2</sup>.

En 1834, l'architecte de la Chambre, J. de Joly, avait confié à Évariste Fragonard le plafond de la salle des séances, mais il avait négligé de demander l'approbation ministérielle; Thiers, alors ministre, vit les travaux commencés, s'indigna de leur médiocrité et les fit suspendre. Il demanda à la Chambre un crédit complémentaire de 30 000 francs pour effacer l'esquisse de Fragonard et obtenir d'un autre artiste — il pensait à Ingres — un plafond « qui serait un des plus beaux du monde ». Mais il eut beau s'emporter, déclarer, à la tribune, que l'œuvre commencée était mauvaise et « déshonorerait tout à fait le bâtiment », la Chambre refusa de le suivre. Aux applaudissements de la majorité, un certain Dumellet s'écria « que les arts étaient une bien belle chose; mais que dans un moment où l'on était gêné de toutes parts sous le rapport de nos finances, il fallait cependant savoir s'arrêter<sup>3</sup> ».

#### IV. — LE ROI ET LA FAMILLE ROYALE

Louis-Philippe s'était, comme duc d'Orléans, créé la réputation d'un amateur libéral, affable et généreux. Aux Salons, ses

1. Thiers, qui était alors ministre du Commerce et des Travaux publics, avait pourtant fait remarquer que le crédit pour les tableaux et statues ne s'élevait qu'à 54 000 francs et qu'il restait encore 103 000 francs à payer sur des commandes de la Restauration.

2. Vatout fit porter, le 14 mars 1833, le crédit destiné aux encouragements aux Beaux-Arts de 89 500 à 135 000 francs.

3. Séance du 24 février 1834.

achats avaient toujours été importants. La galerie du Palais-Royal avait une réputation méritée : on y voyait le *Gustave Vasa* d'Hersent, des œuvres de Vernet, de Delaroche, de Delacroix. Il affectait d'être l'ami des artistes.

Devenu roi, il conserva les mêmes allures. Sa complaisance à



UN TABLEAU MEUBLANT, LITHOGRAPHIE PAR DAUMIER

poser était proverbiale<sup>1</sup>. Quand Ingres revint de Rome en 1840, il lui fit les honneurs de Versailles et l'invita à Neuilly à un concert dont le programme avait été composé pour plaire aux goûts de l'artiste<sup>2</sup>. Il reçut Cornelius, en 1838, comme une puissance. Sa fami-

1. J. Janin, *Salon de 1839* (dans *l'Artiste*, 17 mars 1839, p. 256).

2. Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin*, p. 144.

liarité avec les peintres donnait prétexte à quelques anecdotes malignes qui circulaient dans les ateliers. On racontait qu'il entraît parfois, sans bruit, par une porte secrète, dans la salle où Horace Vernet travaillait à Versailles et qu'un jour « Horace, non averti de sa présence, tout au feu de l'improvisation, l'avait, dans un malencontreux élan de recul, culbuté sur son royal revers<sup>1</sup> ». On disait encore que dans l'atelier d'Alaux il s'était trouvé brusquement en face de Pils qui, armé d'un mousquet, posait pour un ligueur, et qu'il s'était enfui fort effrayé<sup>2</sup>.

La bonhomie qui autorisait ces anecdotes puériles, n'était pas uniquement de surface. Elle s'associait à une bienveillance très réelle et aussi à un désir d'action personnelle sur les arts. M. de Montalivet, qui fut, en ces questions, le collaborateur le plus direct et le plus actif de Louis-Philippe, a fait, après 1848, l'apologie de l'œuvre accomplie par son ancien maître, et son livre<sup>3</sup> garde, dans le panégyrique, un ton si mesuré, il apporte tant de faits précis, qu'il mérite considération. Nous apprenons que Louis-Philippe a dépensé à Versailles 6 600 000 francs pour achats ou restaurations de peintures et sculptures, qu'il a consacré plus de dix millions aux achats pour les musées.

Aux heures où le public n'y était pas admis, le roi parcourait les salles du Salon, le crayon à la main. Il dressait une liste d'œuvres, la communiquait au directeur des Musées pour recevoir ses observations, et ce travail servait de base aux achats comme aux récompenses<sup>4</sup>. Pour Versailles, il ne se contenta pas de désigner les artistes, il examina leurs esquisses ou leurs toiles et exigea, à l'occasion, des modifications ou des retouches. La *Fédération* de Couder faillit ainsi être refusée et fut l'objet de longues et laborieuses négociations<sup>5</sup>.

Dans quel sens s'est exercée une action si importante ? Le goût de Louis-Philippe a été l'objet de maint sarcasme : on s'est moqué de sa sympathie pour Alaux, auquel furent effectivement confiées

1. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 81.

2. Claretie (d'après Becq de Fouquières), *Peintres et sculpteurs*, t. I, p. 166.

3. De Montalivet, *Le Roi Louis-Philippe et la liste civile*, 1851.

4. De Montalivet, *op. cit.*, p. 123. Ces faits nous sont confirmés pour 1831, par le *Journal des Artistes*, 21 août 1831, p. 32 et 135.

5. De Montalivet, *op. cit.*, p. 118-121. Alaux, chargé de peindre l'*Assemblée de 1596*, avait imaginé des draperies rouges. Un jour, le roi apporta la preuve que la salle était tendue de bleu et l'artiste dut modifier ses fonds. (Eugène Guillaume, *Jean Alaux*, dans les *Notices et discours*, p. 137.)

plus de soixante commandes<sup>1</sup> et on lui a attribué cette confession : « Alaux peint bien et dessine bien; il n'est pas cher, et il est coloriste<sup>2</sup>. » On lui a reproché les 840 000 francs alloués à Horace Vernet.

Il est vrai qu'il apportait dans les beaux-arts des préoccupations particulières : « l'art... n'était pas pour lui un but, il dédaignait un peu la forme quand elle ne s'attachait pas à la vérité »; il cherchait dans les toiles une représentation fidèle de l'histoire et voulait « donner à l'art une direction exclusivement historique et nationale ». Cette conception, dont j'emprunte la formule à M. de Montalivet<sup>3</sup>, a présidé à la création du musée de Versailles et en est la condamnation.

Mais il convient d'ajouter, en toute impartialité, à ces traits une contre-partie. Louis-Philippe n'avait pas le goût très pur, mais il avait les tendances les plus libres. Son avènement ne fut pas envisagé sans appréhension par les classiques. On craignit qu'il ne vînt « servir les vœux et fortifier les espérances du parti romantique<sup>4</sup> ». Lorsque le roi désigna Champmartin pour exécuter son portrait officiel, ce fut, dans le camp académique, une véritable explosion de fureur<sup>5</sup>. Devant ces récriminations, devant l'attitude de l'Institut, Louis-Philippe ne crut pas devoir se poser en champion du Romantisme, mais il ne cessa de protester, avec discrétion, contre toute velléité de proscription, intervint parfois, nous le verrons, auprès du jury, pour l'engager au libéralisme<sup>6</sup>. Il confia à Delacroix pour Versailles deux importantes commandes, bien qu'il n'eût pas de sympathie personnelle pour son art, et s'il le fit, ce n'est pas certainement pour obéir à l'opinion publique, presque universellement hostile au maître<sup>7</sup>.

1. Eugène Guillaume, *loc. cit.*, p. 133. — *Journal des Arts et de la Littérature*, 1837, p. 152.

2. Théophile Silvestre, *Les Artistes français*, 1878, p. 290.

3. De Montalivet, *op. cit.*, p. 117; — Véron, dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris* (IV, p. 175), a presque littéralement copié ce passage.

4. *Journal des Artistes*, 28 août 1831, p. 158, article signé F. [Farcy]. *Les Beaux-Arts sous Louis-Philippe*.

5. *Journal des Artistes*, 11 septembre 1831.

6. Louis Viardot (*Le Siècle*, 19 mars 1837); — Théophile Gautier (*La Presse*, 27 mars 1844).

7. « Le roi Louis-Philippe », écrit Léon Riesener (cité par Burty, *Lettres de Delacroix*, p. xvi), « n'aimait pas sa peinture... Pour les *Croisés*, Delacroix avait proposé une esquisse fort belle. M. de Cailleux lui fit entendre que le roi désirait, autant que possible, un tableau qui n'eût pas l'air d'être un Delacroix. C'est au respect humain et non à l'estime que nous devons ce que nous avons de

La création du musée de Versailles fut, sans doute, une initiative déplorable, et les millions de travaux qui y furent confiés à des peintres auraient pu être intelligemment employés; mais, en d'autres circonstances, l'action du roi n'appelle que l'éloge. Ce fut lui qui, dès le début de son règne, rendit les Salons annuels. Il ne tint pas à lui que l'art du vitrail ne renaquit en France; enfin, la formation du musée espagnol au Louvre, malgré sa destinée brève, eut une réelle efficacité sur l'évolution réaliste<sup>1</sup>.

Autour du roi régnait une atmosphère de sympathie pour les artistes. Plusieurs membres de sa famille pratiquaient, avec plus ou moins d'assiduité, quelque art. La reine Marie-Amélie peignait des fleurs, le duc d'Orléans dessinait<sup>2</sup>, le duc de Nemours faisait de l'aquarelle. Le mérite de la princesse Marie d'Orléans dépassait celui d'un amateur : élève d'Ary Scheffer, elle avait composé trois cartons pour les verrières de Saint-Saturnin de Fontainebleau<sup>3</sup>. On sait qu'elle était sculpteur, et Versailles conserve sa *Jeanne d'Arc* à laquelle les orléanistes ont fait une popularité qui n'est pas tout à fait effacée.

Parmi ces bonnes volontés, la plus agissante fut celle du duc d'Orléans. Lié avec des peintres, familier d'Ary Scheffer, de Decamps, de Dupré<sup>4</sup>, il ne se crut pas tenu à la même réserve que son père et fut le champion avoué des romantiques. Dès 1831, il était dénoncé, comme tel, à l'indignation publique : « L'héritier du trône », écrivait-on dans le *Journal des Artistes*<sup>5</sup>, « trempe aussi, sans s'en douter, dans la conspiration artistique. Livré, dit-on, à l'influence d'un jeune artiste doué d'un talent original, d'un talent à part, mais qui ne saurait jamais faire école<sup>6</sup>, il est détourné de toute estime pour les œuvres de haut style et ne fait cas que des œuvres soudaines

lui dans les galeries de Versailles. » Ces affirmations me sont suspectes. Le choix de Delacroix était une hardiesse et, pour la grande majorité des contemporains, un scandale. Quant aux prétendus conseils de M. de Cailleux, il est évident qu'ils n'ont eu sur le maître aucune influence regrettable.

1. Je me réserve de revenir sur ces points importants dans une prochaine étude.

2. Sur la famille royale cf. de Montalivet, *op. cit.*, p. 124, 131, 374.

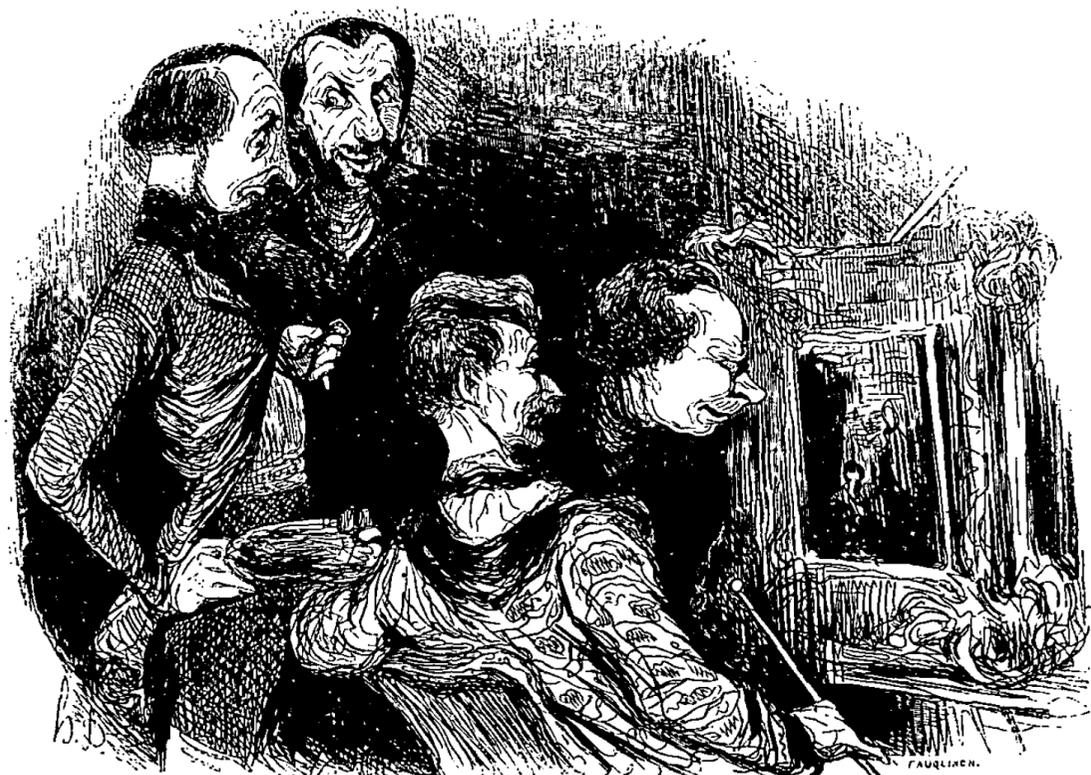
3. Briffault, *Le Duc d'Orléans*, 1842, p. 51.

4. Une légende d'atelier veut qu'un jour, le duc d'Orléans allant rendre visite à un peintre, la concierge l'ait prié de remettre à l'artiste un pantalon qu'elle venait de raccommoder, commission dont le jeune prince se serait acquitté en toute simplicité. Cette aventure arriva-t-elle chez Decamps ou chez Dupré (Hustin, *Dupré*, dans *l'Art*, janvier 1899)? Est-elle authentique? Je laisse ce grave problème en suspens.

5. 28 août 1831, p. 158.

6. Il s'agit évidemment d'Ary Scheffer.

et désordonnées où brillent l'imagination et l'adresse à défaut de savoir ». Le duc d'Orléans devait justifier ces appréhensions. En 1833, il donnait des commandes à Ingres, à Delaroche, à Tony Johannot, à Roqueplan, à Paul Huet. Il entra en lutte ouverte avec le jury, protégeait Barye exclu des Salons et lui commandait un surtout de table monumental. Ses sentiments étaient si bien connus que lorsqu'en 1836 *l'Hamlet* de Delacroix fut refusé, on annonça qu'il s'était rendu acquéreur de l'œuvre proscrite. L'information se



UN TABLEAU DE CHEVALET, DESSIN PAR DAUMIER

trouva fautive, mais elle était vraisemblable. A la mort du duc de Blacas, quelques officieux mirent en avant le nom du duc d'Orléans pour sa succession à l'Académie des Beaux Arts. Cette suggestion ne fut pas entendue, et *l'Artiste* en exprima le regret dans un article panégyrique où il exaltait le prince, protecteur de Decamps, de Cabat, d'Eugène Delacroix, de Scheffer, de Barye<sup>1</sup>; « M. le duc d'Orléans », ajoutait-on, « est l'ami de M. Ingres, et s'il était plus riche M. Ingres n'eût pas travaillé pour le duc de Luynes<sup>2</sup> ». Le duc d'Orléans allait devenir possesseur de la *Stratonice* et obtenir du peintre « l'immortalité d'un portrait<sup>3</sup> ».

1. *L'Artiste*, 1836, p. 119 et 132.

2. *L'Artiste*, 2 février 1840.

3. Briffault, *Le Duc d'Orléans*, 1842; — Delaborde, *Ingres*, p. 258-259 et 346.

Lorsqu'en 1842 l'accident de la route de Neuilly interrompit brusquement de magnifiques espérances, Briffault, dans l'éloge du prince, ne manqua pas de rappeler que « toutes les belles témérités de l'art moderne trouvaient en lui une providence vivante qui les consolait des dégoûts et des injustices<sup>1</sup> ». Dans son testament, le duc d'Orléans n'avait pas oublié « son ami Ary Scheffer<sup>2</sup> ».



V. — MINISTRES, DÉPUTÉS.

LE MUSÉE DU LUXEMBOURG

s'entend que l'action personnelle du roi et des princes ne s'étendait pas à toutes les sommes dépensées en leur nom. L'administration de la liste civile était parfois responsable. Lorsque l'on proposait à Sigalon de peindre le duc d'Orléans couronné à une distribution de prix<sup>3</sup>, le choix d'un tel sujet devait appartenir au zèle de quelque employé.

Une remarque analogue s'impose pour la dispense des crédits du budget. Quand Thiers était ministre, il agissait, sans doute, par lui-même. Ce fut lui qui confia à Delacroix les plafonds de la Chambre des députés. A d'autres moments, les bureaux gardaient les initiatives. Il s'y rencontrait des hommes distingués. Cavé, qui fut nommé directeur des Beaux-Arts en 1839, eut une action très étendue et très discrète<sup>4</sup>. Il était lié avec Delacroix, surtout avec Jean Gigoux, qui eut souvent à se louer de cette amitié puissante<sup>5</sup>.

Les bureaux étaient assaillis par les députés. Ceux-ci votaient malaisément des crédits pour les arts, mais ils étaient toujours disposés à solliciter une commande pour leurs protégés<sup>6</sup>. Ils réchauffaient leur popularité en obtenant des tableaux pour les églises<sup>7</sup> ou

1. Briffault, *op. cit.*, p. 50. — Quelques mois auparavant, Alphonse Karr, dans les *Guêpes* de janvier 1842 (p. 28-29), rapportait une conversation du duc d'Orléans avec Paul Delaroche au sujet de l'*Hémicycle* : le prince reprochait à l'artiste d'avoir oublié Le Brun et Palladio.

2. *Bulletin de l'Ami des Arts*, 1843, tome I, p. 35.

3. Laviron et Galbaccio, *Salon de 1833*, p. 237.

4. *L'Artiste*, 1<sup>er</sup> décembre 1839.

5. Isidore Gosse, *Diogène au Salon de 1846*, p. 22 et 23.

6. A. Desbarolles, *Notes sur la vie d'artiste* (dans le *Bulletin de l'Ami des Arts*, t. I, p. 294 et suiv.).

7. « Nos églises, tant de ville que de campagne, se recommandent plus que jamais au bon vouloir de nos députés. » (Th. Burette, *Salon de 1840*, dans la *Revue de Paris*, avril 1840.)

les musées de leur circonscription. Parfois se liaient des intrigues compliquées : en 1839, l'*Urbain Grandier* de Jouy, promis à Lyon, fut conquis, pour Bordeaux, de haute lutte par Dalos, député de la Gironde<sup>1</sup>; la *Justice de Trajan* de Delacroix faillit prendre le même chemin et ne fut pas sans peine réservée à Rouen<sup>2</sup>.

Des artistes se trouvèrent lésés par ces marchandages. Hippolyte Flandrin réclamait pour Lyon, sa ville natale, *Le Christ et les enfants*, son tableau de 1839, que le gouvernement lui avait acheté. Ce désir, dicté par la reconnaissance, par un souci naturel de notoriété locale, était légitime. Mais Guizot désirait être agréable à ses électeurs de Lisieux, et c'est dans leur minuscule musée que l'œuvre de Flandrin fut enterrée<sup>3</sup>.

La presse se plaignit souvent de « la dictature bureaucratique des commis d'une administration tracassière<sup>4</sup> », elle déplora l'incohérence administrative et la répartition détestable des commandes<sup>5</sup>. Ces doléances étaient en partie fondées. Il est évident à qui a parcouru les églises et les musées de France que des travaux importants furent donnés à des peintres médiocres ou détestables. Mais les commandes étaient extrêmement nombreuses : en 1841, selon le calcul de Louis Peisse<sup>6</sup>, sur 108 « tableaux plus ou moins dignes de l'épithète d'*historique* » qui figuraient au Salon, « 54 étaient déjà achetés par la liste civile, les ministres ou la ville de Paris ». Au Salon de 1844 on voyait 41 tableaux commandés par l'État<sup>7</sup>. Il ne faut pas oublier les travaux exécutés sur place, dans les monuments publics, dans les églises : au Luxembourg, au Palais-Bourbon, à l'École des Beaux-Arts, à la Cour des Comptes, à Notre-Dame-de-Lorette, à Saint-Germain-l'Auxerrois, etc. Comment s'étonner, dans cet ensemble, de la présence d'œuvres faibles?

Nous serions en droit de nous indigner si les maîtres véritables ou les esprits originaux avaient été évincés. Or, si l'on en excepte les paysagistes, envers lesquels le gouvernement eut le tort de ne pas montrer plus de clairvoyance que la presque-totalité des con-

1. *L'Artiste*, 15 décembre 1839.

2. *Bulletin de l'Ami des Arts*, t. I, p. 82.

3. Louis Flandrin, *Hippolyte Flandrin*, p. 74 et 75.

4. Laviron, *Salon de 1834*, p. 5 et 6.

5. Jules Janin (*L'Artiste*, 1833, p. 170, et suiv.); — A. Decamps (*Le National*, 19 mars 1834); — Gustave Planche (*Revue des Deux Mondes*, 1837, p. 767); — Théophile Gautier (*Revue de Paris*, avril 1841, p. 154); etc.

6. *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> avril 1841.

7. *Les Beaux-Arts*, édités par Curmer, t. III, p. 19.

temporaires, il n'est pas d'artistes audacieux à qui la monarchie de Juillet ait refusé l'occasion de signer une grande page. Les novateurs, les Orsel, les Flandrin, les Chassériau, les Mottez, ont tenté sur de vastes surfaces leurs expériences<sup>1</sup>. Ils ont pu se produire après Delacroix, Devéria, Johannot ou Ingres, et le gouvernement a eu d'autant plus de mérite à les soutenir que l'Institut et une partie de la presse l'encourageaient à une attitude toute contraire.

L'examen des livrets du musée du Luxembourg vient confirmer ces observations<sup>2</sup>. Delacroix, Delaroche, Eug. Devéria, Robert Fleury, Ingres, Schnetz, Ary Scheffer, Sigalon y figurent en 1830. En 1834, parmi les nouveaux, à côté de Biard, Jolivard ou Steuben, je vois Brune, Dauzats, Larivière, Odier, Poterlet, Rioult, Henri Scheffer, Ziegler; Delacroix, à cette date, a trois tableaux (*Dante et Virgile, Les Massacres de Scio, Les Femmes d'Alger*), Ary Scheffer en a deux (*Les Femmes souliotes, Le Larmoyeur*). En 1836, les nouveaux sont moins intéressants; je relève les noms de Decaisne et Gallait; Beaume, Redouté et Rémond, qui avaient disparu depuis 1832, rentrent en scène avec des œuvres nouvelles; par contre, Ingres qui n'avait qu'un petit tableau (*Roger délivrant Angélique*) ne figure plus dans la galerie.

Les années suivantes virent entrer des œuvres de Clément Boulanger, de Champmartin, de Couture, de Glaize, de Gleyre, des deux Hesse, de Jalabert, d'Alfred Johannot, des paysages d'Achard, d'Aligny, de Cabat, de Paul Huet. Ingres reprit place avec *La Remise des clefs à saint Pierre et Cherubini*.

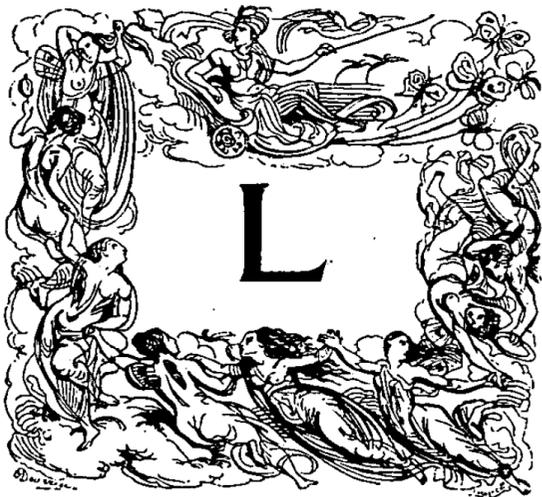
Sans doute, ce relevé accuse des lacunes déplorables. Les paysagistes novateurs sont presque tous éliminés. On ne s'explique pas l'absence de Decamps. Pourtant il faut reconnaître que les tendances les plus diverses ont été admises. L'art traditionnel, loin de régner en maître au Luxembourg, y est, à peine, mieux représenté que ses rivaux<sup>3</sup>.

1. Une partie de leurs travaux ont été commandés par la Préfecture de la Seine, mais il est évident que ni de Bondy, ni Rambuteau, son successeur, ni la Commission municipale n'agissaient contre les désirs du gouvernement.

2. On en trouvera la bibliographie dans le catalogue de 1863.

3. Philippe de Chennevières, dans la préface du catalogue du musée du Luxembourg, et M. Léonce Bénédite, ont esquissé l'histoire de ce musée. Une monographie complète reste à écrire. Elle offrirait le plus haut intérêt et éclairerait aussi l'histoire de nos collections provinciales.

## VI. — LE MÉCÉNAT DE LA BOURGEOISIE



La bourgeoisie est devenue la classe dominante. Ses membres les plus distingués se piquent de goût, et les deux hommes qui la représentent peut-être le mieux, Thiers et Guizot, n'ont pas seulement été des amateurs : ils ont été, à leur heure, des critiques d'art. Guizot a écrit en 1810 un *Salon* remarquable et, en 1816, un curieux *Essai sur les limites*

*qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts*<sup>1</sup>. Quant à Thiers, on sait qu'averti par Gros il salua, en 1822, la gloire naissante de Delacroix<sup>2</sup>, et l'on n'ignore pas qu'il fut toute sa vie un protecteur actif, sinon toujours très éclairé, des arts<sup>3</sup>.

La bourgeoisie, en général, est moins passionnée pour le beau que ses deux chefs; les plaintes sont générales que provoque son avarice; pourtant la majorité des artistes, ne pouvant escompter les commandes royales, sollicite son appui et elle exerce sur la production artistique une influence prépondérante.

Elle fait, tout d'abord, prédominer le tableau de chevalet. Rares sont les amateurs ayant une galerie et, surtout, une galerie où les œuvres de grandes dimensions puissent prendre place. Les bourgeois achètent des cadres pour les accrocher dans leurs salons. Les peintres se trouvent donc amenés à délaisser les grandes toiles ou à ne les aborder que sur commande. Quand ils ne travaillent pas pour l'État, ils exécutent des toiles de chevalet. « Dans nos démocraties modernes », écrit Alexandre Barbier<sup>4</sup>, « où les richesses sont éparpillées, où la toute-puissance réside de fait dans les classes moyennes, il faut, bon gré mal gré, que l'art s'accommode au goût des nouveaux maîtres, qu'il se rapetisse au niveau de leur fortune,

1. Les deux opuscules ont été réimprimés dans les *Essais sur les Beaux-Arts en général*.

2. Léon Rosenthal, *La Peinture romantique*, p. 92.

3. Jean Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, p. 235; — Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 35.

4. *Salon de 1836*, p. 38. Même idée dans *l'Artiste*, 1844, p. 162.

qu'il se proportionne à l'exiguité de leurs demandes, sous peine de mourir à l'hôpital. »

Les artistes ne se résignent pas sans regret à cette nécessité. Depuis David, ils sont habitués à ne pouvoir exprimer la moindre pensée ni traduire la plus simple forme sans user de proportions colossales; le préjugé public mesure l'envergure des œuvres à leurs dimensions et ne cherche pas de la grande peinture sur des petites toiles. Aussi ne manque-t-il pas de critiques pour déplorer ce fait social et pour en annoncer les pénibles conséquences : « Ce qui était jadis le partage de quelques-uns est devenu », écrit-on en 1839, « la prétention de tous; ... dorénavant n'attendez rien de grand de vos artistes..., ce sera la moyenne propriété qui paiera, et on lui en donnera pour son argent..., vous aurez du petit, du joli, du soigné et du bien conditionné; mais du grand, jamais<sup>1</sup>. » « Le goût des grands ouvrages, le goût du grand style », dit-on encore, « s'affaiblit de plus en plus<sup>2</sup>. »

Il est clair que l'on confond ici deux phénomènes concomitants mais distincts. Un salon exigü n'entraîne pas nécessairement des goûts mesquins; mais il est vrai, que dans le temps que nous étudions, les goûts mesquins se sont souvent rencontrés chez les possesseurs de salons exigüs.

Pour un amateur intelligent comme Paul Périer, protecteur de Théodore Rousseau, il se trouva trop d'acheteurs peu raffinés auxquels suffisaient des œuvres d'une technique médiocre et d'une conception vulgaire. De telles œuvres se sont multipliées sous la monarchie de Juillet. Le faits divers sentimental, la charge peinte, ont couvert les parois des Expositions. Pour toucher une clientèle indifférente aux idées, quelques peintres se sont laissés aller à la fantaisie superficielle; d'autres, moins scrupuleux ont glissé dans l'équivoque et la grivoiserie.

« Les œuvres d'art d'une originalité trop indépendante », écrit Alexandre Decamps<sup>3</sup>, « d'une exécution trop hardie, effarouchent les yeux de notre société bourgeoise, dont l'esprit étroit ne peut plus embrasser ni les vastes conceptions du génie, ni les généreux élans

1. Alexandre Barbier, *Le Salon de 1839*, p. 15-16.

2. Gustave Planche (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1847). Par contre, l'auteur anonyme du *Salon de 1833* dans *Le National* (23 mars 1833) explique fort bien pourquoi les artistes peuvent et doivent se résigner à n'avoir « pas plus d'envergure que Nicolas Poussin, lequel faisait tenir tout le Déluge dans une toile de quatre pieds ».

3. *Le National*, 18 mars 1838.

de l'amour de l'humanité. L'opinion marche terre à terre; tout ce qui est trop vaste, tout ce qui s'élève au-dessus d'elle lui échappe. » La suite de ces études montrera le bien fondé de ces doléances.

Plus d'un écrivain a protesté contre l'esprit de la bourgeoisie, Théophile Gautier a proféré de magnifiques déclamations :

Tout est grêle et mesquin dans cette époque étroite...  
Le riche, gorgé d'or, marchande son salaire...  
Par d'ignobles pensers la foule poursuivie,  
Sans avoir compris rien retourne à son comptoir<sup>1</sup>.

Plaintes superbes et vaines. Plus avisés ceux qui, constatant le fait inéluctable<sup>2</sup>, essaient d'en tirer le meilleur parti. « Le public », écrit avec clairvoyance Ténint<sup>3</sup>, « quelques-uns s'en montrent trop dédaigneux. Qu'on le sache bien, l'art est fait pour lui et doit être compris par lui! Ce qu'il ignore, daignez le lui apprendre<sup>4</sup>..., et ce n'est pas là un acte de pure bienveillance qu'on vous demande. Vous êtes bien autrement intéressés dans la question : *il y va pour vous de la vie ou de la mort*... Les fortunes sont amoindries, les communautés religieuses ont disparu..., aujourd'hui la municipalité règne seule et la municipalité est faite avec le public..., elle ne comprend pas encore l'utilité de l'art. Si vous vous tenez dans l'isolement et dans l'ombre, vous laisserez l'art se perdre, vous faillirez à votre cause. »

« Aujourd'hui que l'art se modifie et tend à descendre dans la famille », lit-on par ailleurs<sup>5</sup>, « aujourd'hui qu'il veut se plier à nos mœurs et à notre vie nouvelle, c'est le public qui doit lui servir, en quelque sorte, de Léon X, de Médicis et de Napoléon. »

La multiplication des portraits est une des conséquences les plus saillantes du mécénat bourgeois. Il n'est point nécessaire d'aimer l'art pour désirer une image peinte. La vanité, l'égoïsme, l'amitié ou l'amour y conduisent suffisamment. « Le bourgeois qui

1. Théophile Gautier, *A Jehan Duseigneur (Poésies complètes, t. II)*.

2. « Le bourgeois », écrit sèchement Baudelaire (*Salon de 1845*, p. 2), « est fort respectable, car il faut plaire à ceux aux frais de qui l'on veut vivre ».

3. *Album du Salon de 1842*, p. 3.

4. [Le bourgeois] « ne demanderait pas mieux que d'aimer la bonne peinture, si ces messieurs [les critiques] savaient la lui faire comprendre et si les artistes la lui montraient plus souvent ». (Baudelaire, *ibidem*). — Voir surtout la remarquable apostrophe « aux bourgeois » qui sert d'introduction à son Salon de 1846.

5. Annet et Trianon, *Examen critique du Salon de 1833*, p. 1v.

a son portrait à l'huile méprise son voisin qui a son portrait à l'aquarelle; il ne rend pas le salut à celui qui a son image en lithographie<sup>1</sup>. » Au Salon de 1834 il y a 650 portraits<sup>2</sup>; il y en a 500, sur 2000 ouvrages exposés, en 1841<sup>3</sup>, 673 en 1844<sup>4</sup>. Ce débordement provoque d'amusantes colères contre les bourgeois, leurs goûts, leurs figures et leurs costumes : « Notre frac moderne », prétend Henri Heine, « a réellement quelque chose de si prosaïque au fond qu'on semble ne pouvoir le placer dans un tableau que par manière de parodie<sup>5</sup> ». Alphonse Karr abonde sur le même thème et Théophile Gautier lui doit une de ses plus truculentes improvisations : « Toutes les têtes », s'écrie-t-il, « sont de la plus consciencieuse hideur. Ce sont des mufles, des hures, et plus souvent des groins, presque jamais une face humaine... Il faut convenir que les peintres de portraits modernes sont les plus malheureux de tous les hommes. Jamais, à aucune époque, le costume n'a été aussi contraire au développement des arts du dessin. On ne saurait rien imaginer de plus laid, de plus pauvre, de plus mesquin que les vêtements que nous sommes obligés de porter et que les peintres qui se livrent à cette désagréable occupation de nous présenter en duplicata sont forcés de copier avec une scrupuleuse exactitude : nous ne sommes pas d'une beauté exorbitante, mais nous pourrions être un peu moins horribles assurément... Imaginez un peu l'Apollon du Belvédère en personne, avec des sous-pieds, un gilet à châle, un col de chemise et un rouleau de carton pelucheux sur le chef : quel pantin grotesque cela ferait<sup>6</sup> ! »

Est-il nécessaire de souligner ce qu'il y a de spécieux dans ces déclamations? Le seul portrait de *Bertin l'aîné* suffirait à en affirmer l'inanité. D'ailleurs, en dehors des arguments esthétiques qu'il serait trop facile d'accumuler, il convient de noter que le portrait fait vivre l'artiste<sup>7</sup> : par conséquent, il l'émancipe. Celui qui a vendu quelques portraits peut trouver le loisir et la liberté de couvrir des toiles sans souci de l'acheteur, par amour pur de l'art : « Je désire », écrivait Chassériau le 23 novembre 1840, « faire beaucoup de portraits

1. Maurice Alhoy, *Les Séances de l'atelier (Musée pour rire, 1839)*.

2. *L'Artiste*, 1834, p. 123.

3. L. Peisse, *Salon de 1841 (Revue des Deux Mondes, 1<sup>er</sup> avril 1841)*.

4. *Les Beaux-Arts*, t. III, p. 49.

5. Henri Heine, *Salon de 1834 (De la France, 1833, p. 318)*.

6. *Salon de 1837 (dans La Presse, 13 et 18 mars 1837)*.

7. « Le portrait est le pot-au-feu du peintre. » (Jal, *Causeries du Louvre, 1833, p. 99*).

pour me faire connaître d'abord, gagner de l'argent ensuite, afin d'acquérir l'indépendance nécessaire qui me permettra d'accomplir les devoirs d'un peintre d'histoire<sup>1</sup>. » L'auteur du *Lacordaire* et des



insp. de Valbert, O. L.

LE PORTRAIT ET L'ORIGINAL, LITHOGRAPHIE PAR DAUMIER

*Deux Sœurs* ne faisait pas, au reste, uniquement des portraits par contrainte.

En résumé, la bourgeoisie achète; elle achète surtout des œuvres de chevalet ou des portraits; les tendances qu'elle favorise sont loin d'être toutes recommandables; elle encourage la production artistique, sans contribuer, tant s'en faut, au contraire, à élever le niveau de l'art.

1. Valbert, *Chassériau*, p. 48.

Aussi les écrivains d'opposition démocratique escomptent-ils, le jour où les artistes pourront élargir leur clientèle et s'adresser au peuple. « Si les États despotiques », écrit Charles Blanc en 1845<sup>1</sup> « ont été favorables au développement de l'art, c'est uniquement à cause de l'énorme concentration de capitaux dont peut disposer un seul homme dans ces sortes de gouvernements. Or rien n'empêche que la même concentration n'existe dans les démocraties, avec cette différence que le protecteur, alors, c'est tout le monde. Associer les hommes, grouper les richesses, réunir en faisceau tant de ressources dispersées, voilà quelles sont les futures conditions de la prospérité de l'art et de son rayonnement. »

Beau rêve, mais de réalisation lointaine. En attendant, le peuple est incapable de payer; il l'est, peut-être aussi, de comprendre.

(*La suite prochainement.*)

LÉON ROSENTHAL

1. *Salon de 1845* (dans *La Réforme*, 16 mars 1845).



SÉANCE DE PORTRAIT, DESSIN PAR BERTALL.



LA FOULE AU SALON, DESSIN PAR DAUMIER  
(Frontispice du « Salon de 1839 », de Laurent Jan.)

## LES CONDITIONS SOCIALES DE LA PEINTURE SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET

(DEUXIÈME ARTICLE<sup>1</sup>)

### VII. — LA VIE D'ARTISTE



On rassemblerait sans peine des anecdotes curieuses ou piquantes sur les artistes qui vécurent sous la monarchie de Juillet. Il est malaisé, au contraire, de dégager de tant de traits épars quelques faits synthétiques. Cet effort, nous le poursuivons ici. Il s'entend qu'une grande prudence y est nécessaire et qu'on ne songe pas à ramener à une physionomie unique des tempéraments et des existences différents. Des portraits tranchés surgissent, au premier appel, dans nos mémoires. C'est Delacroix, issu d'un milieu officiel, fils d'un préfet, frère d'un général, d'instinct et d'éducation raffinés, de manières aristocratiques, de relations distinguées; Corot, simple et bonhomme, vivant modestement, mais sans souci, de la pension que lui fait son père; Ingres, menant la

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. I, p. 95.

vie d'un bourgeois, rangée et serrée; Horace Vernet, entouré de bruit et de tapage; Paul Delaroche, gourmé dans sa redingote.

Par quels points se rapprochent des individualités si distinctes? Est-ce pour débiter dans la vie d'une façon bruyante, insouciant, désordonnée? Tant de charges écrites ou peintes pourraient donner à le penser. Je les connais et je m'y amuse, mais j'ai peine à croire que les jeunes peintres aient répondu en général au modèle que nous proposent Daumier, Gavarni, Louis Huart, Félix Pyat ou Henri Mürger<sup>1</sup>. Le type du « rapin »<sup>2</sup> a réussi : il est devenu populaire et, dès lors, on l'a repris à satiété, mais je n'en ai point retrouvé les caractères dans les biographies des maîtres. Ceux-ci ont eu, comme tous les jeunes gens, leurs heures de tapage et de folie, ils ont revêtu parfois des tenues extravagantes; mais, loin d'être des paresseux, ils ont été, tous, des travailleurs acharnés. Par cette ardeur au travail, ils se ressemblent dès le seuil de la vie.

Les rapins, au reste, n'étaient pas tous turbulents ou débraillés. La plupart des ateliers d'élèves étaient tumultueux. Paul Delaroche encourageait les plaisanteries traditionnelles, parfois un peu grosses ou brutales. Ingres ne les tolérait pas. Les disciples prenaient l'allure solennelle du grand homme qui daignait les instruire; ils étaient persuadés de la gravité de leur mission, et cette morgue impatientait Delacroix<sup>3</sup>.

Les caricaturistes ont opposé l'allure des peintres classiques à celle des romantiques. Le classique a les cheveux coupés court, le menton rasé; il est vêtu avec simplicité : tout en lui évite d'attirer l'attention. Son atelier est austère, orné de quelques estampes anciennes et de plâtres antiques. Du romantique, qu'ils n'aiment pas, car ils sont presque toujours intolérants ou rétrogrades, les humoristes donnent deux types différents : tantôt le romantique est débraillé; sous un large feutre mou aux vastes bords il abrite une chevelure hirsute, une barbe négligée, ses vêtements sont extravagants et peu soignés; tantôt il affecte l'élégance d'un fashionable; ses che-

1. Louis Huart, *Le Rapin*, dans le *Musée pour rire* (1842); — Félix Pyat, *Les Artistes*, dans le *Nouveau tableau de Paris* (1834), t. IV; — Henri Mürger, *Scènes de la vie de bohème* (publiées dans le *Corsaire Satan*, à partir de 1845).

2. Remarquons en passant que le mot *rapin* a commencé à cette époque seulement à prendre son sens actuel. Il désignait d'abord avec plus de précision l'élève factotum d'un peintre, celui qui raclait les palettes, ébauchait les fonds et faisait au besoin une commission, un peu auxiliaire, un peu domestique, un peu ami. En ce sens, Jamar était le rapin de Géricault, Andrieu de Delacroix.

3. *Journal*, 9 février 1847.

veux frisés se relèvent sur son front, sa barbe pointue lui donne un air séduisant et fatal, les grands revers de sa redingote, sa taille mince font honneur à son tailleur. Bohème ou dandy, il s'applique à arrêter le regard. Son atelier, encombré d'objets disparates, empruntés surtout au Moyen âge et à l'Orient, est un bric-à-brac.

Tout cela est amusant, mais superficiel ou simpliste. Il y a certainement eu des modes dans les ateliers, mais ces travers n'ont affecté que les très jeunes artistes. Ni le portrait de Decamps, ni même celui de Delacroix ne répondent au signalement conventionnel du romantique. Trop d'exemples, au reste, autour de nous, nous avertissent du peu de rapport qu'il y a souvent entre l'allure des artistes et leur art pour que nous attachions grande importance aux épigrammes sur les costumes. Je serais tenté de ne retenir de ces badinages, plus intéressants pour l'histoire des mœurs que pour l'histoire de l'art, que l'observation qui s'applique aux ateliers. Le choix des objets dont les peintres s'aident dans leur travail, l'atmosphère dont ils s'entourent traduit des prédilections intimes et amène des contrastes pittoresques aisés à résumer dans un dessin.



UNE BRIMADE, DESSIN PAR GAVARNI

A défaut de ressemblance extérieure, c'est par leur valeur morale que se rapprochent les artistes. Ils ont subordonné leur vie à un idéal. « J'ai tout rêvé », disait Gleyre en 1835, « même un nom glorieux<sup>1</sup>. » Tous pourraient faire une semblable confession. Plus encore que la gloire, écho extérieur et qui peut se refuser, ils veulent réaliser l'œuvre qu'ils portent en eux. Médiocres ceux qui recherchent les succès faciles, la considération, les honneurs. Les meilleurs marchent obstinément dans la voie qu'ils ont choisie, sûrs de leur force intime. Cet immense orgueil est celui de Delacroix, d'Ingres, de Rousseau, de Corot, d'autres moins grands.

Ils ne font pas uniquement des sacrifices de vanité. Leur intransigeance les frappe d'une façon plus effective, les maintient dans la

1. Charles Clément, *Gleyre*, p. 109.

misère ou la médiocrité. Ils n'en sont pas ébranlés : « Nous n'avions jamais le sou », disait Rousseau<sup>1</sup>, « mais nous ne causions jamais d'argent, car l'argent n'entraît pour rien dans notre ambition. »

La confession est véridique. En ce temps-là, la grande industrie se développe, une fièvre de lucre s'empare des classes moyennes, où le mot d'ordre est de s'enrichir, mais les peintres ne sont pas encore atteints par le mal. Les considérations matérielles ne les touchent pas. S'ils ont de l'argent, ils le dépenseront avec insouciance. Ils achètent des étoffes rares et des bibelots coûteux. Ils ont des plaisirs de princes. En 1833, chez Alexandre Dumas, dans des décors auxquels ont travaillé Delacroix et Barye, près de Barye déguisé en tigre du Bengale, de Rossini en Figaro, de Musset en pailleuse, on se montre Delacroix en Dante, Nanteuil en soudard, Camille Roqueplan en officier mexicain, Champmartin en pèlerin de la Mecque<sup>2</sup>. Quel contraste, si l'on pénétrait dans l'intérieur de ces artistes!

Ils sont capables, par contre, de supporter la misère avec héroïsme. Diaz a eu les débuts les plus difficiles<sup>3</sup>. Constant Dutilleul inscrit ses dépenses : « Déjeuner, 3 sous de pain, 1 sou de fromage. Dîner : 17 sous. Logis : 17 francs par mois, bottes comprises<sup>4</sup>. » Hamon a vécu dans le dénûment le plus triste : « Les mendiants ont des amis », disait-il, « mais les malheureux qui ne veulent pas être mendiants n'ont pas d'amis. C'est une secte à part. Être plus pauvre qu'un mendiant, c'est assez rude. Eh bien! j'ai été dans la catégorie de ces gens-là<sup>5</sup>. » Dans l'atelier de Delaroche, où il montrait, avec un sourire de philosophe, ses pieds nus dans ses chaussures trouées, à la fin des séances, il recueillait les croûtes de pain laissées par les dessinateurs pour faire, le soir, « une bonne petite soupe<sup>6</sup> ».

Heureux ceux qui pouvaient s'asseoir, à côté de Gérôme, de Gus-

1. Albert Wolf, *Cent chefs-d'œuvre des collections parisiennes* (1884), p. 22. — « L'argent », écrivait Gérôme (Ch. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 88), « avait peu de place dans notre existence, nous étions des pauvres; mais ça nous était égal, car nous n'avions pas de besoins et la vie ne nous coûtait pas cher. »

2. *L'Artiste*, 1833, tome V, p. 119.

3. Albert Wolf, ouvr. cité, p. 42.

4. Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, p. 172.

5. Eugène Hoffmann, *Jean-Louis Hamon* (1904).

6. Ch. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 29; — V. encore Claretie, *Peintres et sculpteurs : Hamon*.

tave Boulanger et de Picou, à la table du père Laffitte où le plat coûtait 25 centimes et le légume 3 sous<sup>1</sup> !

Ces épreuves pouvaient se prolonger; des peintres végétaient plusieurs années sans que leur obstination fût vaincue. L'adversité développait des vertus rares : Gleyre refusait d'accepter la moindre rétribution de ses élèves<sup>2</sup>; Dupré louait un atelier pour Théodore Rousseau<sup>3</sup>. Trimolet, Steinheil, Meissonier, Daubigny et Geoffroy Dechaume formaient une association singulière : chacun d'entre eux devait, à son tour, travailler pendant un an librement pour son art aux frais de ses associés qui accepteraient, pour vivre, des besognes<sup>4</sup>.

A ce moment, sous l'influence de Fourier et de ses disciples, une idée plus large de la solidarité se répandit parmi les artistes. Dès 1830, la *Pétition nationale* de Jeanron demandait qu'une retenue de deux pour cent, faite sur la totalité des sommes consacrées aux Beaux-Arts, servît à fonder des secours pour les artistes âgés, reconnus incapables de pourvoir à leurs besoins, ainsi que pour leurs veuves.

En 1831, un certain Fradelle exposait, à la Société libre des Beaux-Arts, un projet d'association de secours mutuels entre artistes. Ce projet, remarquable en plusieurs points, ne put avoir de suites parce que son auteur, inexpérimenté dans les questions d'assurances, proposait des cotisations annuelles énormes.

Dans les années qui suivirent, on parut moins préoccupé de venir en aide aux artistes malheureux que de resserrer les liens entre les artistes en pleine activité. En 1834, on discutait la formation d'un club; on espérait même que le roi fournirait un local, et l'on escomptait la jouissance du Palais-Royal. Louis-Philippe ne répondit pas à cet espoir<sup>5</sup>. L'idée fut abandonnée, puis reprise en 1835, à la nouvelle de la fondation à Nantes d'un cercle d'artistes<sup>6</sup>. Nous savons que ce fut souvent un sujet de conversation pour Ary Scheffer, Decamps, Delacroix, Barye, Chenavard et Rousseau réunis autour de la table frugale de Dupré<sup>7</sup>. Ainsi préparé, le Cercle des Arts se constitua en 1836<sup>8</sup>. Son existence fut brillante, mais éphémère.

1. Eug. Véron, *Les Coulisses artistiques* (1876), p. 246-247.

2. Ch. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 72.

3. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 57.

4. F. Henriet, *Daubigny* (1875), p. 16 sqq.; — Gréard, *Meissonier*, p. 29.

5. *L'Artiste*, 1834, t. VIII, p. 96, 227, 274.

6. *L'Artiste*, 1835, t. IX, p. 13.

7. A. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau* (1872), p. 123.

8. *L'Artiste*, 1836, t. XII, p. 265; 1837, t. XIV, p. 225; — *L'Art en province*, t. II, p. 110.

Enfin, le 7 décembre 1844, se fondait sous l'initiative du baron Taylor, selon un plan modeste et durable, l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. Elle eut un succès vif et immédiat<sup>1</sup>.

Tous les artistes, sous la monarchie de Juillet, furent-ils, comme ceux dont j'ai évoqué la physionomie, les militants laborieux, héroïques et généreux d'un idéal ? Non, assurément. Il y eut des égoïstes, des intrigants, des gens mesquins et jaloux. Leurs vilenies nous sont dénoncées ; nous sommes initiés à l'art d'escamoter une commande<sup>2</sup>. Le Pierre Grassou de Balzac<sup>3</sup> est, par plus d'un côté, le prototype du Garnotelle des Goncourt<sup>4</sup>. Ce ne sont que des ombres à un beau tableau et, avec Jules Breton, qui vécut une partie de ces heures, nous serions tentés de nous écrier : « O belle époque toute frémissante d'enthousiasme et de générosité<sup>5</sup> ! »

#### VIII. — L'ARTISTE ET LE BOURGEOIS



ES artistes travaillent pour les bourgeois, c'est-à-dire pour leurs pairs. Un tel fait est nouveau et il semble qu'il devrait être favorable à l'art : les peintres, délivrés de la domesticité de l'ancien régime ou de la protection hautaine des grands seigneurs, pouvant devenir les amis de leurs clients et les associer à leurs propres sentiments par un commerce de chaque jour. Bien au contraire, jamais le divorce ne fut plus grand entre les artistes et leurs acheteurs.

La similitude des conditions est tout extérieure. Il se peut que tel peintre soit plus riche que le client dont il fait le portrait, mais il est certain qu'il n'a pas pour l'or une semblable estime. Le bourgeois n'est ni prodigue, ni généreux, ni héroïque. Tout le choque chez l'artiste : les vertus comme les défauts. Il n'admet le désordre ni dans la tenue, ni dans la vie ; il ne comprend pas qu'on puisse sacri-

1. *Journal des Artistes*, 5 et 11 avril 1846 ; rapport de Dauzats.

2. A. Desbarolles, *Notes sur la vie d'artiste* (*Bulletin de l'Ami des Arts*, t. I, p. 325-331).

3. Balzac, *Pierre Grassou* (dans *Babel, publication de la Société des gens de lettres*, t. II, p. 367).

4. *Manette Salomon*, passim.

5. *Nos peintres du siècle*, p. 58.

fier des réalités tangibles à un idéal. Il est d'autant moins indulgent pour la misère de l'artiste, qu'il ne songe pas encore à l'exploiter. Il ignore que l'on peut acheter à de jeunes peintres révolutionnaires,



SCÈNE D'ATELIER, LITHOGRAPHIE PAR JEAN GIGOUX

à un très faible prix, des toiles qui, vingt ans plus tard, se revendront très cher, et il ne fait pas de la constitution d'une galerie un placement de père de famille.

D'autres raisons isolent l'artiste du bourgeois. Stendhal annonçait que les deux Chambres amèneraient dans les salons « une foule de

gens fort estimables, fort honorables, fort riches, mais privés par leur éducation de ce tact fin nécessaire pour les Beaux-Arts<sup>1</sup> ». Il semble, en effet, que les bourgeois de ce temps aient eu une culture artistique rudimentaire. On ne leur fait pas seulement les reproches que l'on n'a cessé de leur adresser depuis lors : d'avoir des goûts mesquins, d'encourager l'art médiocre, d'ignorer le génie ; l'« épicier » de Balzac ne se contente pas d'admirer Dubufe, Vigneron, le musée de Versailles et *Jane Grey*<sup>2</sup> ; il ne suffit pas à Monsieur Prudhomme de sacrifier Eugène Delacroix à Duval le Camus père ou à Pingret<sup>3</sup>, on leur prête encore des quiproquos, des admirations stupides, des étonnements naïfs. La bourgeoise qu'Henry Monnier met en scène avec le peintre qui fait son portrait<sup>4</sup> ressemble plus, par son ignorance, sa sottise, son manque d'usage, à son ancêtre, madame Jourdain, qu'à son arrière-petite-fille notre contemporaine. Toute part faite aux déformations comiques et aux exagérations voulues, on devine à travers ces témoignages un type social qui a, depuis lors, singulièrement évolué.

L'éducation artistique de la bourgeoisie commence, à vrai dire, pendant la période que nous étudions. Sensibles d'abord aux « lithographies coloriées représentant des baigneuses, des batailles de M. Horace Vernet, aux nudités en plâtre copiées sur les drôlesses de la rue Bréda et faites pour elles<sup>5</sup> », les bourgeois achèteront bientôt les tailles-douces de Goupil. Les Salons annuels, les journaux concourent à les initier. Pour le présent, le nombre des bourgeois qui se plaisent au commerce des artistes est fort restreint.

Delacroix inscrivait un soir sur son *Journal* : « Dîné chez M. Thiers. Je ne sais que dire aux gens que je rencontre chez lui et ils ne savent que me dire<sup>6</sup>. » Aujourd'hui, dans des milieux plus modestes, il trouverait des gens instruits et curieux d'art, et des jeunes filles qui lui donneraient des leçons d'esthétique.

Le bourgeois et l'artiste ne se fréquentent donc pas. Le bourgeois redoute l'artiste pour son esprit, pour ses mœurs. Quelques écrivains semblent justifier ses défiances : ni les Hulot<sup>7</sup>, ni les

1. *Promenades dans Rome*, t. I, p. 145 (édition Calmann-Lévy).

2. Balzac, *L'Épicier* (*Les Français peints par eux-mêmes*, t. I).

3. Champfleury, *Monsieur Prudhomme au Salon de 1846* (*Le Corsaire Satan*, 26 mars 1846).

4. *Scènes populaires* (1839) : *Le Peintre et le bourgeois*.

5. Hippolyte Castille, *Les hommes et les mœurs sous Louis-Philippe* (1853), p. 336.

6. *Journal* (26 janvier 1847), t. I, p. 246.

7. Balzac, *La Cousine Bette*.

Guillaume<sup>1</sup> ne se féliciteront d'avoir accueilli dans leurs familles le comte Steinbock ou Théodore de Sommervieux. Jérôme Paturot est la victime du peintre Oscar<sup>2</sup>.

Les artistes méprisent le bourgeois; ils vivent entre eux, par groupes fermés, et reconstituent, sous mille formes, des cénacles.

L'art et le public perdent également à ce divorce. Le public est privé d'un ferment qui aurait élevé ses idées et développé son goût.



LA LEÇON DE PEINTURE, LITHOGRAPHIE PAR CHARLET

Les artistes ne trouvent pas dans les bourses bien garnies le concours qui leur serait nécessaire. Ils en arrivent à considérer la faveur publique comme un signe de médiocrité, à la mépriser et à s'exalter dans leurs conceptions personnelles sans tenir compte des sentiments de leurs contemporains. Joseph Bridau « était cher au cénacle précisément à cause de ce que le monde bourgeois eût appelé ses défauts<sup>3</sup> ». « Ce qui nous plaît dans l'*Ecce Homo* de

1. Balzac, *La Maison du Chat qui pelote*.

2. Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 2<sup>e</sup> partie, I, II, X et XX.

3. Balzac, *Un grand homme de province*.

M. Comayras », écrit avec superbe Théophile Gautier<sup>1</sup>, « c'est un oubli sauvage et féroce de tout ce qui peut plaire aux bourgeois électeurs ou éligibles. » De là un isolement redoutable dont Thoré, dans une belle lettre à Théodore Rousseau, signalait tous les dangers<sup>2</sup>. « Toi, cher Rousseau », s'écriait-il, « tu as pratiqué avec naïveté un détachement excessif de tout ce qui n'est pas ton art, tu es demeuré toujours étranger aux passions qui nous agitent et aux intérêts légitimes de la vie commune... Mais tes inquiétudes secrètes et tes agitations, et tes souffrances instinctives, et quelquefois ton impuissance même dans l'expression de ta poésie, ne venaient-elles point de cette séquestration excessive, de ce suicide d'une partie de tes facultés? En te mêlant un peu plus avec les hommes et avec les femmes, ton talent eût gagné sans doute en pénétration et en magnétisme, sans perdre de son originalité. Et, d'ailleurs, si les hommes comme toi vivaient dans la vie commune, que n'apporteraient-ils pas à leurs semblables? Peut-être n'as-tu compris et pratiqué que la moitié du devoir, qui est le perfectionnement et l'élévation de sa propre nature. Dieu nous a aussi imposé le devoir de contribuer directement au perfectionnement des autres créatures par une sainte communion de nos sentiments et de nos pensées. »

Quoi qu'il en soit, et bien qu'ils dussent souffrir de ne pas rencontrer chez leurs clients un appui moral, les artistes, en comparant leur situation sociale avec celle qu'ils occupaient autrefois, avaient lieu de se réjouir. Une ascension progressive et ininterrompue grandissait, chaque jour, l'estime dans laquelle ils étaient tenus<sup>3</sup>. Quelques amis impatientes auraient désiré davantage. M. Poirier n'aspirait pas seul à la pairie. En 1841 et 1842, l'*Artiste* mena une campagne pour faire entrer quelques peintres dans la haute Assemblée<sup>4</sup>; il mettait en avant les noms de Paul Delaroche, de Hersent, d'Horace Vernet et, en tête, celui d'Ingres. Cette campagne échoua, mais ceux qui l'avaient menée reçurent plus tard satisfaction lorsque Ingres fut nommé sénateur par Napoléon III.

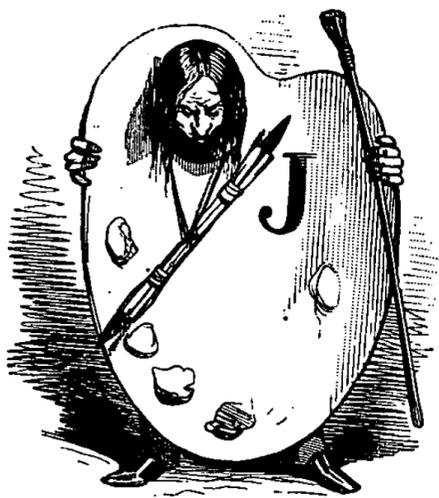
1. Théophile Gautier, *Salon de 1838* (dans *La Presse*, 13 avril 1838).

2. *L'Artiste*, 16 juin 1844, p. 102.

3. Jal, *Les Soirées d'artistes*, dans *Le Livre des cent-et-un* (1831, t. I, p. 109-145).

4. Une réclamation analogue avait été formulée à la Société libre des Beaux-Arts, le 6 novembre 1832, mais l'assemblée avait passé à l'ordre du jour (*Journal des Artistes*, 11 novembre 1832).

## IX. — LES SALONS



USQU'À 1830, les Salons n'avaient fourni aux artistes que des occasions assez rares de contact avec le public. Sous la Restauration, cinq expositions avaient été ouvertes en quinze ans; la dernière datait de 1827. En 1830, au lendemain de la révolution, eut lieu au Luxembourg une exposition très remarquable, d'un caractère à la fois actuel et rétrospectif<sup>1</sup>. On y voyait, à côté des portraits de *M. et M<sup>me</sup> Pécou*

par David, des œuvres de Gérard, Girodet, Guérin, Gros, Abel de Pujol, en face de toiles de Clément Boulanger, de Delacroix ou de Schnetz. Très intéressante et susceptible de donner sur l'état de l'art en France des renseignements précieux, cette exposition ne s'était ouverte, en somme, qu'à quelques artistes. Elle ne répondait pas aux désirs et aux besoins de la masse des peintres.

Aussi, dès 1831, une pétition couverte des noms des maîtres les plus renommés<sup>2</sup> réclamait-elle du roi la création de Salons annuels. Le succès du Salon de 1831, « vrai miracle pour le temps où il fut ouvert<sup>3</sup> », vint soutenir cette supplique. En 1832, le choléra empêcha l'ouverture d'une exposition officielle<sup>4</sup>. Enfin, le 13 octobre 1833, le roi répondait aux instances de la presse et, contre le sentiment de l'Institut<sup>5</sup>, signait l'ordonnance qui établissait l'annuité des Salons<sup>6</sup>. Tous les ans, à partir de ce moment, le Salon se renouvela avec une parfaite régularité. Il s'ouvrit d'abord le 1<sup>er</sup> mars, puis, à partir

1. *L'Explication des ouvrages... exposés dans les galeries de la Chambre des pairs au profit des blessés des 27, 28 et 29 juillet 1830* comporte 348 numéros, dont 307 pour les peintres.

2. Parmi les signataires figurent Decamps, Scheffer, Gros, Abel de Pujol, Ingres, Heim, Isabey, Delaroche, Johannot, Devéria, Schnetz, près de Roman, David d'Angers, les Ramey et Barye.

3. *L'Artiste*, premier article du premier numéro.

4. Une exposition privée se fit au Musée Colbert au profit des indigents cholériques. Malgré la participation de Gros, Scheffer, Gigoux, Granet, Decamps, Charlet et Delacroix, elle était, dit *l'Artiste* (1832, p. 198), « d'une faiblesse regrettable ».

5. Gustave Planche, dans *l'Artiste*, 1832, p. 131.

6. L'ordonnance est donnée *in extenso* dans *l'Artiste*, 1833, t. II, p. 135.

de 1841, le 15; il durait trois mois, avec une période de clôture pour le remaniement des salles. On y entraient librement les dimanches, mardis, mercredis, jeudis et vendredis de 10 à 4 heures; le samedi, réservé aux porteurs de billets, les salles n'ouvraient qu'à 11 heures; l'exposition était fermée le lundi.

Comme sous la Restauration, le Salon se tenait au Louvre, dans les salles mêmes du musée<sup>1</sup>, qui se trouvaient ainsi dérobées au public pendant le temps de l'exposition et aussi pendant la période nécessaire pour la préparer et la déménager, c'est-à-dire pendant près de la moitié de l'année. Un état de choses si préjudiciable à l'art souleva de fréquentes protestations<sup>2</sup>. David d'Angers réclamait la construction d'un édifice spécial affecté aux expositions<sup>3</sup>. Ces doléances ne furent pas entendues. Le gouvernement jugeait peut-être qu'il importait à la dignité de l'art que les expositions se tinssent au Louvre. « Hors du Louvre », proclamait Louis Peisse, un des rares défenseurs du *statu quo*, « il n'y aurait plus de Salon, il n'y aurait que des boutiques de tableaux<sup>4</sup>. »

Il s'en faut d'ailleurs que le Louvre offrît pour l'exposition un local vraiment approprié. Sans parler de la sculpture, exposée dans des conditions déplorables, il n'y avait guère que le Salon Carré où les toiles fussent bien en lumière<sup>5</sup>; la galerie de bois était un purgatoire jusqu'au bout duquel le public ne se risquait pas<sup>6</sup>. Aussi les compétitions et les intrigues pour la place des œuvres étaient-elles très vives<sup>7</sup>, et certains artistes influents faisaient plusieurs fois déplacer leurs toiles, peu satisfaits qu'ils étaient de l'effet produit dans leurs pérégrinations successives<sup>8</sup>.

1. Jusqu'en 1831, on décrochait les tableaux du musée pendant l'exposition. En 1831, on les masqua par des planches et tentures qui coûtèrent 40 000 francs (*Le National*, 2 mai 1831).

2. Voir, par exemple: *L'Artiste*, 1832, p. 3; 1834, p. 237; 1835, p. 9 et 62; — Gustave Planche, *Salon de 1833 (Revue des Deux Mondes)*; — Louis Viardot, *Salon de 1837 (Le Siècle, 2 mars 1837)*; — *Bulletin de l'alliance des arts*, 25 mars 1843; — Arthur Guilloit, *Salon de 1845 (Revue indépendante, 25 mars 1845, p. 234)*; — Eugène Delacroix, *Journal*, à la date 1844, p. 202; etc.

3. Lettre dans le *Journal des Artistes*, 25 mars 1838.

4. Louis Peisse, *Salon de 1843 (Revue des Deux Mondes, p. 104)*.

5. En 1845, la *Smalah* recouvrait les *Noces de Cana*; en 1847, l'*Orgie romaine* eut le même et dangereux honneur (Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 101).

6. Amans de Ch. et A., dans une brochure sur *Le Salon de 1839*, nous donnent des renseignements fort intéressants sur la place assignée aux principales œuvres.

7. *Revue de Paris* par Pierre Durand, dans *le Siècle*, 15 mars 1842.

8. T... et F. Châtelain, *Les Prométhéides*, 1833, p. 137.

Privilégiés, au reste, les artistes qui forçaient les portes du Salon. Sous la Restauration les opérations du jury n'avaient jamais eu un caractère tout à fait régulier. Ce jury permanent était constitué par le directeur des musées assisté de cinq membres<sup>1</sup>. En fait, le comte de Forbin agissait seul, et les artistes se louaient de lui. Des peintres en renom faisaient porter leurs œuvres après l'ouverture du Salon et cherchaient même, par des retards calculés, à produire une émotion plus vive. C'est dans ces conditions que Girodet avait exposé *Pygmalion* en 1819, et Gérard *Sainte Thérèse* en 1827. A partir de 1831, aucune dérogation ne fut admise aux règles fixées pour l'envoi des tableaux : c'est ainsi que les *Pêcheurs de l'Adriatique*, de Léopold Robert, ne purent, en 1835, être exposés.

Le nombre des envois n'était pas limité. La réception des œuvres fut confiée d'abord par Louis-Philippe à l'Académie des Beaux-Arts tout entière. Les artistes, qui avaient espéré la liberté, s'indignèrent de voir des musiciens parmi leurs juges<sup>2</sup>. Ils obtinrent satisfaction sur ce point : la section de musique fut écartée du jury par l'ordonnance d'octobre 1833.

Le temps matériel laissé au jury était, par lui-même, insuffisant : on calculait qu'il ne pouvait consacrer une minute à chaque tableau<sup>3</sup>. Il lui arriva de commettre des méprises et de refuser des toiles de ses propres membres<sup>4</sup>. De plus, l'Institut prétendit se constituer en champion des saines doctrines : il ferma le Louvre, non seulement aux peintres insuffisants, mais à ceux dont les conceptions lui paraissaient dangereuses<sup>5</sup>.



UN MEMBRE DU JURY  
DESSIN PAR CHAM

1. Deux amateurs et trois artistes, d'après le *Traité de législation* de Dupré et Ollendorf (t. II, p. 143); quelques membres de l'Institut, d'après le *Journal des Artistes* (27 mars 1831).

2. En 1833, le compositeur Berton présida, en qualité de président de l'Académie des Beaux-Arts, aux opérations du jury.

3. D'après un article anonyme de l'*Artiste*, 1840 (2<sup>e</sup> série, t. VI, p. 397), les opérations du jury auraient été modifiées à cette date pour prévenir toute hâte. Cette modification, si elle s'est effectuée, n'a pas produit de résultat sensible.

4. En 1843, les paysages de Bidault avaient été ainsi d'abord éliminés (A. Karr, *Les Guépes*, mai 1843, p. 52).

5. Il arrivait, mais d'une façon exceptionnelle, que des œuvres fussent refusées

Ni Géricault, ni Devéria, ni Delacroix n'avaient été en 1819, 1822, 1824 ou 1827, arrêtés aux portes du Louvre. Les proscriptions étaient alors inconnues, et un Salon des Refusés, ouvert en 1827, avait confirmé par son extrême médiocrité le libéralisme du jury<sup>1</sup>.

Le jury de la monarchie de Juillet fut absurde et féroce. Il proscrivit les artistes suspects sans souci de leur valeur, de leur notoriété. Comme aucun tableau n'était soustrait à son jugement, qu'il n'y avait ni « hors concours » ni « exempts », nul n'échappait à cet « aréopage tombé en enfance<sup>2</sup> ».

Les protestations éclatèrent de toutes parts. Presque tous les articles consacrés aux Salons, de 1833 à 1847, débutent par une attaque violente et justifiée contre l'Institut<sup>3</sup>. Je n'ai rencontré, au contraire, qu'une seule apologie du jury ; elle est de Balzac : à l'entendre, « sans le choix de l'Académie, il n'y aura plus de Salon, et sans Salon l'art peut périr<sup>4</sup> ». Mais Balzac aimait à se singulariser. La réprobation publique ne parvint, au reste, ni à adoucir ni à décourager le jury.

Est-il nécessaire d'insister sur des persécutions dont le souvenir ne s'est pas effacé et que l'on a déjà fréquemment évoquées<sup>5</sup>? Oui, sans doute, si l'exemple des erreurs passées peut empêcher le retour de violences semblables en en marquant à la fois la stupidité et l'impuissance. Puissent ceux qui rêveraient d'enrayer par la force les tentatives révolutionnaires nouvelles se souvenir de l'opprobre qui pèse aujourd'hui sur ceux qui voulurent barrer la route à Delacroix ou à Théodore Rousseau!

En 1834, le jury arrête l'*Ermite de Copmanhurst* de Delacroix, des tableaux de Rousseau<sup>6</sup>. En 1835, Tony Johannot, Decamps sont ses victimes<sup>7</sup>. En 1836, la liste grandit : *Hamlet* de Delacroix, le *Roi*

pour raisons politiques. En 1835, un dessin de Chenavard, *Le Jugement de Louis XVI*, fut exclu parce que l'artiste avait figuré parmi les conventionnels Philippe-Égalité : « Quelqu'un, disait-on dans le *Charivari* (25 mars 1835), y a vu un coquin de sa famille. » Le dessin évincé fut d'ailleurs exposé publiquement au Musée Colbert.

1. Léon Rosenthal, *La Peinture romantique*, p. 108-109.

2. Charles Blanc, *Salon de 1839 (Revue du Progrès, 15 mars 1839, p. 269)*.

3. Il est inutile de les citer ; elles sont légion. Signalons pourtant les diatribes de Laurent Jan dans son *Salon de 1839*, p. 23-24.

4. Pierre Grassou (dans *Babel*, t. II, p. 369).

5. M. L. de Fourcaud les a en partie rappelées dans ses études sur Rude (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. II, p. 386-389).

6. A. Decamps (*Le Musée*, 1834, p. 12 et 13) ; — *L'Artiste*, 1834, t. II, p. 65 et 237.

7. *L'Artiste*, 1835, p. 64, 67, 105 ; liste des refusés, p. 169.

*Lear* de Louis Boulanger, le *Crépuscule* de Marilhat, une *Bataille* de Dupré et Lamy, le *Christ en croix* de Tassaert, un paysage de Rousseau, un tableau de Clément Boulanger, un portrait de Gigoux, sont écartés par le jury, qui frappe en même temps, parmi les sculpteurs, Antonin Moine, Fratin, Préault et Etex<sup>1</sup>.

Un portrait du peintre fashionable Champmartin avait d'abord subi le même sort; reconnu à temps, il fut repêché<sup>2</sup>. La presse s'étant emparée de cet incident, Champmartin, dans une lettre qu'il rendit publique, protesta qu'il n'avait jamais eu à se plaindre du jury<sup>3</sup>. Cette démarche fut fort mal accueillie par la critique, assez hostile, d'ailleurs, à l'artiste<sup>4</sup>.

Amaury Duval, en 1837, partage le sort de Riesener (*Vénus*), de Gigoux (*Antoine et Cléopâtre*) et de Calamatta<sup>5</sup>. La *Bataille de Taillebourg* n'est reçue que grâce à l'intervention discrète de Louis-Philippe<sup>6</sup>. Le jury, en 1838, se montre plus traitable : la *Médée* de Delacroix est accrochée à une place d'honneur. *Antoine et Cléopâtre*, de Gigoux, refusé l'année précédente, est admis<sup>7</sup>. Ce n'est qu'une surprise, et 1840 voit



LA FOULE AU SALON,  
DESSIN DE CHAM

recommencer les proscriptions : quatre portraits de Gigoux, l'*Apothéose de la princesse Marie* par Guichard, *Diane surprise* de Chasériau, une *Vue de Venise* de Cabat, tout l'envoi de Théodore Rousseau, des dessins de Grandville sont repoussés. *Trajan* de Delacroix, d'abord refusé, est, au repêchage, reçu à une voix de majorité<sup>8</sup>. Nouveau répit en 1841<sup>9</sup>. En 1842, l'*Avenue de châtaigniers* de Rousseau est évincée. En 1843, une hécatombe : l'*Oda-*

1. *L'Artiste*, 1836, p. 72 et 83. Comme les années précédentes, l'*Artiste* donne la lithographie de plusieurs œuvres refusées.

2. *L'Artiste*, 1836, p. 83.

3. *Le National*, 8 mars 1836.

4. Alexandre Barbier, *Salon de 1836*, p. 75-77.

5. *L'Artiste*, 1837, p. 49. Cette année, tout l'envoi de Barye est refusé.

6. Louis Viardot, *Salon de 1837*, 19 mars 1837.

7. *L'Artiste*, 1838, p. 54.

8. Théophile Gautier, *Salon de 1840* (*La Presse*, 11 mars 1840).

9. « Le jury... cette fois a soulevé moins de plaintes. » (Eug. de Montlaur, *Salon de 1841* (*Revue du Progrès*, 1<sup>er</sup> mai 1841, p. 263).

lisque d'E. Devéria, la *Mort de Messaline* de Louis Boulanger, un tableau de Couture, succombent avec les paysages de Corot, de Dauzats, de Français, de Paul Huet<sup>1</sup>. Un portrait d'Hippolyte Flandrin, d'abord refusé, n'est admis que sur l'intervention d'Ingres qui a menacé, si l'on ne rendait pas justice à son élève, de démissionner de l'Institut<sup>2</sup>. En 1844, le jury, selon Louis Peisse<sup>3</sup>, « a reçu bon nombre de morceaux précédemment refusés et s'est amusé à en recevoir de très mauvais, sans doute pour montrer ce que serait un Salon soustrait à son inspection. Cette prétendue leçon porte à faux », car on ne s'est pas plaint de la sévérité, mais de l'incohérence du jury.

Allons jusqu'au bout. L'*Éducation de la Vierge* de Delacroix et sa *Madeleine*, la *Cléopâtre* de Chassériau, la *Nativité* de Riesener, deux paysages de Paul Huet, sont refusés en 1845<sup>4</sup>. Mottez, Diaz, Riesener, Corot, Gudin, Flers et Decamps, sont partiellement ou totalement exclus en 1846<sup>5</sup>. Enfin, en 1847, le jury, que la révolution de Février doit balayer l'année suivante, exerce une dernière fois ses rigueurs sur R. Lehmann, Chassériau, Champmartin, Galimard, Alexandre Hesse, Gigoux, Corot, Daubigny, Odier, Guignet, Boisnard, Penguilly l'Haridon, Desgoffes, Haffner, O. Gué, Beaume, Pingret, etc.

Qu'on nous pardonne cette énumération longue bien qu'incomplète : elle nous dispense de qualifier des actes que la postérité n'a pu réparer qu'en partie. Pour quelques artistes, sans doute, un refus au Salon devint ce qu'avait été au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour les écrivains, un emprisonnement à la Bastille : une consécration de notoriété. *Antoine et Cléopâtre* de Gigoux<sup>6</sup> fut couvert de fleurs, en 1837, pour faire pièce au jury ; l'année suivante, quand le tableau fut exposé, on consentit à s'apercevoir que la composition était médiocre, prétentieuse et lâchée.

A côté de ces hasards favorables et exceptionnels, combien d'artistes ont été découragés, meurtris ! Les uns ont perdu la confiance en eux-mêmes, les autres se sont exaspérés. Ils ont été moins connus, moins achetés par le grand public mis en défiance.

1. Duseigneur, Préault, Barye, Antonin Moine subissaient les mêmes rigueurs (Eug. Pelletan, *Salon de 1843*, dans *La Sylphide*, p. 252).

2. *L'Artiste*, 1843, p. 176.

3. *Le Salon de 1844* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril, p. 338-339).

4. *L'Artiste*, 1845, p. 163.

5. *L'Artiste*, 1846, p. 30.

6. Au musée de Bordeaux.

Ils ont moins produit. Surtout, ils n'ont pas recruté d'élèves ; ils n'ont pas eu sur le goût public l'influence qu'ils auraient dû prendre. Nous leur avons restitué le rang auquel ils avaient droit ; nous révérons leurs noms et leurs œuvres, mais nous ne pouvons réparer le dommage causé à leurs contemporains, à la marche de l'art français, par la suspicion dont ils furent l'objet.

La proscription, au reste, n'a pas atteint une forme seule d'art ; elle n'a pas visé les seuls Romantiques : elle a frappé les paysagistes de toutes les tendances, et nous avons vu aussi que les élèves d'Ingres n'ont pas été épargnés. Elle s'est attaquée à tout ce qui était vivace ou nouveau.

A quels sentiments l'Institut a-t-il obéi ? En certains cas, certainement, il n'a pas compris la valeur des œuvres qu'il condamnait. Pour des yeux habitués aux paysages de J.-V. Bertin ou de Rémond, les toiles de Dupré ou de Rousseau devaient être d'incompréhensibles barbouillages<sup>1</sup>. Le plus souvent, l'Institut a évincé des œuvres dont il savait le mérite, mais dont il jugeait les tendances funestes. Il a procédé selon une conception qui nous paraît fautive, mais qu'il estimait légitime et qu'il a appliquée avec persévérance. Enfin, en plusieurs occasions, il a voulu protester contre le libéralisme de Louis-Philippe et de la direction des Beaux-Arts<sup>2</sup>. Alphonse Karr l'en accuse formellement et il le démontre pour l'année 1847 : « M. Chasériau auquel on a confié la peinture d'une chapelle a été repoussé. M. Odier, qui a reçu l'année dernière la croix d'honneur », a été refusé. « On a refusé le buste du duc d'Aumale par Vilain<sup>3</sup>. »

L'Institut fut-il tout entier coupable et est-il possible de préciser les responsabilités ? Bien qu'architectes et sculpteurs fussent appelés à juger les peintres, il paraît bien que c'est la section de peinture dont l'avis devait prévaloir<sup>4</sup>. Or, quelques membres de cette section même blâmaient l'attitude de leurs collègues et finirent par dégager

1. Léon Rosenthal, *Le Paysage au temps du Romantisme* (dans *l'Histoire du paysage en France*, p. 222).

2. Dans la notice sur Gros, Quatremère de Quincy avait, dès 1835, protesté, avec la réserve académique, contre l'orientation des encouragements officiels.

3. *Les Guêpes illustrées*, mars 1847, p. 18 et 19 ; — Clément de Ris, *Salon de 1847* (*L'Artiste*, 14 mars, p. 18).

4. La section de peinture était formée en 1830 par Bidault, Garnier, Gérard, Granet, Gros, Guérin, Heim, Hersent, Ingres, Le Thiers, Meynier, Thévenin, C. Vernet, Horace Vernet. Après la mort de Le Thiers (1832), Meynier (1832), Guérin (1833), Gros (1835), Carle Vernet (1836), Thévenin (1838), Bidault (1846), la section reçut successivement Blondel, Delaroche, Drolling, Abel de Pujol, Picot, Schnetz, Langlois qui mourut presque immédiatement (1839) et fut remplacé par

leur responsabilité en s'abstenant de prendre part aux opérations du jury. Paul Delaroche et Horace Vernet se retirèrent les premiers et leur exemple fut suivi par Drolling, Hersent, Ingres et le sculpteur David d'Angers<sup>1</sup>. Ils n'osèrent d'ailleurs pas, malgré les objurgations qui leur étaient adressées, aller au delà de cette protestation passive. Ni Paul Delaroche, ni Horace Vernet, malgré les bruits qui coururent en 1836<sup>2</sup>, ni Ingres, malgré l'éclat de 1843, ne donnèrent leur démission. Ils n'agirent pas, mais ils laissèrent faire et l'on peut estimer que leur courage fut insuffisant. Leur résignation laissa plus libres les défenseurs enragés de la tradition.

Parmi les membres siégeants, l'opinion, dont il est bien difficile de contrôler les affirmations, attribuait à Abel de Pujol un libéralisme qui lui valait une sorte de popularité : on lui en savait d'autant plus gré que ses propres tendances étaient plus étroitement académiques. En 1843, si l'on en croit Alphonse Karr, il se serait retiré après la deuxième séance à cause du refus du *Michelet* par Couture, en disant à ses collègues : « Ni vous ni moi ne sommes capables d'en faire autant<sup>3</sup>. » Blondel inclinait également à l'indulgence. Couder, au contraire, Bidault et Granet passaient pour très durs<sup>4</sup>.

C'était donc Bidault qui empêcha, pendant plus de quinze ans, Théodore Rousseau de se produire ; c'est Couder, Blondel et Bidault qui jugeaient Delacroix et Decamps. On conçoit les colères de la critique et l'on comprend qu'elle ait été impitoyable toutes les fois que ces juges communiquaient au public leurs propres œuvres, dont il n'était que trop facile de souligner la médiocrité<sup>5</sup>.

Cependant, de toutes parts, on demandait une réforme radicale ou partielle et l'on proposait des remèdes. David d'Angers, dans une première lettre en 1838<sup>6</sup>, complétée par un second manifeste en 1847<sup>7</sup>,

Couder et Brascassat. Quatremère de Quincy fut secrétaire perpétuel jusqu'en 1839. Raoul-Rochette lui succéda.

1. *L'Artiste*, 1843, p. 193 ; — *Revue indépendante*, 25 mars 1843, p. 231.

2. *L'Artiste*, 1836, p. 36 ; — *Le National*, 4 mars 1836.

3. *Les Guêpes*, avril 1843, p. 27.

4. *L'Artiste*, 1843, p. 172 et 193.

5. Delaborde a tenté, dans son volume sur *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France* (1891), p. 258-262, la réhabilitation du jury de la monarchie de Juillet, entreprise malaisée où il ne semble pas qu'il ait réussi. Il reconnaît que l'Institut a entendu souvent protester, par des exclusions, contre l'action royale.

6. *Journal des Artistes*, 25 mars 1838.

7. *L'Artiste*, mai 1847, p. 93.

déniait à un jury, quel qu'il fût, le droit d'empêcher l'exposition d'une œuvre d'art; il demandait donc l'accès libre des Salons, avec limitation des envois à deux ouvrages pour éviter l'encombrement, et sous le seul contrôle d'un jury de moralité qui écarterait les œuvres licencieuses ou séditieuses. Cette solution était réclamée également par Gabriel Laviron<sup>1</sup> et par Louis Peisse<sup>2</sup>. Elle était un peu radicale. La Société centrale des Amis des Arts, dans un mémoire de 1835<sup>3</sup> et



LE SALON DE 1843 AU SALON CARRÉ, PAR FOREST  
(D'après une gravure sur bois de l'« Illustration ».)

dans une lettre adressée au roi en 1838<sup>4</sup>, Etex dans une pétition au roi en 1837<sup>5</sup>, émettaient des vœux plus timides.

Une adresse au roi, en 1844, réclamait simplement l'extension et la spécialisation du jury : « Peut-être », y était-il dit, « dans les inspirations de votre haute bienveillance pour les arts, penserez-vous,

1. *Salon de 1833*, p. 141.

2. *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> avril 1841, p. 14-16; 1<sup>er</sup> avril, p. 85-105. Peisse proposait un jury de classement pour mettre en bonne place les meilleures œuvres. Dans le cas où l'on se refuserait à supprimer le jury de réception, Peisse désirait, du moins, des modifications. Il rejetait comme impossible un jury élu et réclamait l'adjonction au jury en exercice de quelques artistes tirés au sort dans certaines catégories déterminées.

3. *L'Artiste*, 1835, p. 4.

4. *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 1<sup>er</sup> février 1838.

5. *L'Artiste*, 1837, p. 83.

Sire, que vos royales intentions seraient mieux remplies si le jury recevait une plus grande extension, si Votre Majesté y appelait les artistes éminents qu'elle a elle-même signalés à l'admiration publique, si, dans la composition de ce jury plus large, les principales catégories des Beaux-Arts étaient examinées par des juges spéciaux<sup>1</sup>. »

Déjà Prosper Mérimée, analysant, sous un pseudonyme, le Salon de 1839 dans la *Revue des Deux Mondes*, avait esquissé un plan de réforme qui, depuis lors, a en partie triomphé<sup>2</sup>.

Clément de Ris, enfin, en 1847, publiait sur le jury un opuscule remarquable<sup>3</sup>. Après avoir retracé l'histoire de la question, il engageait les artistes à faire de l'association Taylor récemment fondée une organisation de combat et à soutenir un projet qu'il résumait en ces termes : « Le jury sera composé de vingt membres élus chaque année par les artistes exposants, savoir dix parmi les quatre premières sections de l'Académie des Beaux-Arts, et dix parmi les artistes exposants. Le jury sera appelé également dans le cours de l'Exposition à désigner les ouvrages qu'il jugera dignes d'être récompensés. »

Les conseils, on le voit, ne manquèrent pas au gouvernement, qui, jusqu'au bout, n'en tint aucun compte.

Les récriminations que suscitait le choix des récompenses ont, à nos yeux, peu d'importance<sup>4</sup>. La répartition des médailles et des croix agit fort peu sur la marche de l'art. Nous n'insisterons donc pas sur ce point. Les réformateurs proposaient l'institution de prix décernés par les artistes eux-mêmes<sup>5</sup>. En 1831, Louis-Philippe, reprenant la tradition de Charles X, avait distribué solennellement les récompenses du Salon; mais la lecture du palmarès provoqua des murmures et des manifestations gênants pour le prestige royal. La cérémonie fut supprimée et, malgré de nombreuses requêtes, elle ne fut pas rétablie<sup>6</sup>.

1. Cité par D. Laverdant, *Salon de 1844 (La Démocratie pacifique, 30 mars 1844)*.

2. L'auteur anonyme du *Salon de 1843*, dans la *Revue indépendante*, 25 mars 1843, réclamait l'élection des juges par les artistes et la spécialisation du jury en catégories.

3. *De l'oppression dans les arts et de la composition d'un jury d'examen pour les ouvrages présentés au Salon de 1847*. Paris, 1847, in-8.

4. Voir, par exemple, A. Decamps, *Le Musée*, 1834, p. 99; — *L'Artiste*, 1834, p. 169 et 181.

5. L. Peisse, *Salon de 1841 (Revue des Deux Mondes, 1<sup>er</sup> avril 1841)*.

6. *Pétition de la Société centrale des Amis des Arts (Journal des Beaux-Arts et de*

Tandis que certains artistes éminents étaient écartés du Salon par l'Institut, d'autres cessaient volontairement d'y envoyer leurs œuvres. C'est Ingres qui leur donna l'exemple. Il avait toujours eu horreur de la foule et, dans une lettre de 1807, il annonçait déjà son



COIN D'ATELIER « UN TABLEAU DE MURILLO »  
LITHOGRAPHIE PAR MENUT ALOPHE

intention de l'éviter. Son élève Amaury Duval, dans le livre qu'il a consacré à sa mémoire<sup>1</sup>, a développé les théories qu'il proférait à ce sujet. Les attaques vives que le *Saint Symphorien* subit en 1834

(*la Littérature*, 1<sup>er</sup> février 1838); — Duvantenet, *Opinion exprimée au nom de la Société libre des Beaux-Arts au Salon de 1840*, p. 18.

1. *L'Atelier d'Ingres*, p. 10 et 96.

blessèrent définitivement sa susceptibilité. En dépit des éloges qui, d'autre part, lui avaient été prodigués, il annonça l'intention de ne plus exposer, et il tint parole.

La presse jugea avec une sévérité méritée cette abstention<sup>1</sup>; elle y vit non seulement l'effet d'une mauvaise humeur enfantine, mais l'oubli d'un véritable devoir. A la suite d'Ingres, Decamps, Isabey, Ary Scheffer, Delaroche, Louis Boulanger boudèrent fréquemment le Salon, sans s'obstiner, d'ailleurs, dans cette attitude. Ce fut, par instants, un entraînement, entraînement blâmé par les journaux, blâmé aussi par quelques artistes : « Moi, Horace Vernet », écrivait en 1843 le peintre qui fut, peut-être, le plus attaqué comme le plus admiré de ses contemporains, « je suis heureux d'avoir osé présenter ma poitrine en remplissant un devoir et en payant ma dette de reconnaissance au public... Tant que ce même public voudra de moi, je serai sur la brèche<sup>2</sup>. »

Si l'on ajoute que, plus d'une fois, des artistes éminents ne furent pas prêts en temps utile, ou qu'ils furent détournés du Salon par des travaux de décoration monumentale, on reconnaîtra que les Salons ne pouvaient donner qu'une impression incomplète de l'activité des peintres. En 1842, Delacroix, Horace Vernet, Delaroche, occupés à la Chambre des Députés, à Versailles et à l'École des Beaux-Arts, n'avaient rien envoyé, Ingres était absent, d'autres exclus.

Que les Salons, malgré des défections si notables, aient conservé de l'intérêt, cela est la preuve la plus frappante de la fécondité de ce temps. Or, la faveur publique ne leur manqua jamais.

Du jour où ils furent rendus annuels, quelques esprits chagrins, oublieux des plaintes provoquées autrefois par la rareté des expositions, se mirent à protester contre leur excessive fréquence<sup>3</sup>. Dès 1834, un groupe d'artistes réclamait, dans une pétition, un intervalle de deux ans entre les Salons<sup>4</sup>. Émile Souvestre<sup>5</sup>, Eugène Pelletan<sup>6</sup>, Daniel Stern<sup>7</sup>, d'autres encore,<sup>8</sup> répétaient, contre l'an-

1. V. Schœlcher, *Salon de 1835* (*Revue de Paris*, p. 127-128); — *Revue Indépendante*, 25 mars 1843, p. 235.

2. Cité par Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. V, 128.

3. Ingres, plus radical, réclamait leur suppression (Delaborde, *Ingres*, p. 372, note 1).

4. Citée par A. Decamps, *Le Musée*, 1834, p. 10.

5. *Revue de Paris*, avril 1839, p. 31.

6. *La Presse*, 4 avril 1841.

7. *La Presse*, 8 mars 1842.

8. I. Gosse, *Diogène au Salon de 1846*, p. 14.

nuité, des arguments qui n'ont pas été depuis lors abandonnés; les peintres, obligés d'être constamment sur la brèche, étaient, disaient-ils, poussés à l'improvisation; ils forçaient leurs effets pour attirer l'attention dans le milieu factice où ils étaient jugés tout d'abord. Il y avait une part de vérité manifeste dans ces deux allégations. La fréquence des expositions encourageait une production hâtive. Les artistes les plus probes se préoccupaient de briller dans les Salons : « Ne pas oublier », écrivait Chassériau dans ses notes en mars 1841<sup>1</sup>, « qu'il faut qu'un tableau qu'on expose se détache des autres par l'originalité de son aspect. » Fromentin expliquait à sa mère<sup>2</sup> que c'était « sa faute et bien sa faute si sa peinture ne se soutenait pas mieux au grand jour du Salon », et prenait la résolution de modifier sa manière.

Mais d'autres critiques soutenaient, comme W. Tenint<sup>3</sup> ou Baudelaire<sup>4</sup>, la nécessité de contacts fréquents entre les artistes et le public. Au reste, les critiques étaient à peu près seuls à se plaindre; seuls ils étaient fatigués de ce retour rapide des Salons, qui mettait leur verve en défaut et les obligeait parfois à se répéter<sup>5</sup>. Le public, en tout cas, ne se lassait pas.

Les témoignages sont unanimes : le public a suivi avec empressement tous les Salons de la monarchie de Juillet; seules des catastrophes publiques ont pu momentanément l'en écarter<sup>6</sup>. Le jour de l'ouverture, — il n'était pas alors question de vernissage, — on nous dépeint une « foule énorme », « l'atmosphère étouffante<sup>7</sup> »; « la circulation, à peine possible dès midi, était, à 3 heures, positivement impraticable<sup>8</sup> ». Si le samedi, jour réservé, les salles sont presque vides, en revanche il y a, le dimanche, « une effroyable cohue »,

1. Valbert-Chevillard, *Théodore Chassériau*, p. 236.

2. *Lettres de jeunesse*, lettre du 24 mars 1847, p. 203 et 204.

3. *Album du Salon de 1842*, p. 1; — *Salon de 1843*, p. 58 et 59.

4. Baudelaire, *Salon de 1845* (*Curiosités esthétiques*, p. 3).

5. « La critique est lasse », écrit en 1842 Louis Peisse, qui d'ailleurs avait lui-même, en 1834, protesté contre le retour annuel des Salons (*Le National*, 2 mars 1834), « et, puisqu'il faut l'avouer, un peu ennuyée; elle trouve que l'art devient importun... Comme elle ne sait trop que dire, elle préférerait n'être plus appelée à s'expliquer. » (*Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> avril 1842, p. 107.)

6. En 1834, « le Salon est désert... l'influence de la fusillade de Paris et du canon de Lyon a rompu l'affluence coutumière. » (L. Peisse, dans *Le National*, 2 mars 1834.)

7. *Le Constitutionnel*, 4 mai 1841; — En 1837, « le concours a été immense. Le musée n'a pas désempli du vendredi au dimanche. » (*Revue de Paris*, p. 74, 139, 156.)

8. *Le Courrier français*, 2 mars 1838.

et les journaux constatent que « le goût des arts a pénétré dans les masses<sup>1</sup> ». Les derniers jours, l'Exposition est à peu près abandonnée et, comme aujourd'hui, elle se ferme dans le silence, après s'être ouverte au milieu du bruit.

Loin de fatiguer le public, les Salons ne paraissent pas avoir, dès lors, épuisé sa curiosité<sup>2</sup>. La Société centrale des Amis des Arts organisait tous les ans des expositions, d'ailleurs fort médiocres<sup>3</sup>. Nous parlerons plus tard des exhibitions temporaires ou permanentes organisées par des marchands.

En 1845 et 1846, Bocage installa dans le foyer de l'Odéon des ouvrages de peinture des plus illustres contemporains<sup>4</sup>. Les expositions rétrospectives et actuelles ouvertes en 1846 et 1847<sup>5</sup>, au profit de l'association Taylor, obtinrent un très vif succès. La première comprenait 70 numéros, la plupart absolument remarquables<sup>6</sup>. Ingres, qui, depuis 1834, n'avait plus rien montré au public, y avait envoyé ses meilleures œuvres et ce fut le « clou » de l'Exposition. La seconde fut tout aussi brillante : on y avait rassemblé, à côté d'ouvrages contemporains, quelques beaux morceaux du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>.

La complaisance du public aurait pu, semble-t-il, encourager les artistes refusés aux Salons à protester par une contre-exposition. On ne tenta pas de le faire<sup>8</sup>. Les artistes négligèrent les occasions,

1. *Les Beaux-Arts*, édités par Curmer, t. II (1844), p. 147; — Même impression en 1845 : Arthur Guillot, *Revue indépendante*, 25 mars 1845, p. 230. — A. Karr en 1846 est frappé de l'affluence prodigieuse des visiteurs (*Les Guêpes*, mars 1846, p. 86). Cette année-là, selon le *Journal des Artistes*, le nombre total des entrées se serait élevé à 1 200 000.

2. Maurice Duseigneur, dans l'introduction de son étude sur *L'Art et les artistes au Salon de 1882*, a fait le relevé des petites expositions pendant la période que nous étudions (*L'Artiste*, 1882, t. I, p. 544-546).

3. On trouve, dans l'*Illustration* du 11 mars 1843 des renseignements intéressants sur cette société.

4. Maurice Tourneux, *Eugène Delacroix devant ses contemporains*, p. 110-111. On sait qu'une tentative analogue a été faite récemment au même théâtre lors des représentations de *Glatigny*.

5. En 1846, à la galerie des Beaux-Arts, boulevard Bonne-Nouvelle, 22; en 1847, rue Saint-Lazare, 75, dans l'ancien hôtel du cardinal Fesch.

6. On y voyait, entre autres, la *Mort du duc de Guise* de Delaroche, le *Tintoret* de Léon Cogniet, la *Francesca de Rimini* d'Ary Scheffer; dans la partie rétrospective, le *Marat*, la *Mort de Socrate*, le *Bonaparte* de David, *Vénus et Adonis* de Prud'hon, des œuvres de Gérard, Gros, Géricault.

7. Delaroche avait exposé *Jane Grey*; Horace Vernet, *Le Frère Philippe*; Delacroix, *Cléopâtre*; Hersent, *Gustave Vasa*. On admira la *Femme au lit*, de Vanloo, de Gilles de Walteau, des œuvres de La Tour, Greuze, Vestier, etc.

8. Sauf, en 1840, où une exposition des refusés fut tentée à la galerie Bonne-

que leur offraient les petites exhibitions, de confondre le jury. Ils préférèrent, à l'imitation d'Ingres<sup>1</sup>, inviter leurs confrères et les amateurs à défilér dans leurs ateliers<sup>2</sup>. Ary Scheffer essaya, à plusieurs reprises, d'organiser un Salon libre<sup>3</sup>. L'idée ne réussit pas et ne trouva pas d'encouragement dans la presse<sup>4</sup>.

LÉON ROSENTHAL

(La suite prochainement.)

Nouvelle sans que les artistes marquants y aient, d'ailleurs, participé. Cf. Maurice Duseigneur, article cité, p. 543.

1. Jean Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, p. 87.

2. Ainsi Amaury Duval en 1837 (*Revue des Deux Mondes*, 1837, p. 156).

3. En 1836 (*Revue de Paris*, 1836, p. 166) et en 1847 (Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, p. 164).

4. Th. Burette, *Salon de 1840* (*Revue de Paris*, avril 1840, p. 125).



L'EXPOSITION DE M. INGRES  
A LA GALERIE BONNE-NOUVELLE EN 1846.  
(D'après une gravure sur bois de l'« Illustration ».)



LE PEINTRE D'AUJOURD'HUI ET LE PEINTRE D'AUTREFOIS  
LITHOGRAPHIE PAR EUGÈNE LAM

## LES CONDITIONS SOCIALES DE LA PEINTURE SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1</sup>)

### X. — LA CRITIQUE D'ART



Le retentissement des expositions et le goût manifesté par le public pour l'art eurent pour conséquence le développement de la critique<sup>2</sup>. Sans doute sous l'Empire et sous la Restauration, des hommes comme Thiers ou Guizot n'avaient pas dédaigné de communiquer leurs réflexions esthétiques; des critiques distingués, Kératry, Vitet ou Delécluze, avaient acquis la notoriété; des ouvrages spéciaux, comme les *Annales du Musée* de Landon ou les études de Jal, des brochures,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. III, p. 95 et 217.

2. On conçoit que sur un sujet aussi ample, nous nous bornions ici à quelques vues générales. — Voir les réflexions de Sainte-Beuve en tête de son troi-

avaient été consacrés aux expositions; mais les Salons étaient plus rares, les journaux moins nombreux et moins répandus, le public moins avide, et la littérature d'art tenait, en somme, peu de place.

A partir de 1831, il n'est pas un journal, une revue qui se croient autorisés à négliger de tout point le Salon, les plus indifférents lui consacrent au moins un article. Les brochures, les études publiées ou réunies en volumes se multiplient et certaines publications prennent un caractère de grand luxe<sup>1</sup>.

La critique est souvent exercée par les plus célèbres ou les plus notoires des contemporains. Des poètes, Alfred de Musset, Auguste Barbier, Baudelaire; des prosateurs, Alphonse Karr, Mérimée, Champfleury, Émile Souvestre; des hommes politiques, Victor Schœlcher, Eugène Pelletan, Félix Pyat, écrivent des *Salons*. Les critiques littéraires, Jules Janin, Gustave Planche, Louis Peisse s'emparent de ce domaine. Enfin quelques écrivains se créent une réputation uniquement ou surtout par la critique d'art, tels Thoré, Alexandre Decamps, Prosper Haussard ou Paul Mantz. Par-dessus tous domine Théophile Gautier, dont les feuilletons ont un succès rétentissant et légitime.

Les *Salons* ne sont pas improvisés, comme ils l'ont été depuis. Les écrivains prennent leur temps; ils annoncent parfois, dans un article préparatoire, leur impression générale, puis ils prennent huit à dix jours



THÉOPHILE GAUTIER  
BALZAC ET PAUL FOUCHER  
AU SALON DE 1843  
DESSIN DE PLATTIER

sième article sur Théophile Gautier (*Nouveaux lundis*, t. VI, p. 315 et suiv.) et le livre de Petroz, *L'Art et la critique en France depuis 1822* (1875).

1. La bibliographie des Salons de cette époque est très difficile à établir. La plupart d'entre eux, même écrits par des auteurs de premier ordre, n'ont jamais été réédités. Si le médiocre *Salon de 1836*, d'Alfred de Musset, est constamment réimprimé dans ses œuvres complètes, les Salons de Gautier ou de Thoré restent enfouis dans les collections de journaux, collections lacunaires dans les plus grandes bibliothèques publiques. A. de Montaiglon a donné une bibliographie qui demeure précieuse mais fort incomplète (*Le Livret de l'Exposition de 1673, suivi de la Bibliographie... des Salons de 1673 jusqu'en 1851*, Paris, 1852). M. Maurice Tourneux, qui a déjà traité la question au point de vue spécial des critiques de Delacroix, doit publier prochainement une bibliographie de notre période dans le *Bibliographe moderne*. Il rendra ainsi un signalé service aux travailleurs.

avant de continuer. Leurs articles se succèdent, de semaine en semaine; parfois ils sont plus espacés; souvent l'analyse n'est pas terminée lors de la clôture du Salon. Parfois aussi les événements politiques débordent, empiétant sur le feuilleton réservé à la critique, et la suite se trouve brusquement ajournée ou définitivement supprimée<sup>1</sup>.

C'est Théophile Gautier qui, le premier, donne l'exemple d'une série d'articles se succédant, jour par jour, sans interruption, articles où se déploie une verve magnifique et où, nulle part, ne se sent l'improvisation; encore attend-il huit jours pour partir de ce train et l'on peut le soupçonner sans invraisemblance d'avoir écrit à l'avance sa copie.

Qu'il soit professionnel ou qu'il touche à l'art par distraction, le critique aime à étaler son érudition et ses connaissances esthétiques. Volontiers il se livre à des dissertations subtiles; souvent son étude débute par des considérations sur l'histoire de l'art, soit qu'il se contente de reprendre le mouvement de l'art français depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, soit qu'il se perde dans la nuit des temps et invoque, non sans incertitude, les Byzantins. Il aime, — et Théophile Gautier lui donne l'exemple de ce travers, — évoquer, à toute occasion et hors de toute occasion, les maîtres du passé, illustres ou à peu près inconnus, Titien ou Bizamano<sup>2</sup>.

Par contre, bien qu'il émaille volontiers sa prose d'expressions de métier<sup>3</sup>, il insiste peu sur les questions techniques, sans doute parce qu'il les connaît mal<sup>4</sup>. Les pages admirables et divinatrices que Baudelaire a consacrées à la couleur, dans son *Salon* de 1846<sup>5</sup>,

1. Dans les *Débats* de 1841, le *Salon* par Delécluze a commencé le 21 mars; le second article est du 4 avril, le troisième du 24; Delécluze se plaint amèrement de ce retard. En 1838, A. Decamps annonce, dans le *National*, l'examen des œuvres de Granet, Roqueplan, etc.; son feuilleton reste interrompu.

2. Roger de Beauvoir, dans le *Salon de 1836* (*Revue de Paris*, p. 169-172), à propos d'un tableau d'A. Hesse, nommé Ghirlandajo, Gozzoli, Giorgione, Salaï et fait la biographie de Léonard; plus loin il cite, à propos de Vernet, Salvator Rosa, van der Meulen, Bourguignon, Le Brun; à propos de Roqueplan, Terburg, Gérard Dou, Hobbema et Ruisdael; — L. Viardot, dans le *Salon de 1835* (*National*, 13 avril 1835), fait une dissertation sur le portrait en invoquant Titien, Velasquez, Rembrandt, van Dyck.

3. Francis Wey plaisante ce travers dans *L'Ami des Artistes* (*Les Français peints par eux-mêmes*, 1840, t. I, p. 236).

4. Louis Peisse, dans le *Salon de 1842* (*Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> avril 1842), reproche à ses confrères « l'influence prédominante des idées et du goût littéraires, l'application trop exclusive des formules de la poétique générale aux productions des arts plastiques et l'influence des notions empruntées directement à l'étude spéciale de ces mêmes arts ».

5. *Curiosités esthétiques*, p. 87 et suiv.

sont, en ce point, exceptionnelles. Malgré les complaisances inévitables et les « camaraderies effrontées<sup>1</sup> », la critique est faite, le plus généralement, avec un grand sérieux. Celui qui la pratique ne se résigne pas à être « un écho plus ou moins intelligent du public », il ne lui suffit pas d'appliquer à l'examen de l'œuvre d'art « un esprit intelligent et sensible », il cherche derrière les tableaux des doctrines et, dans une période de lutte, il prend une position de combat. On peut sourire de son ton pédantesque, des leçons qu'il donne au public et aux artistes ; il a tort de rendre des arrêts et des oracles et de parler de sa « mission ». Mais il a raison de réfléchir sur son rôle<sup>2</sup> et de l'estimer important. Comme le dit Thoré<sup>3</sup>, il tient « la partie dogmatique dans la religion de l'art ». C'est à lui qu'il appartient d'exposer et de défendre les idées.

Il s'en acquitte avec passion, avec courage. Delécluze, obstiné dans ses principes, force le respect de ses adversaires mêmes<sup>4</sup>. D'autres, au risque de se discréditer, soutiennent contre l'Institut, contre l'opinion, les novateurs. Qui aurait défendu, aux heures de découragement, Delacroix ou Rousseau, si Alexandre Decamps, Prosper Haussard<sup>5</sup>, Thoré, n'avaient pris leur cause ? Nous devons leur en savoir un gré infini.

Par la presse enfin, l'écho des luttes artistiques s'étend au loin et Jules Breton, enfant, dans son village, apprend, en lisant la *Démocratie pacifique*, « combien sont chaudes les disputes des Ingristés et des fanatiques de Delacroix<sup>6</sup> ».



GUSTAVE PLANCHE, DESSIN PAR CHAM

1. Baudelaire, *Salon de 1845* (*Curiosités esthétiques*, p. 2).

2. Gustave Planche (*Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> avril 1833, p. 90, et 13 juin 1837, p. 760-761 ; — Baudelaire, *A quoi bon la critique ?* (*Salon de 1846*) (*Curiosités esthétiques*, p. 81-84), etc.

3. *Étude sur la sculpture moderne* (*Revue de Paris*, 1836, p. 103).

4. Baudelaire, *Salon de 1845* (*Curiosités esthétiques*, p. 2, note 1).

5. Maurice Tourneux, *Delacroix devant ses contemporains*, p. xv-xxiii.

6. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 48.

Ce rôle de vulgarisation est facilité par les progrès des arts de reproduction. Les gravures au trait, insuffisantes et inexactes, sont, en dehors des *Annales du Musée*, presque absolument abandonnées. La lithographie a acquis une dextérité extraordinaire, elle est à son apogée et constitue le système de transcription par excellence. L'eau-forte s'essaie, en des occasions assez rares, mais précieuses, à la seconder. Enfin, la gravure en bois permet à des publications populaires, le *Magasin pittoresque* ou *l'Illustration*, de donner à leurs lecteurs une idée des œuvres du jour.

Quel que soit le procédé adopté, le dessinateur ne se propose pas une transcription complète de la toile qu'il traduit, il cherche, d'une façon parfois très cursive, souvent ingénieuse, d'en faire ressortir l'esprit. Aussi ces vignettes ont-elles gardé, pour nous, de la fraîcheur et un grand intérêt. Elles ont acquis, souvent, une valeur documentaire, puisqu'elles préservent la mémoire d'originaux disparus, détruits, ou enfouis dans des collections peu accessibles. Il n'est pas de morceau un peu important de la période qui nous occupe, dont nous n'ayons conservé quelque témoignage.

L'importance prise par la critique nous est attestée par l'attention et les attaques dont elle est l'objet. Gustave Planche, « paysan du Danube », à « l'éloquence impérative et savante<sup>1</sup> », est, si je ne me trompe, raillé assez durement par George Sand dans les *Sept cordes de la Lyre*<sup>2</sup>. Théophile Gautier est persillé par Laurent Jan<sup>3</sup>.

Il n'est pas jusqu'aux journaux satiriques, le *Charivari* ou la *Caricature*, qui ne se mêlent de publier des notes sérieuses et des lithographies fidèles sur les Salons, et c'est le moment où Gavarni, Bertall et Cham<sup>4</sup> inaugurent ces *Salons comiques* dont la vogue n'est pas épuisée.

1. Baudelaire, *Salon de 1845* (*Curiosités esthétiques*, p. 1).

2. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1839, p. 183 et suiv.

3. Laurent Jan, *Salon de 1839*, p. 2; — Le *Journal des Artistes* de 1838 contient des attaques très curieuses contre les critiques en vue : Delécluze, Gautier, etc.

4. Gavarni dans le *Musée Philipon*, 1843; — Bertall dans les *Omnibus*, 1843, dans *l'Illustration*, 20 avril 1844, et dans les *Guêpes illustrées* d'A. Karr, mars 1847; — Cham dans le *Charivari*, 1<sup>er</sup> avril 1847.

XI. — POPULARITÉ DES QUESTIONS D'ART



Le public ne s'intéresse pas seulement au mouvement présent et aux expositions. Les grandes revues publient des articles sur l'art ancien ou l'art étranger. Les revues populaires les imitent et le *Musée des Familles* croit répondre aux préoccupations de ses lecteurs en les conduisant dans l'atelier de Biard, de Schnetz, d'Ary Scheffer ou en leur racontant la biographie de Murillo ou de Géricault<sup>1</sup>.

Des revues artistiques se fondent. La plus somptueuse, les *Beaux-Arts* de Curmer, disparaît au bout de deux années (1843-1844); l'*Artiste*, au contraire, fondé en 1831, avec de multiples avatars et de décevants changements d'allure, traverse victorieusement toute cette période<sup>2</sup>. Il ne répond pas encore au type actuel des revues d'art et laisse une place importante à l'imagination ou à la critique littéraire.

Michelet demande à Rubens, à Rembrandt, à Paulus Potter de lui révéler le génie des Pays-Bas, ou des Flandres<sup>3</sup>. Edgar Quinet consulte Cornelius sur l'Allemagne, les cathédrales, les marbres et les fresques de l'Italie, il apprend de Murillo et de Zurbaran la pensée religieuse de l'Espagne<sup>4</sup>.

Dans le roman, les artistes interviennent souvent comme héros ou comme personnages épisodiques. Le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, dans lequel il introduit les figures de Poussin et de Pourbus, est demeuré seul parmi une série d'ouvrages oubliés où des pein-

1. *Musée des familles*, 1838, p. 20; 1839, p. 275.

2. Charles Blanc, en 1845, résumait assez exactement l'histoire de l'*Artiste* : « L'*Artiste* fut un journal éclatant mais sans beaucoup d'unité. Il fut romantique dans le principe, et, comme tel, il fit des réputations et des hommes; Jules Dupré fut sa plus brillante créature... Aujourd'hui l'*Artiste*, sous la direction de M. Arsène Houssaye, est un journal élégant, bien fait, mais, avant tout, littéraire. » (*Histoire des peintres français*, p. 37, note 2).

3. *Sur les chemins de l'Europe*, livre II : *Flandre et Hollande* (1837-1840).

4. Edgar Quinet, *Allemagne et Italie* (1839); *Mes vacances en Espagne* (1846), p. 330 et suiv.

tres célèbres jouaient le premier rôle. Sir Henry Berthould s'était créé, en ce genre, une sorte de spécialité<sup>1</sup>.

Les monographies ou « physiologies » auxquelles s'est amusée cette époque, n'ont garde d'oublier l'artiste, le rapin, les séances de l'atelier, le modèle, l'ami des artistes, les soirées d'artistes et le « marcassin » ou peintre d'enseignes<sup>2</sup>. Wenceslas Steinbock de la *Cousine Bette*, Théodore de Sommervieux de la *Maison du Chat qui pelote*, Hippolyte Schinner de la *Bourse*, figurent en bonne place dans la *Comédie humaine*. Arnold Ferrier, dans *Léo* d'Henri de La Touche (1840), réduit à exécuter « pour une somme honteusement royale, 800 livres » un portrait de Louis-Philippe, se révolte contre « le favori du prince » qui veut « commander à l'art » et souffre de « l'injustice ignare des bourgeois qu'il lui faut copier ». Champfleury, avant Mürger, narre avec complaisance les charges d'atelier (*Confessions de Sylvius*, 1843-45; — *Les Noireau*, 1846), et Eugène Süe conte au peuple les tribulations de Pipelet victime de Cabrion.

Même quand ils ne mettent pas d'artistes en scène, les écrivains évoquent volontiers le souvenir d'artistes ou d'œuvres d'art. Balzac introduit une dissertation sur Raphaël dans la *Cousine Bette*, sur Michel-Ange dans *Honorine*, et une étude sur Decamps dans *l'Interdiction*<sup>3</sup>. Eugène Süe ne croit pas effaroucher les lecteurs des *Mystères de Paris* en évoquant les noms de Greuze, de Watteau, de Boucher, de Michel-Ange et « les pinceaux de Callot, de Rembrandt et de Goya ». Aloysius Bertrand essaie dans *Gaspard de la nuit* des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.

1. *Musée des familles*, 1836, p. 4 et p. 281; — 1838, p. 264, *Deux semaines de Pierre Corneille* (il y est question de Brouwer, de Philippe de Champagne et de Poussin); — 1839, p. 143, 193. Dans le même *magazine*, en 1838, on trouvera des *Lettres au peintre Antonio de Florence, 1528*, par Henri Blaze, où il est parlé d'Albert Dürer.

2. *L'Artiste*, par Félix Pyat (*Nouveau tableau de Paris*, 1834, t. IV); — *Le Rapin*, par Louis Huart (*Le Musée pour rire*, 1839), par Chaudes-Aigues (*Les Français peints par eux-mêmes*, t. II); — *Les Séances de l'atelier*, par M. Alhoy (*Musée pour rire*); — *Le Modèle*, par E. de la Bédollière; — (*Les Français peints par eux-mêmes*); — *L'Ami des Artistes*, par Francis Wey (*ibid.*); — *Les Soirées d'artistes*, par Jal (*Livre des Cent-et-un*); — *Le Marcassin*, par Louis Huart (*Muséum parisien*, 1841).

3. Ce sont là de simples exemples. Dans un seul roman, *La Femme de trente ans*, je relève une allusion à la *Bataille d'Austerlitz* de Gérard (édition définitive, t. III, p. 529), à la *Mnémosyne* du musée, « la plus belle et la moins appréciée des statues antiques » (p. 616), à Charlet (p. 627), à Terburg, Raphaël, Géricault, Gérard Dov (p. 671), au *Brutus* de David (p. 672), à Murillo, à la *Béatrix Cenci* du Guide, au *Philippe II* (?) de Velazquez (p. 687).

Mêmes dispositions chez les poètes. Les premiers vers de Théophile Gautier ramènent à chaque page des noms de peintres;



LES RAPINS, LITHOGRAPHIE PAR GAVARNI

*Albertus* indique une hantise véritable. Nous n'en sommes pas surpris, mais Victor Hugo évoquant Albert Dürer (1837) fait dans les

*Voix intérieures* de la véritable critique artistique; Alfred de Musset espère rencontrer

Quelque alerte beauté de l'école flamande,  
Une ronde fillette échappée à Teniers<sup>1</sup>,

et Leconte de Lisle, dans la période où il tâtonne encore, célèbre en vers médiocres Raphaël, Michel-Ange, Masaccio et Corrège<sup>2</sup>. Auguste Barbier, enfin, consacre un des poèmes du *Pianto* à une admirable étude sur le *Campo Santo*<sup>3</sup>.

Je me borne ici à relever quelques allusions directes à l'art faites par des écrivains; il appartient à l'histoire littéraire de montrer comment, dans cette période, la haine de l'abstraction, le souci du pittoresque, de la description colorée, des images visuelles, ont régné dans toute la littérature d'imagination.

## XII. — QUESTIONS COMMERCIALES



Les critiques de la monarchie de Juillet s'indignent souvent de voir les Salons transformés en « bazar ».

« La masse des ouvrages produits en vue d'une vente immédiate augmente », dit Louis Peisse<sup>4</sup>, « de jour en jour;... un bon tiers des tableaux ne sont évidemment que des articles de commerce. »

« Sauf quelques rares exceptions, » gémit Gustave Plan-

che<sup>5</sup>, « le Salon est plutôt un bazar qu'une lutte ardente entre des talents sincères... Le Louvre n'est plus qu'une succursale de Susse et de Giroux. »

Cette pudeur est singulière. Il est naturel que les artistes vivent de leurs talents; or, leur clientèle s'est transformée et étendue; au lieu de compter sur quelques mécènes très puissants, ils s'adressent désormais à des acheteurs médiocres et nombreux qu'ils ne peuvent toucher directement. Le Salon n'est pas uniquement pour eux

1. *Une bonne fortune* (décembre 1834).

2. *Trois harmonies en une* (vers 1839). Guinaudeau, *Premières poésies et lettres intimes de Leconte de Lisle* (1902), n° XXXV; voir aussi le n° XVIII.

3. Paru d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1833, p. 120-126.

4. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1844.

5. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1847.

une manifestation esthétique; très légitimement ils le considèrent comme le meilleur moyen d'entrer en relation avec les amateurs.

En vertu de cette même évolution le commerce des marchands de tableaux s'organise et se développe. L'*Artiste* constate, en 1835, la vogue des magasins de Susse, de Durand-Ruel, de Giroux, le plus ancien des trois, et il s'en félicite avec raison<sup>1</sup>.

Une tentative d'exposition d'œuvres à vendre avait été faite par Gaugain au Musée Colbert (1829-1832). L'essai est repris, en 1843, aux galeries des Beaux-Arts, 12, boulevard Bonne-Nouvelle. Par une innovation piquante, ces galeries ont un organe ouvertement accrédité, le *Bulletin de l'Ami des Arts* qui, sous la direction d'Albert de la Fizelière, a publié de très intéressants articles. Déjà, en 1842, Thoré s'était associé avec P. Lacroix (le Bibliophile Jacob) pour diriger une agence générale d'expertise, vente et échange de livres et de tableaux. Eux aussi avaient un journal officiel, le *Bulletin de l'alliance des arts* (1842-1848), qui se recommande également aux chercheurs.

Les marchands ne se contentaient pas alors de vendre des tableaux, ils en louaient à qui voulait les copier<sup>2</sup>.

Peut-on évaluer la valeur marchande des tableaux d'alors? Rien, sans doute, de plus difficile: chaque œuvre a sa valeur propre, sujette, d'ailleurs, à de promptes variations; les conditions de chaque vente sont différentes. Cependant je crois être arrivé à quelques résultats — très généraux, très approximatifs — en confrontant les prix obtenus dans les ventes publiques<sup>3</sup>, les offres des marchands<sup>4</sup>, et deux articles très curieux, l'un de Paul Lacroix en 1845, l'autre de Thoré en 1846, où ils essaient tous deux, le premier avec une tendance pessimiste, le second avec un esprit contraire, de définir la valeur vénale des œuvres exposées aux Salons<sup>5</sup>.

L'artiste ne doit se hasarder à une œuvre de grandes dimensions que s'il a reçu une commande officielle ou s'il a espoir de vendre à la Ville de Paris, à la liste civile ou au ministère de l'Intérieur. Dans ces cas favorables, son travail lui est maigrement payé. Les

1. *Le Commerce des objets d'art* (1835), p. 236.

2. Fromentin se plaint, dans une lettre du 2 mars 1846, de ne plus trouver de Marilhat à louer (*Lettres de jeunesse*, 1909, p. 163.)

3. Charles Blanc, *Trésor de la curiosité*, 1857-1858, complété par les indications données par les journaux du temps, surtout par l'*Artiste*, le *Journal des Artistes*, le *Bulletin de l'alliance des arts*, le *Bulletin de l'Ami des Arts*, etc.

4. Catalogues d'œuvres à vendre, avec prix, dans le *Bulletin de l'Ami des Arts*.

5. *Bulletin de l'alliance des arts*, 10 et 23 mai 1845 et 10 juin 1846.

prix alloués par la liste civile ou par l'État n'ont pas été recueillis. Nous avons quelques indications éparses, sujettes parfois à caution. Delacroix aurait vendu la *Liberté aux Barricades*, 3 000 francs; la *Bataille de Nancy*, 4 000 francs; la *Justice de Trajan*, 6 000 francs; *l'Entrée des Croisés à Constantinople*, 10 000 francs; les *Bouffons arabes* (du musée de Tours), 2 000 francs. Il aurait reçu 20 000 francs pour la Bibliothèque du Palais-Bourbon et 30 000 francs pour la coupole du Sénat. Couder aurait touché 25 000 francs pour la *Fédération*, et Delaroche pareille somme pour le *Passage des Alpes* du musée de Versailles. Hippolyte Flandrin fut payé 1 000 francs pour *Saint Clair* et 3 000 francs pour le *Christ et les petits enfants*. *L'Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris* nous donne, au contraire, pour ces dernières, des indications presque complètes. Nous y voyons que les prix alloués sont à peu près en rapport direct avec les dimensions de la surface à couvrir; ils oscillent entre 1 500 et 6 000 francs, prix qui n'est qu'exceptionnellement dépassé. Dans un même édifice, les différents artistes, quelle que soit leur notoriété, reçoivent la même allocation pour des surfaces égales. Delacroix reçoit, à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, 6 000 francs, comme Court, Picot ou Decaisne; Chassériau, à Saint-Merry, 7 000 francs, comme Amaury Duval et Sébastien Cornu. Hippolyte Flandrin touche 30 000 francs pour la décoration du chœur de Saint-Germain-des-Prés. Si faibles que soient ces salaires, ils constituent pourtant, quand les commandes sont fréquemment renouvelées, des revenus honorables pour quelques artistes favorisés de l'administration, anciens prix de Rome, en général, ou membres de l'Institut, et l'on comprend comment Abel de Pujol, par exemple, Blondel ou Court ont pu vivre sans presque jamais s'adresser au public.

L'artiste qui n'avait pas trouvé acquéreur officiel pour un grand tableau avait les plus grandes chances pour ne pouvoir s'en débarrasser, à moins qu'il ne se résignât à le dépecer pour en vendre les morceaux.

Un tableau de petites dimensions, s'il était de Decamps ou de Diaz, pouvait monter jusqu'à 5 000 francs, mais ce chiffre était exceptionnel. Des petits Delacroix se payaient 1 000 francs. Des Meissonier, des Roqueplan, des Eugène Isabey oscillaient de 1 000 à 3 000 francs.

Parmi les paysagistes, il était fort rare de voir dépasser ou même atteindre 2 000 francs. Paul Huet, qui se vendait bien, faisait, avec des œuvres importantes, en 1843, 1 500 francs. On avait des Cabat.

où des Dupré pour 1 000 francs, des Court, des Français, des Flers pour 500 francs. Les vues de Joyant valaient 7 ou 800 francs. Parmi les animaliers, Brascassat, très estimé par la bourgeoisie, atteignait des prix jugés alors énormes : 5 000, 6 000 francs et davantage ; Rosa Bonheur ou Troyon atteignaient 800 francs.

En 1845, un portrait par un artiste réputé, Pérignon, Henri Scheffer ou Sébastien Cornu, coûtait 1 500 francs. Dubufe demandait davantage ; Horace Vernet ou Court valaient 3 000 francs ; mais Belloc s'obtenait à 800 francs. On disait qu'Ingres avait réclamé au duc d'Orléans 4 000 francs et l'on trouvait la somme exagérée.

Pour éclairer ces chiffres, il convient de remarquer que les toiles anciennes signées par les plus grands noms dépassaient difficilement, en vente publique, 20 000 francs. 45 000 francs donnés en 1839 pour les *Plénipotentiaires de Münster* de Terburg furent un chiffre tout à fait exceptionnel. Parmi les peintres de l'époque impériale, les plus belles enchères allaient à Prud'hon, dont l'*Assomption* se vendait 12 000 francs en 1842 et l'*Enlèvement de Psyché* 15 000 en 1839.

Enfin, comme à toute époque, la majeure partie des œuvres ne trouvaient pas acquéreur. En 1845, d'après Paul Lacroix, sur 2 029 tableaux, miniatures ou dessins exposés au Louvre, il y avait 700 portraits acquis par des particuliers, 250 toiles commandées par le ministre de l'Intérieur, 150 destinées à Versailles, à des particuliers ou à des marchands, 1 000 œuvres enfin qui devaient rester à leurs auteurs ou être vendues de 10 à 12 francs pour l'exportation en Russie, Allemagne, Amérique ou Angleterre<sup>1</sup>.

L'artiste trouvait encore, s'il avait quelque notoriété, des ressources dans la vente du droit de reproduire ses œuvres. La diffusion de la lithographie, la vogue de la gravure en taille-douce, donnaient, avant le développement de la photographie, un grand essor au commerce des estampes. En certains cas, le droit de reproduction était beaucoup plus fructueux que la vente même de l'ouvrage, Ingres avait vendu l'*Odalisque Pourtalès* 1 200 francs et 24 000 francs le droit de la reproduire. En mars 1841, des débats très amples eurent lieu à la Chambre des députés sur la propriété littéraire, la question des modalités du droit de reproduction artistique fut largement envisagée. On proposa de limiter à trente ans après la mort de l'artiste la possession, pour ses héritiers, de ce droit et de

1. En livrant au public ces indications cursives, nous ne nous dissimulons pas leur insuffisance. La question mériterait d'être reprise, en détail, par quelque patient érudit.

décider qu'à moins de stipulation contraire expresse, l'achat d'une œuvre d'art comprendrait, pour son acquéreur, le droit exclusif de la faire reproduire. De remarquables discours furent prononcés par Lamartine, rapporteur de la loi, par Berryer, par Odilon Barrot<sup>1</sup>; mais la discussion finit par un vote incohérent. Le projet qui avait suscité une protestation collective des artistes les plus réputés, dès 1839<sup>2</sup>, et contre lequel Horace Vernet avait écrit une étude remarquable<sup>3</sup>, fut donc écarté et les tribunaux restèrent à peu près libres

de leur décision dans les cas litigieux<sup>4</sup>.

La vogue des vignettes pour l'illustration des livres donnait à certains artistes des revenus considérables et presque réguliers, et fournissait à d'autres les moyens d'attendre des acheteurs pour leurs œuvres peintes. Les frères Jehannot étaient dessinateurs plus que peintres; Jean Gigoux dut à son *Gil Blas* sa plus légitime notoriété; Daubigny illustrait les *Chants et chansons populaires de la France* (1843), et Meissonier faisait des *Contes Rémois* un livre incomparable.



LE PEINTRE DANS SON ATELIER  
DESSIN DE MEISSONIER

Quelques peintres ouvraient, comme Jehannot en 1834, ou Roqueplan en 1835, des ateliers d'élèves. Des leçons de dessin ou

1. Séances du 23 et du 30 mars 1841. Lamartine (30 mars) développa, en phrases magnifiques, l'idée de la popularité donnée à l'art par les reproductions qui, si faibles ou si imparfaites fussent-elles, n'avilissaient jamais l'original dont elles répandaient la gloire. Berryer (23 mars) et Odilon Barrot (30 mars) défendirent les intérêts matériels de l'artiste. « Si vous enlevez à l'artiste », disait O. Barrot, « dans l'état de division de nos fortunes, de pauvreté moyenne, en quelque sorte, de notre société, ce moyen de reproduction, vous lui enlevez le résultat utile de son œuvre. »

2. Texte dans *l'Artiste*, 7 juillet 1839; parmi les signataires, Pradier, Dumont, David, Delacroix, Flandrin, etc.

3. *France littéraire*, 7 mars 1841, p. 257-268. Voir aussi *l'Artiste*, 1841, passim.

4. La Cour de cassation dans un procès entre Gavard et les héritiers de Gros, avait décidé, le 29 juillet 1841, que « la vente d'un tableau n'emporte le droit de le reproduire par la gravure ou tout autre moyen de reproduction, qu'autant que le peintre a cédé ce droit par une stipulation particulière. » (*Recueil général des lois et arrêts*, 1841, I, 561.) L'affaire revint l'année suivante et un nouvel arrêt

d'aquarelle données à des jeunes filles, dans les pensionnats ou dans les collèges, venaient parfaire le budget de l'artiste.

Il y avait enfin des besognes inavouées : les lithographies bâclées pour des marchands qui les payaient 24 francs la douzaine, les enseignes pour les magasins, les *Chemins de croix* que l'on expédiait ingénieusement : « On plaçait les toiles à la file, et on peignait tous les rouges de la série, en passant d'une toile à l'autre, puis tous les bleus <sup>1</sup>... ». Jean Gigoux <sup>2</sup>, Gérôme, jeunes, faisaient ici concurrence à Schaubard.

XIII. — DIFFUSION EN PROVINCE



On ne se figure pas, écrivait Jules Breton <sup>3</sup>, « jusqu'où allait l'ignorance des milieux où se passa mon enfance. Je me souviens au temps de ma jeunesse que les bourgeois en étaient encore à cette affirmation qu'ils croyaient flatteuse, lorsqu'on leur montrait un tableau : « Que de coups de pinceau ! » ou à cette question : « Ce qu'il y a de plus difficile n'est-ce pas le mélange des couleurs ? — Non, répondait un connaisseur, c'est l'écaille du poisson. » Telle était l'idée que se faisaient, de l'esthétique, des professeurs, des avocats, des médecins. Sauf à Paris, on n'était guère plus avancé dans les grands centres. Partout on admirait le miracle du trompe-l'œil, que les procédés photographiques étaient encore loin d'avoir détrôné. La moindre imitation réussie avait du prestige. » L'exactitude de ces souvenirs nous est attestée par plus d'un témoignage contemporain. En 1831, des villes comme Nancy, Strasbourg, restaient étrangères au mouvement artistique, qu'elles ne suivaient même pas à travers les estampes <sup>4</sup>.

Cependant, dès le début de la monarchie de Juillet, un mouvement de décentralisation se dessine. Les origines en sont multiples.

rendu toutes Chambres réunies, le 27 mars 1842, déclara, au contraire, que l'achat d'une œuvre d'art en entraînait la propriété sans nulle réserve (Même *Recueil*, 1842, I, 385).

1. Ch. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 51.

2. J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, p. 24, 28.

3. *Nos peintres du siècle*, p. 41.

4. *Journal des Artistes*, 13 novembre 1831, p. 269.

Le développement des études médiévales y contribue tout d'abord <sup>1</sup>. Le romantisme, nourri lui-même par ces études, y concourt. Il est appuyé par le zèle intéressé des députés des départements. Le 11 janvier 1832, M. Sans demande l'envoi d'objets d'art dans les départements et M. de Schonen réclame en faveur de Lyon qu'il représente; le 14 mars 1833, Eschassériaux et Fulchiron renouvellent ces doléances et le ministre qui leur répond leur affirme que les tableaux achetés sur les fonds du budget sont destinés aux musées départementaux, ceux de la liste civile restant seuls à Paris.

De très curieux rapports, lus par Guyot de Fère, en 1832 et 1833 <sup>2</sup>, à la Société libre des Beaux-Arts, donnent un tableau circonstancié de la situation artistique à cette époque. On en verra les données confirmées ou complétées par un article paru dans *l'Artiste* en 1835 <sup>3</sup>. Je ne puis ici qu'en résumer certaines conclusions. Les départements les plus avancés auraient été, en dehors de la région parisienne, le Rhône, les Bouches-du-Rhône, la Haute-Garonne, la Gironde, la Côte-d'Or, le Nord et la Seine-Inférieure, surtout, sans doute, à cause de l'activité de leurs chefs-lieux. Il y avait (en 1832), trente-quatre musées; nombre insuffisant, puisque, sur cent dix villes de plus de dix mille habitants; soixante-dix-neuf n'avaient pas de collections publiques. Je passe sur l'aménagement défectueux ou rudimentaire de la plupart des musées ouverts.

Cinquante-cinq villes avaient des écoles d'art. La plupart étaient des écoles de dessin aux visées les plus modestes; dans huit écoles seulement, on enseignait la peinture. Deux d'entre elles avaient une importance exceptionnelle: celle de Dijon, fondée par François Devosge, dès 1765, organisée par les États de Bourgogne en 1767, et qui, après avoir traversé, sans périr, la Révolution, fleurissait alors sous la direction d'Anatole Devosge <sup>4</sup>; celle de Lyon, fondée par Richard, bientôt secondé par Revoil, et dirigée, depuis 1831, par Bonfond <sup>5</sup>.

En août 1830, s'était fondée à Nantes une Société des Beaux-Arts. C'était la seule association provinciale d'artistes, mais il y avait

1. Se reporter à l'article d'Alfred Darcel dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, t. I, p. 27 et suiv.

2. *Journal des Artistes*, mars et avril 1832, septembre 1833.

3. *L'Artiste*, 1835, t. X, p. 160.

4. J. Garnier, *Notice sur l'école nationale des Beaux-Arts de Dijon*, (Dijon, 1881); — Henri Chabeuf, *Notice sur Trutat* (1887), p. 8-13.

5. Pariset, *Les Beaux-Arts à Lyon*; — Alphonse Germain, *Les Artistes lyonnais* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 79, 163, 333, 424, et 1908, t. I, p. 152).

une section artistique dans les Académies de Lyon, Dijon et Orléans. Quant aux Sociétés d'Amis des Arts, on en comptait cinq : trois dans le Nord, une à Toulouse, une à Bordeaux.

Sous la monarchie de Juillet, le mouvement se manifesta surtout par la formation de sociétés nouvelles et par l'organisation de nombreuses expositions provinciales. Les *Sociétés des Amis des Arts en France* ont été étudiées par Léon Lagrange dans la *Gazette*<sup>1</sup> avec un soin qui me dispense de revenir sur leur histoire et leur organisation. Je me contente de rappeler que, fondées sur le principe des cotisations élevées, elles réunissaient un nombre toujours restreint d'adhérents. Celle de Lyon, la plus importante, comptait, au temps de sa plus grande prospérité, en 1845, 650 souscripteurs versant une cotisation annuelle de 50 francs. Leur objet était l'achat d'œuvres d'art réparties par tirage au sort entre les sociétaires, la commande de gravures offertes en prime à tous les membres. Leur action extérieure pouvait, exceptionnellement, à Lyon par exemple, soutenir les écoles d'art et les industries d'art locales. Le plus ordinairement, elle se bornait à provoquer des expositions.



LE PEINTRE DE PORTRAITS  
DESSIN DE TRIMOLET

L'organisation et les frais de ces expositions incombaient soit aux sociétés, soit aux municipalités. En aucun cas, d'ailleurs, l'appui des municipalités ne faisait défaut, et la presse parisienne ou locale intervenait, au besoin, pour rappeler aux autorités leur devoir.

Quelques expositions étaient réservées uniquement aux artistes de la région ; la plupart, au contraire, appelaient le concours des Parisiens. Strasbourg, en 1837, constitua, avec Darmstadt, Mannheim, Carlsruhe et Mayence, une Association rhénane qui devait se manifester par des expositions transportées successivement dans chacune de ces villes.

Le relevé complet des expositions serait difficile et fastidieux<sup>2</sup>.

1. Année 1861, t. I, p. 291, et t. II, p. 29, 102, 158 et 227.

2. La liste dressée par Maurice Duseigneur, dans son article de *l'Artiste* (1882, t. I, p. 547), est très incomplète.

Je me bornerai donc à quelques exemples. En 1833, il y en eut neuf, en particulier à Arras, Douai, Grenoble, Lyon, Orléans et Valenciennes. En 1834, il y en eut à Lille, Cambrai, Metz, Rouen, etc. Les expositions de Rouen et d'Angers, en 1835, furent purement régionales. En 1839, Mulhouse, Montpellier, Amiens, Lyon, Grenoble, Moulins, Strasbourg, Nantes, Rouen, Lille, rivalisent d'activité; à Angers est ouverte une exposition de peinture et sculpture anciennes, avec le concours des collectionneurs et châtelains du pays.

La valeur de ces exhibitions est très inégale; mais, toutes, elles ont pour les contemporains de l'importance<sup>1</sup>; l'*Artiste* ne dédaigne pas d'en donner d'amples comptes rendus dus à ses meilleurs collaborateurs, Thoré, Jules Janin, ou Laviron; il nous est donc possible d'en avoir une idée assez exacte. Dans certaines villes, les artistes locaux ou originaires du pays fournissent une contribution copieuse ou importante. A Lyon, en 1836, Flandrin expose *Dante dans le cercle des indifférents* et deux autres tableaux; Orsel, *Le Bien et le Mal*; en 1840, Bonnefond, Duclaux, Saint-Jean soutiennent l'honneur de l'école lyonnaise.

Les envois parisiens sont dus, le plus souvent, à des peintres secondaires, surtout à des peintres de genre, mais les plus illustres maîtres ne dédaignent pas de fournir leur contribution. Delacroix envoie les *Natchez* à Moulins (1836) et à Lyon (1837).

Nantes, en 1839, peut donner idée d'une exposition brillante: Théodore Rousseau, Cabat, Dupré, Corot, Aligny, Paul Flandrin, Brascassat y figurent à côté de Delacroix, de Ziegler, de Robert Fleury, près des artistes locaux dont le plus connu est Charles Leroux<sup>2</sup>. Rouen, en 1840, réunit auprès de trente-deux artistes normands, des œuvres de Diaz, Flandrin, Gudin, Paul Huet, Loubon, Charlet et Champmartin<sup>3</sup>. Des achats importants suivent ces fêtes. La Société des Amis des Arts de Lyon dépense, en 1836, 30 000 francs; celle d'Amiens achète, la même année, 22 tableaux ou aquarelles. Sans doute, il y a tendance, dans ces sociétés où les œuvres acquises sont mises en loterie, à préférer le nombre à la qualité<sup>4</sup>, mais les villes ou les départements achètent à leur tour. Au musée de Lille,

1. Jules Janin, *Sur les Expositions de province* (*L'Artiste*, 1840, 2<sup>e</sup> série, t. VI, p. 106).

2. Thoré, *Exposition de Nantes* (*L'Artiste*, 30 juin 1839).

3. Jules Janin (article cité).

4. Léon Lagrange a insisté sur cette tendance fâcheuse (*Gazette des Beaux-Arts*, 1861, t. II, p. 30).

la *Mort de l'espion Morris* de Roqueplan, les *Paysans limousins* de Jeanron, l'*Intérieur d'atelier* de M<sup>lle</sup> Cogniet rappellent l'exposition de 1834, un paysage de Cabat est, à Grenoble, un souveur de l'exposition de 1845; à Nantes deux Delacroix commémorent 1839. Il convient, d'ailleurs, de remarquer que les musées, pendant cette période, se sont surtout enrichis par les envois de l'État.

Un jeune architecte et dessinateur, Achille Allier, intelligent, actif et enthousiaste, était parvenu à créer à Moulins un mouvement favorable à l'art et avait lancé, avec l'aide d'un éditeur entreprenant, Desrosiers, une publication somptueuse : *L'Ancien Bourbonnais*<sup>1</sup>. Il imagina, en 1835, de grouper les artistes dispersés, en dehors de Paris, à travers le pays et, grâce à lui, Moulins devint comme une sorte de capitale de la France provinciale. Des expositions s'y ouvrirent où figuraient les peintres de toutes les régions. Une revue, *L'Art en province*<sup>2</sup>, y soutint les idées décentralisatrices. Dans un manifeste remarquable, Achille Allier, après avoir déploré l'isolement des artistes provinciaux, et avoir protesté contre l'esprit étroit des Sociétés artistiques, montrait l'importance de la diffusion de la vie esthétique. Il indiquait dans les types provinciaux une source inépuisable d'inspiration et demandait que l'on fit pour nos populations ce que Léopold Robert avait fait pour les vendangeurs, les moissonneurs et les pêcheurs de l'Italie. La mort prématurée d'Achille Allier compromit le succès de ses idées. Le mouvement qu'il avait créé languit peu à peu avant de s'arrêter; il mériterait une étude spéciale. Il y aurait aussi grand intérêt à rechercher les publications périodiques, artistiques et littéraires qui furent tentées alors en plusieurs villes, par exemple à Dijon (*Les deux Bourgognes*, 1836), à Auxonne (*Les Provinces unies, Bourgogne, Comté, Bresse*, 1836). Elles donneraient sur la vie et les idées de ce temps des lumières nouvelles. N'est-ce pas dans une éphémère *Revue organique des provinces de l'Ouest*, publiée à La Rochelle, que Fromentin inséra son *Salon de 1845*<sup>3</sup>?

En 1847 se constitua, dans le département du Haut-Rhin, une *Société Schongauer* dont le programme cité par Philippe de Chennevières<sup>4</sup>, mériterait d'être intégralement rappelé. Elle se proposait d'organiser un musée d'estampes, à Colmar, de « répandre la con-

1. *L'Ancien Bourbonnais*, Moulins, 1833-1838.

2. *L'Art en province*, Moulins, 1835-1855.

3. Je me réserve de consacrer à ce *Salon* une étude spéciale.

4. *Essai sur l'organisation des arts en province*, 1852, p. 63.

naissance des chefs-d'œuvre de l'art, en faciliter l'étude, développer le sentiment du beau »; elle voulait rayonner sur le département tout entier, établir partout des expositions temporaires et renouvelables d'estampes; objet original et qui s'apparente aux plus récentes tentatives de diffusion artistique.

D'après l'*Artiste*<sup>1</sup>, il y aurait eu, en 1835, environ trois cents peintres provinciaux. Quelques-uns d'entre eux, et non les moindres, venaient de Paris, soit que les difficultés de la vie matérielle les eussent obligés à abandonner la capitale, comme Constant Dutilleux établi à Arras<sup>2</sup>, soit qu'ils eussent renoncé à une carrière brillante et précaire pour la tranquillité d'une situation fixe, tel Hippolyte Bellangé, conservateur du musée de Rouen.

D'autres, au contraire, exposants des Salons de Paris, attendaient l'heure favorable pour venir vers le centre et ne donnaient à leur province que les prémices de leurs talents. Le plus grand nombre, établis dans un pays qu'ils aimaient et où leurs familles étaient enracinées, goûtaient la joie de vivre parmi la sympathie et l'estime de ceux qui les entouraient. Quelques-uns, ignorés à cent lieues de leur séjour, jouissaient dans leur région d'une véritable autorité, tel Anatole Devosge à Dijon, Auguste Flandrin à Lyon, ou Raymond Bonheur à Bordeaux. Tous ils avaient une clientèle assurée. Ils peignaient des paysages locaux, des scènes de genre, surtout des portraits, donnaient des leçons chez les particuliers ou dans les pensionnats et les collèges.

Enfin une classe particulièrement curieuse était celle des artistes itinérants. Champfleury, dans *Les Noirs*, nous en donne une image fantaisiste. Je dois à l'obligeance de mon distingué confrère, M. Charles Saunier, un exemple plus authentique. Son père, Charles Saunier, né en 1815, élève d'Ingres, après avoir étudié à Paris et à Rome, tente fortune en province. Il se rend dans les villes où il peut être recommandé par quelque personne en vue et s'y installe tant que les clients donnent, restant ici quelques mois, là trois ou cinq années. En 1843, il est à Dôle, en 1845 à Rethel, où il se marie avec la fille d'un fonctionnaire chez lequel il a fait des portraits. Après un retour à Paris, il repart en 1847 à Lyon et à Vienne<sup>3</sup>.

1. *L'Artiste*, 1835, t. X, p. 160.

2. Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, p. 172.

3. Les pérégrinations de Charles Saunier continuèrent longtemps encore : en 1849 à Saint-Étienne, en 1850 à Orléans, en 1856 à Nantes. Il s'installa définitivement à Paris en 1862.

D'autres élèves d'Ingres, des disciples de David ou de Gros, menèrent une existence analogue.

L'importance de ce mouvement provincialiste ne doit pas être



FEMME PEIGNANT UN PAYSAGE, LITHOGRAPHIE PAR JEAN GIGOUX

méconnue : non seulement il contribua à répandre le goût et favorisa l'essor des vocations, mais il eut sur l'orientation de l'art même une influence marquée. En étudiant l'évolution du paysage, la genèse du mouvement réaliste, nous aurons à le constater.

## XIV. — LA FRANCE ET L'ÉTRANGER. — CONCLUSION

Les critiques de la monarchie de Juillet prennent volontiers le ton chagrin; mais ils le dépouillent dès qu'il s'agit de comparer la France aux nations voisines: « Par ennui de l'habitude, » écrit Alfred de Musset dans son *Salon de 1836*, « on médit des siens; mais quand on passe la frontière on apprend ce que vaut la France. Il est certain qu'aucune nation maintenant n'a le pas sur elle. En matière d'art, comme en d'autres matières, l'avenir lui appartiendra. » Balzac célèbre « les œuvres de la plus prodigue peinture, celle de l'École française, aujourd'hui héritière de l'Italie, de l'Espagne et des Flandres, où le talent est devenu si commun que tous les yeux, tous les cœurs fatigués de talent appellent à grands cris le génie<sup>1</sup>. » « L'art », dit de son côté Théophile Gautier<sup>2</sup>, « n'a jamais été en meilleur point qu'aujourd'hui... C'est la France qui tient aujourd'hui sans conteste le sceptre de la peinture. »

La seule école étrangère que l'on consente alors à opposer à l'école française, c'est l'école de Munich, l'école allemande renouvelée par Cornelius et Overbeck<sup>3</sup>. On manifeste, par contre, un mépris et une inintelligence singulière de l'école anglaise contemporaine : « Les Anglais », assure Théophile Gautier<sup>4</sup>, « sont riches, actifs, industriels... mais l'art, à proprement parler, leur fera toujours défaut... ils ne sont que des barbares vernis. »

L'Europe semble accepter la supériorité de la France. Des Belges, de Keyser, de Braekelaer, Gallait, Henri Leys, Slingenayer, Verbœckhoven, Wiertz; des Allemands, Overbeck, Lessing, Schnorr de Carolsfeld, Bendemann, Schadow; des Anglais, Martynn, Lewis, Armitage, Madox Brown; des Espagnols même, Madrazo; des Suisses, Hornung; un Russe, Bruloff<sup>5</sup>, viennent se faire connaître

1. *Béatrix* (édition définitive, t. III, p. 226).

2. *Salon de 1841* (*Revue de Paris*, avril 1841, p. 153-154); — Voir encore Eug. de Montlaur, *Salon de 1841* (*Revue du Progrès*, p. 284).

3. Théophile Gautier, *Salon de 1839* (*La Presse*, 20 mars 1839).

4. *Une journée à Londres* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1842, p. 289). — Voir les *Lettres de Londres*, par Chaudes-Aigues (*L'Artiste*, juillet et août 1839).

5. De Keyser exposait en 1840 la *Bataille de Wœringen* (aujourd'hui au Musée moderne de Bruxelles); de Braekelaer, même année, le *Conte de Mi-carême* (même musée); Gallait, en 1837, *Le Tasse*, en 1841 *l'Abdication de Charles-Quint* (musée moderne de Bruxelles); Henri Leys, en 1846, *Une fête bourgeoise au XVII<sup>e</sup> siècle*; Slingenayer, en 1842, *Le Vengeur* (musée de Cologne); Verbœckhoven, des paysages

chez nous. Qu'un critique ridicule s'en alarme et combatte « les envahissements de l'étranger <sup>1</sup> », l'opinion générale se félicite, au contraire, avec raison d'un phénomène si heureux : « Nous observons, en passant », écrit Louis Peisse en 1844 <sup>2</sup>, « que les produits de l'art étranger abondent à l'Exposition. Il nous en est venu de Londres, de Berlin, de Dusseldorf, d'Anvers, d'Amsterdam, de La Haye, de Francfort, de Florence, de Rome, de Bruxelles surtout, et même de Cracovie. Si ce mouvement se soutient, le Salon de Paris pourra bien devenir celui de l'Europe. »

En revanche, des peintres français vont se faire applaudir dans les pays voisins. Ils exposent à Bruxelles en 1833 <sup>3</sup>, à Berlin en 1839 <sup>4</sup>. En 1844, le *Larmoyeur* d'Ary Scheffer fait sensation à Bruxelles <sup>5</sup>, ainsi que la *Salomé* de Delaroche, qui, exposée aussi à Gand, passionna le jeune Jules Breton, élève alors de Félix Devigne <sup>6</sup>. Cette même année, Roqueplan, Duval le Camus, Biard, Jacquand, etc., exposent à Cologne <sup>7</sup>. En 1840, des spéculateurs américains promènent à travers les États-Unis *Adam et Ève* de Dubufe; cette expédition leur rapporte 500 000 francs; encouragés par ce résultat, ils commandent à Eugène Isabey, Morel Fatio et Eugène Lami quatre scènes de la guerre de l'Indépendance pour la somme totale de 40 000 francs et organisent une tournée nouvelle <sup>8</sup>. Monvoisin fonde en 1842 une école de peinture à Santiago du Chili.

Paris, s'écriait Lamartine à la tribune de la Chambre des députés, le 30 mars 1841, « Paris est un immense atelier. L'Europe y vient, y admire, y achète, exporte nos produits partout... Tous les

en 1846; Wiertz, en 1839, la *Dispute autour du corps de Patrocle* (musée Wiertz); Overbeck, en 1838, le *Miracle des Roses*; Lessing, le *Serment d'un Hussite*; en 1837; Schnorr de Carolsfeld, en 1835, *Jeanne d'Arc*; Bendemann, en 1837, *Jérémie*; Schadow, un *Ecce Homo* en 1846; J. Martynn, en 1835, le *Déluge*; Lewis, en 1838, des aquarelles; Armitage, en 1842, *Prométhée*; Madox Brown, même année, *Marie Stuart*; Fred. de Madrazo, en 1838, *Gonzalve de Cordoue*; Hornung, en 1841, *Les Ramoneurs*; Bruloff, en 1834, *Les Derniers jours de Pompéi*.

1. I. Gosse, *Diogène au Salon de 1846*, p. 119.

2. *Salon de 1844* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1844, p. 345); — *Les Beaux-Arts* de Curmer (t. III, p. 18) relèvent à ce Salon 28 peintres étrangers, dont 16 belges et 6 hollandais.

3. *Journal des Artistes*, 1833, p. 279.

4. *L'Artiste*, 23 juin 1839.

5. *Bulletin de l'Ami des Arts*, t. II, p. 499.

6. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 88-89. Le tableau de Delaroche est au musée de Cologne.

7. *Bulletin de l'Ami des Arts*, t. II, p. 142 et suiv.

8. *L'Artiste*, 1840, 2<sup>e</sup> série, t. VI, p. 167.

grands amateurs du monde, les princes eux-mêmes, se font une gloire, une gloire pour leur maison, pour leur galerie, d'avoir acquis à Paris l'objet qu'ils veulent consacrer à la contemplation du public... Avoir été peint à Paris, c'est un titre pour un objet d'art, un certificat de goût, d'origine de gloire. »

L'intensité du mouvement artistique nous est, enfin, rendue sensible par l'accroissement du nombre des peintres et de leur production. Les Salons renferment, en moyenne, deux mille ouvrages dus à un millier d'artistes <sup>1</sup>. D'après le *Journal des Artistes* <sup>2</sup>, il y avait en France 354 peintres et sculpteurs en 1789, 509 en 1810, 1375 en 1830, 2159 en 1838 <sup>3</sup>. Dans ce nombre, les femmes artistes forment un groupe considérable : 235 femmes exposent en 1835 <sup>4</sup>. Il faut, d'autre part, ajouter au total les peintres amateurs <sup>5</sup>.

Production intense, incessante, fécondité tout au moins numérique, ne sont-ce pas là des indices favorables et n'est-on pas fondé à croire qu'une époque si riche a dû aussi être éminente par ses mérites?

Avant de chercher à déterminer le sens et la valeur de tant d'énergies, il était nécessaire d'étudier les conditions sociales dans lesquelles celles-ci se déployèrent, et notre enquête, parfois ingrate, permettra, du moins, de procéder avec plus de certitude à l'examen des œuvres, des genres et des doctrines.

LÉON ROSENTHAL

1. En 1835, 2175 tableaux, 16 gravures, 78 lithographies.

2. 16 septembre 1838.

3. D'après une statistique donnée par *l'Illustration* (18 mars 1843) 205 peintres avaient exposé en 1800, 406 en 1810, 460 en 1819, 953 en 1831. De 1833 à 1842 le nombre des exposants variait, selon les caprices du jury, de 879 (en 1840) à 1082 (en 1839).

4. Sazerac, *Lettres du Salon de 1835*, p. 23.

5. Sur les femmes artistes et les peintres amateurs, voir Jules Janin, *Salon de 1839*, (*L'Artiste*, 10 mars 1839, p. 226).

