

---

*Académisme et modernité  
dans la peinture française de la seconde moitié  
du XIX<sup>ème</sup> siècle  
autour d'Edouard Manet*

Le regard porté sur la peinture française de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle a-t-il changé depuis l'ouverture du Musée d'Orsay en 1986 ? Ses collections ont en effet permis de redécouvrir que l'art pictural de cette période ne comprenait pas seulement ce que ses contemporains considéraient comme l'avant-garde—à savoir le réalisme, puis l'impressionnisme, le post-impressionnisme, le symbolisme jusqu'aux nabis—mais également les nombreux autres courants officiels ou majeurs autour notamment de la peinture d'histoire: l'académisme, puis l'orientalisme et le naturalisme. Cependant, l'histoire de l'art n'a que trop souvent retenu l'opposition entre académisme et modernisme, distribuant au premier le rôle du vilain pour mieux mettre en avant les qualités du second—une vision dont on a encore du mal à se départir aujourd'hui et qui fait que les expositions osant une réévaluation des peintres académiques restent encore des exceptions, y compris au Musée d'Orsay. Reconnaissons cependant que depuis deux ans ont été organisées d'intéressantes rétrospectives sur Jules Bastien-Lepage, Paul Baudry ou Luc-Olivier Merson, et qu'on annonce pour 2009 une exposition Jean-Léon Gérôme et une autre sur Alexandre Cabanel <sup>1</sup>—autant de signes dont il convient de se féliciter, même si le nombre de telles manifestations, comparé à celui

---

1. *Jules Bastien-Lepage*, Paris, Musée d'Orsay, Verdun, Centre mondial de la Paix, 2007; *Paul Baudry 1828–1886, Les portraits et les nus*, Les Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée, 2007–2008; *L'étrange Monsieur Merson*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 2008–2009; *Jean-Léon Gérôme*, Paris, Musée d'Orsay et al., 2009–2010; *Alexandre Cabanel*, Montpellier, Musée Fabre, 2009.

concernant l'impressionnisme, semble dérisoire.

Une véritable réflexion sur la peinture française de cette période dans sa globalité mériterait pourtant d'être approfondie. Car, tout comme la réalité historique se compose d'une multitude d'éléments complexes, l'histoire de l'art de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en France, même si elle fut dominée par deux principaux courants divergents, l'un « traditionnel » et l'autre « progressiste », souvent antagonistes, n'en a pas moins été le témoin de contacts et d'échanges entre les deux, entraînant d'indéniables influences croisées. Et entre les deux, des peintres d'une grande diversité évoluaient dans un champ d'expression intermédiaire bien plus vaste qu'on ne l'imagine. La peinture française dévoile à cette époque une richesse toute en nuances, qui est loin de se résumer à la vision simpliste et réductrice qu'on a tendance à lui accorder.

L'exposition « Gloria Victis ! Vainqueurs et vaincus dans l'art français, 1848–1910 » organisée à la Glyptothèque Ny Carlsberg à Copenhague en 2001, fut une première tentative permettant de reconnaître cette problématique<sup>2</sup>. De ce point de vue, on appréciera à sa juste valeur l'exercice qui eut le mérite de souligner que les « vainqueurs » d'hier dans les disciplines de la peinture et de la sculpture françaises entre le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle et le début du XX<sup>ème</sup> siècle, apparaissent aujourd'hui comme les grands perdants. Cependant, on ne peut nier que la manifestation aspirait finalement à mettre en valeur les caractéristiques du modernisme, y compris dans l'académisme.

Bien sûr, la peinture académique en tant que telle continue de faire l'objet d'études approfondies très variées. Citons comme exemples récents, l'excellent travail de recherche d'Alain Bonnet sur la portée historique de la réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863, ou encore l'ouvrage extrêmement bien documenté d'Emmanuelle Amiot-Saulnier qui présente de façon exhaustive la peinture religieuse au début de la III<sup>ème</sup> République<sup>3</sup>. Le recueil des interventions d'un colloque

2. *Gloria Victis! Victors and Vanquished in French Art 1848–1910*, cat. exp., Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg, 2001.

3. Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX<sup>ème</sup> siècle, La réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006; Emmanuelle Amiot-Saulnier, *La Peinture religieuse en France, 1873–1879*, Paris,

sur le nationalisme et la culture visuelle sous la III<sup>ème</sup> République retient également notre intérêt dans son analyse très poussée des rapports entre les arts picturaux sous toutes leurs formes et le contexte social et intellectuel de l'époque <sup>4</sup>.

Le présent essai cherchera à mettre en relief la réalité complexe de la peinture française de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, à travers le miroir d'un peintre qui, tout au long de sa carrière, louvoya entre tradition et renouveau, académisme et modernité: Edouard Manet.

### 1. De l'académisme à l'avant-garde

La réalité historique de 1863 apparut bien différente aux yeux des acteurs contemporains, de l'analyse qu'en fit rétrospectivement Gaëtan Picon en 1974, puisque ce dernier y vit l'année de la naissance de la peinture moderne<sup>5</sup>. Reconnaissons que 1863 est une date-charnière dans l'histoire de la peinture française du XIX<sup>ème</sup> siècle, puisque c'est l'année où le « Salon des Vénus », comme on le surnomma alors, enthousiasme le public, c'est l'année du premier Salon des Refusés, c'est aussi l'année de la réforme de l'enseignement de l'art, de l'Ecole des Beaux-Arts et des modalités du concours du Prix de Rome.

De fait, Cabanel et Baudry sont acclamés au Salon de 1863, le premier pour *La Naissance de Vénus* (fig. 1), le deuxième pour *La Perle et la vague* (fig. 2), et il faut reconnaître que les nus féminins accaparent les murs du Salon cette année-là, parmi lesquels on trouvait aussi une autre *Naissance de Vénus*, celle d'Amaury-Duval (1863, Lille, Palais des Beaux-Arts). Toutes ces toiles illustrent parfaitement les règles académiques appliquées pour représenter le nu et la sensualité, en les intégrant dans une « peinture d'histoire », où le sujet mythologique sert de prétexte. Mais la comparaison des œuvres de Cabanel, de Baudry et d'Amaury-Duval met clairement en évidence que, si le nu est

---

Musée d'Orsay, 2007.

4. June Hargrove and Neil McWilliam (ed.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870–1914*, Washington, National Gallery of Art, New Haven & Londres, Yale University Press, 2005.

5. Gaëtan Picon, *1863: Naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974.

[image non reproduite]

fig.1:

Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, Paris, Musée d'Orsay.

[image non reproduite]

fig.2:

Paul Baudry, *La Perle et la vague*, 1862, Museo Nacional del Prado.

bien le sujet commun, chaque peintre le traite de façon différente, selon une sensibilité propre, ce qui empêche de les analyser en bloc. Quant au *Déjeuner sur l'herbe* (1863, Musée d'Orsay) de Manet, intitulé alors *Le Bain*, il ne fut pas exposé au Salon des Refusés pour souligner combien les toiles du Salon officiel étaient ringardes. Bien au contraire, la critique de l'époque fut particulièrement sévère envers Manet. Pour ne citer qu'un exemple, il suffit de lire ces lignes : « M. Manet ne sait pas composer un tableau, ou plutôt, il ne se rend pas compte de ce qu'on entend par un tableau. (...) Quand il place deux ou trois figures nues, sur une grande toile, à côté de deux ou trois vêtues de paletots, au milieu d'un passage, brossé tant bien que mal, je voudrais qu'il me fit comprendre son intention. (...) Je vois bien ça et là des morceaux qui approchent de la nature, particulièrement dans une des femmes nues et dans une des têtes du premier plan, mais cela ne suffit pas, et le reste est d'une incohérence tout à fait inexplicable. On ne saurait désigner le travail de M. Manet sous le nom d'esquisse ou d'ébauche. Dans une esquisse bien comprise et bien faite, toutes les parties sont exécutées au même degré les unes que les autres. (...) Pour exprimer quoi que ce soit en peinture, il faut dessiner et mode-

ler, c'est une condition très dure, implacable. »<sup>6</sup>

Cette condamnation sans appel du *Déjeuner sur l'herbe* par Pelloquet reprend les principaux points montrés du doigt par les autres critiques de l'époque. On reproche à Manet de ne pas respecter les règles de composition d'un tableau et de peindre une œuvre dont on ne peut saisir l'intention. Les différents éléments sont simplement disposés de façon éparpillée, tels des fragments apposés sans cohérence d'ensemble, rendant la lecture incompréhensible, et il ne s'agit pas non plus d'une esquisse ou d'une ébauche. On le renvoie à ses études, en le priant de commencer par s'exercer sérieusement au dessin et au modelage avant de prétendre à la peinture... Inversement, cela semble vouloir signifier que les nus de Cabanel ou de Baudry offraient une composition parfaite avec un contenu cohérent, fruits de dessins et de travail sur le modèle menés à leur terme. Si on met de côté la question de savoir qui prime sur qui, il est clair que s'affrontent ici deux conceptions bien distinctes de l'esthétique, deux jugements de valeur différents.

Jean-Léon Gérôme, nommé professeur et chef d'atelier de peinture à l'École des Beaux-Arts en vertu de la réforme de l'enseignement des arts de 1863, a constamment réprouvé le travail de Manet, refusant de lui accorder le moindre crédit. Même quand l'École des Beaux-Arts organisa en 1884 une rétrospective Manet après la disparition de l'artiste, Gérôme ne put s'empêcher de poursuivre ses diatribes. « Je suis certain que Manet aurait pu faire de bons tableaux. Il a été l'apôtre de cette manière de décadence: l'art du morceau. Je suis, moi, choisi par l'État pour apprendre l'orthographe de l'art aux jeunes gens (...). Je ne pense pas qu'on doive leur offrir pour modèle l'œuvre très voulue et très tapageuse d'un homme qui, doué de qualités rares, ne les a pas développées »<sup>7</sup>. Pour Gérôme, un « bon tableau » ou « l'orthographe de l'art » étaient incompatibles avec « l'art du morceau » ou « l'œuvre voulue » par Manet. Pourtant, Gérôme ne se montrait pas pour autant incompréhensif vis-à-vis de Manet. C'est parce qu'il avait compris sa démarche, qu'il se permettait de la rejeter fondamentale-

6. Théodore Pelloquet, « Salon de 1863. Vingt-et-unième article », *Exposition, Journal du Salon de 1863*, 23 juillet 1863, pp. 2-3.

7. Gerald M. Ackerman, *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris, ACR, 1986, p. 128.

[image non reproduite]

fig.3: Jean-Léon Gérôme, *La Mort de César*, 1867, Walters Art Gallery.

ment, en défenseur cohérent des valeurs éthiques et esthétiques inculquées aux peintres académiques.

Pour mieux saisir cette confrontation, il est intéressant de comparer par exemple, *La Mort de César* de Gérôme, et *Le Torero mort* de Manet. Le premier tableau, exposé au Salon de 1859 dans une première version (aujourd'hui disparue), montre en gros plan le corps de César assassiné, tandis qu'une deuxième version (fig. 3), dévoilée à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris de 1867, place César effondré juste après le meurtre, évoquant le contexte de la scène avec le Sénat et d'autres personnages en décor<sup>8</sup>. *L'Episode d'une course de taureaux* de Manet évoquait la mort accidentelle d'un torero lors d'une corrida, mais la toile, bien qu'acceptée et exposée au Salon de 1864, fut découpée par la suite, et *Le Torero mort* (fig. 4), qui n'en était qu'une partie, forma alors un tableau indépendant. On aura compris que la démarche est inversée: chez Gérôme la peinture qui avait une nature de « morceau » s'est transformée en « tableau », tandis que chez Manet, le « tableau » fut mis en « morceaux », au sens littéral du terme. On peut donc dire que chacun est resté fidèle à sa conception de l'art et de l'esthétique dans sa façon d'appréhender le travail du peintre.

8. William R. Johnston, *The Nineteenth Century Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Trustees of the Walters Art Gallery, 1982, p. 101.

[image non reproduite]

fig.4: Edouard Manet, *Le Tóroero mort*, 1864, Washington, National Gallery of Art.

Or, il semble assez probable que la première version de la *Mort de César* de Gérôme aurait, entre autres sources, donné l'idée à Manet de peindre ce corps inanimé étendu à terre dans *L'Episode d'une course de taureaux*<sup>9</sup>. Si cette thèse est vraie, elle formerait une exception dans l'œuvre de Manet, réputé pour n'avoir pratiquement jamais trouvé de sources d'inspiration auprès de peintres académiques contemporains. Mais cela signifierait également qu'on ne peut se contenter d'une vision simpliste d'opposition entre l'académisme et la modernité.

D'ailleurs, on ne peut dire non plus que la peinture de Manet soit née d'une négation pure et simple de l'académisme. Pendant ses années de formation, Manet suivit pendant six ans l'enseignement de Thomas Couture, lui-même ayant fait ses classes dans l'atelier de Gros, élève de David, puis dans celui de Paul Delaroche. Bien qu'il ait échoué à plusieurs reprises au prestigieux Prix de Rome, Thomas Couture connut la gloire au Salon de 1847 avec *Les Romains de la Décadence* (fig. 5), scène qui a pour cadre le monde antique. Il reçut

---

9. Gerald M. Ackerman, « Gérôme and Manet », *Gazette des Beaux-Arts*, 70, 1967, pp. 163–167. La source d'inspiration commune aux deux tableaux de Gérôme et de Manet serait *Le soldat mort*, peinture italienne du XVII<sup>ème</sup> siècle (Londres, National Gallery). Fleuron de la collection Pourtalès-Gorgier à l'époque, elle était alors considérée comme un des chefs-d'œuvre de Vélasquez. Cf. Theodore Reff, *Manet and Modern Paris*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1982, pp. 212–221.

[image non reproduite]

fig. 5: Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*, 1847, Musée d'Orsay.

nombre de commandes officielles, tant sous la II<sup>ème</sup> République que sous le Second Empire, et avait une prédilection pour la peinture allégorique. Ce profil l'assimilerait plutôt à la catégorie des peintres académiques. Certes, on sait que Manet, qui abhorrait le travail imposé en peinture d'histoire et l'utilisation des couleurs en demi-teinte, eut de nombreuses altercations avec son maître, ainsi que le rapporta son ami Antonin Proust dans *Edouard Manet: Souvenirs*<sup>10</sup>. Pour peindre une courtisane, Couture s'efforce de la placer dans un cadre historique, comme dans *Les Romains de la décadence*, alors que Manet choisit délibérément une approche réaliste et un décor contemporain comme dans *Olympia* (fig. 6). Les deux artistes ont clairement pris une démarche différente.

Cependant, le travail très complet d'Albert Boime nous permet aujourd'hui d'apprécier les rapports entre Manet et Couture de manière plus nuancée<sup>11</sup>. D'après cet infatigable chercheur, Couture

10. Antonin Proust, *Edouard Manet—Souvenirs*, éd. par A. Barthélemy, Paris, H. Laurens, 1913. Il convient cependant de lire cet ouvrage avec circonspection, gardant en tête le fait qu'Antonin Proust cherchait délibérément à présenter ici Manet comme un peintre pleinairiste, en rupture avec la peinture d'histoire traditionnelle et l'académisme, pour le rapprocher des impressionnistes.

11. Albert Boime, *Thomas Couture and the eclectic vision*, New Haven & London, Yale



[image non reproduite]

fig. 6: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay.

est plutôt l'héritier des peintres du « juste milieu », idéal en vogue lors de la Monarchie de Juillet (représenté notamment par son maître Delaroche) et choisit la voie de l'éclectisme qui mêle habilement académisme et avant-garde. La modernité de Manet s'inscrit dès lors dans son prolongement. On ne peut nier que Manet ait beaucoup appris de Couture, ni que Couture ait transmis une bonne partie de son savoir-faire à Manet. L'attrance de ce dernier pour les peintres de l'école vénitienne et sa prédilection pour des couleurs claires et une touche rapide doivent être rapprochées de l'utilisation de couleurs pures et lumineuses chez Couture ou du rôle crucial que Couture conférait à l'ébauche qui se devait d'être fondée sur le spontané et l'instinctif (fig. 7). Dans un ouvrage où il détaille ses méthodes de travail, *Méthodes et entretiens d'atelier*, Couture conseille de faire des copies de bonnes ébauches et de conserver les originaux, avant de poursuivre le travail à partir des copies<sup>12</sup>; ce qui montre combien

---

University Press, 1980.

12. *Thomas Couture, Méthode et entretiens d'ateliers*, Paris, 1867, pp. 235–236. Sur l'enseignement de la peinture dans l'atelier de Couture, voir Albert Boime, *The Academy and*

[image non reproduite]

fig.7:

Thomas Couture, *Homme vu de dos*, étude pour *L'Enrôlement des Volontaires de 1792*, Musée départemental de l'Oise.

Couture était partagé entre l'importance qu'il accordait au travail préparatoire et l'objectif ultime de devoir réaliser une œuvre achevée. C'est peut-être parce que Couture, contrairement à Manet, ne parvint ni à rejeter complètement la demi-teinte, ni à renoncer au cadre académique qui distinguait clairement l'esquisse du tableau achevé, qu'il laissa de nombreuses œuvres inachevées dans des tonalités souvent vives et lumineuses.

A l'inverse, voici ce que son ancien élève Edouard Manet écrivit à Antonin Proust, qui lui servit de modèle pour un portrait exposé au Salon de 1880 (fig. 8): « Ton portrait est une œuvre sincère par excellence. Je me souviens comme si c'était hier de la façon rapide et sommaire dont j'ai traité le gant de la main dégantée. Et tu m'as dit à ce moment : « Je t'en prie, pas un trait de plus », je sentais que nous étions si parfaitement d'accord que je n'ai pu résister au désir de t'embrasser»<sup>13</sup>. Manet n'hésita pas à pousser plus loin l'enseignement de

---

*French Painting in the Nineteenth Century*, London, Phaidon, 1971, nouv. éd., 1986, pp. 65–78; Boime, *Thomas Couture, op. cit.*, pp. 441–456.

13. Proust, *op. cit.*, p. 102.

[image non reproduite]

fig.8:

Edouard Manet, *Portrait d'Antonin Proust*, 1880, The Toledo Museum of Art.

son maître et à se donner la liberté et l'audace de considérer comme achevée une peinture qui aurait été jugée inachevée selon les critères de l'Académie, opérant un changement de cap esthétique qui ouvrira la voie à l'impressionnisme. On sait aussi que Thomas Couture ambitionnait de traiter de sujets contemporains. La locomotive était, selon lui, un sujet digne d'être peint<sup>14</sup>, même s'il n'a jamais mis à exécution son projet. Il n'y aurait pas d'incongruité historique à penser que Manet ait voulu donner corps au souhait de son maître en réalisant *Le chemin de fer* (1873, Washington, National Gallery of Art)—même si on ne voit, de la locomotive à vapeur, que la fumée blanche qu'elle crache...

Evoluant à la frontière entre académisme et avant-garde, Couture, tout en posant un regard critique sur le circuit officiel qui passait par l'Académie des Beaux-Arts et le concours du Prix de Rome, louvoya pour se frayer un chemin entre succès au Salon et commandes tant

---

14. Couture, *op. cit.*, pp. 254–255.

publiques que privées. Par son électisme, il pouvait apparaître comme l'enfant terrible de l'Académie, en quête d'une voie nouvelle pour la peinture, et ce n'est sans doute pas un hasard si Manet resta finalement six ans dans son atelier. Une étude plus approfondie de l'héritage de Couture chez Manet mériterait sans doute d'être menée à bien.

L'atelier de Couture forma un autre élève de talent: Pierre Puvis de Chavannes. Comme son maître, il prit ses distances avec le système académique, mais alors que Couture en souffrit, Puvis de Chavannes s'affirma en tant que muraliste de renom et figure majeure de l'art décoratif français de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Or on sait, par les *Souvenirs* d'Antonin Proust mentionnés plus haut, que Manet, à la fin de sa vie, avait adressé au Préfet de la Seine une lettre lui faisant part de son souhait de réaliser des peintures murales pour l'Hôtel de Ville de Paris<sup>15</sup> : « Peindre une série de compositions représentant (...) la vie publique et commerciale de nos jours. J'aurais Paris-Halles, Paris-Chemins de fer, Paris-Pont, Paris-Souterrain, Paris-Courses et Jardins. » Cette idée ne lui est sans doute pas venue subitement. Elle n'a rien d'étonnant quand on sait qu'elle vient d'un ancien élève de Couture, et il l'aurait formulée avec sans doute en tête le succès de Puvis de Chavannes, issu du même atelier. Rappelons que Manet n'a jamais cessé d'exposer au Salon et ne participa à aucune des expositions impressionnistes. Décoré de la Légion d'Honneur, il a la reconnaissance de l'Etat. Obtenir une légitimité bourgeoise supplémentaire n'est probablement pas la seule motivation de Manet quand il exprime son souhait de vouloir décorer l'Hôtel de Ville. Il faut replacer cette requête dans le contexte de ses relations avec Thomas Couture. Car le chemin qui mène de Couture, élève de Gros et de Delaroche, à Manet et Puvis de Chavannes, est justement celui qui va, en cette fin de XIX<sup>ème</sup> siècle, diviser la peinture française en deux branches, celle de l'académisme et celle des réformateurs. Il serait bon également d'étudier sous le même angle l'évolution des élèves formés dans l'atelier de Charles Gleyre vers l'aventure indépendante de Monet, Renoir, Sisley qui formèrent par la suite le noyau du courant impressionniste<sup>16</sup>.

15. Proust, *op. cit.*, p. 94.

16. Cf. Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.*, pp. 58–65.

[image non reproduite]

fig.9:  
Gustave Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, The Metropolitan Museum of Art.

## 2. De l'avant-garde à l'académisme

Or Manet et son entourage se prêtent aussi à l'étude du mouvement pendulaire inverse, qui bascule de l'avant-garde vers l'académisme. Mais pour bien comprendre la démarche, il faut remonter à Courbet, réaliste radical, qui, après une période rebelle où il défie la peinture d'histoire avec des tableaux comme *Un Enterrement à Ornans* (1849, Musée d'Orsay), se mit à peindre des toiles délibérément destinées à être acceptées au Salon. Albert Wolff, chroniqueur du *Figaro* qui critiqua avec constance et sévérité les toiles de Manet, rapporta pourtant, dans un article à la mémoire de celui-ci, un épisode raillant le conservatisme du style de Courbet. C'était au Salon de 1865. Quand Courbet découvrit l'*Olympia* (fig. 6), il se serait écrié : « C'est plat, ce n'est pas modelé; on dirait une dame de pique d'un jeu de cartes sortant du bain »; commentaire auquel Manet aurait répliqué : « Courbet nous embête à la fin avec ses modelés; son idéal, à lui, c'est une bille de billard. »<sup>17</sup> Et de fait, Courbet peint des nus tout en rondeur, comme s'il concentrait ses efforts pour éviter les figures « plates » de personnages de cartes à jouer, donnant aux siennes le relief de « billes de billard », des nus opulents dans un décor orientalisant qui plaisent énormément au Salon, telle *La Femme au perroquet*

17. Albert Wolff, *La Capitale de l'Art*, Paris, Victor-Havard, 1886, pp. 224–225.

(fig. 9). Ce tableau est d'ailleurs sans doute l'œuvre de Courbet qui se rapproche le plus du nu académique. Manet y répond d'ailleurs en peignant une autre *Femme au perroquet (Jeune Dame en 1866)* (1866, New York, The Metropolitan Museum of Art), où ressort son intérêt pour « la surface plate des taches » (Wolff)<sup>18</sup>—une réflexion intéressante qui met en exergue la différence entre Manet et Courbet dans le traitement des formes en relief et en aplat. Pourtant ce n'est nullement *Olympia* ou *Le Fifre* (1866, Paris, Musée d'Orsay) de Manet que Wolff encensa. Seuls *L'Enfant à l'épée* (1861, New York, The Metropolitan Museum of Art) ou *Le Bon Bock* (1873, Philadelphia Museum of Art) trouvent grâce à ses yeux, c'est-à-dire les toiles qui, dans l'œuvre de Manet, se rattachent à la tradition, inspirées de Vélasquez ou de Hals, celles qui sont les plus éloignées de l'art impressionniste. Emile Zola, par contre, s'enthousiasma pour le traitement spécifique de Manet en aplat. On découvre ainsi chez Manet divers degrés de modernité.

Les peintres réalistes depuis Courbet furent nombreux à hésiter entre académisme et impressionnisme, à osciller entre les deux. L'influence de Courbet plane sur les débuts de Henri Fantin-Latour, ami de Manet, et s'il se rapproche des jeunes peintres d'avant-garde, il ne se défait pas pour autant de son admiration pleine de respect pour la peinture classique. Le portrait collectif *Un Atelier aux Batignolles* (1870, Musée d'Orsay), est un hommage au groupe rassemblé autour de Manet<sup>19</sup>. Mais le style n'a pas l'audace de celui d'un Manet, et Fantin lui-même rejettera plus tard l'impressionnisme, pour se trouver finalement des affinités plutôt avec les symbolistes. Un autre proche de Manet dans les années 1860, Emile-Auguste Carolus-Duran commença également avec Courbet, qu'il délaissa après un séjour en Italie et en Espagne, où l'art classique et notamment la peinture de Vélasquez le fascinèrent. Suivant une démarche éclectique, il exposa ensuite au

18. Wolff, *Ibid.*, p. 225. L'expression « la surface plate des taches » semble cependant avoir été employée en réponse à l'étude sur Manet écrite par Zola en 1867.

19. Sur les portraits de groupe de Fantin-Latour, voir Miura Atsushi, *Kindai Geijutsuka no hyōshō : Manet, Fantin-Latour to 1860dai no France Kaiga [Représentation des peintres modernes : Manet, Fantin-Latour et la peinture française des années 1860]*, Tokyo, Presses universitaires de Tokyo, 2006.

Salon, avec une prédilection pour un réalisme répondant au goût bourgeois de l'époque, et devint rapidement un des portraitistes de la femme les plus courus de la III<sup>ème</sup> République, au même titre que Léon Bonnat pour le portrait masculin <sup>20</sup>. Carolus-Duran entretint cependant toujours des relations amicales avec Manet, et tous deux se firent mutuellement leurs portraits: Manet de Carolus-Duran (inachevé, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts) en 1876 et Carolus-Duran de Manet en 1880 (fig. 10). Dans cette toile, la touche de Carolus-Duran rappelle les traits spontanés d'une esquisse dans la volonté d'imiter le style de Manet, son modèle, mais ailleurs, il conserve une ligne fondamentalement académique tout en intégrant adroitement ce qui le stimule chez Manet et les impressionnistes. En 1904, Carolus-Duran est élu membre de l'Académie des Beaux-Arts, et nommé directeur de l'Académie de France à Rome en 1905, poste influent qu'il occupera jusqu'en 1913. Parti d'un réalisme d'avant-garde, Carolus-Duran sera finalement un peintre académique renommé, auréolé de reconnaissance sociale.

[image non reproduite]

fig.10:  
Carolus-Duran, *Edouard Manet*, 1880, Musée d'Orsay.

---

20. Sur Carolus-Duran, voir *Carolus-Duran: 1837-1917*, cat. exp., Lille, Palais des Beaux-Arts, Toulouse, Musée des Augustins, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.

L'influence de Manet et des impressionnistes toucha également les élèves d'Alexandre Cabanel, peintre majeur de l'académisme au même titre que le rigoureux Gérôme, professeur et chef d'un des ateliers de peinture de l'Ecole des Beaux-Arts. Il y a d'ailleurs quelques anecdotes sur Cabanel, qui, contrairement à Gérôme, ne s'est pas systématiquement opposé au travail de Manet. D'après les *Souvenirs* d'Antonin Proust, ce serait en effet Cabanel, qui, en tant que membre du jury, aurait empêché le *Portrait de Monsieur Pertuiset, le chasseur de lions* (1880–1881, Musée de Sao Paulo) d'être refusé au Salon de 1881<sup>21</sup>. Plus intéressant encore, on apprend que Proust et Manet eurent une conversation avec Cabanel, un jour que ce dernier se trouvait par hasard à une table voisine du restaurant où les deux amis étaient installés. Manet commença par critiquer ouvertement l'enseignement donné à l'Ecole des Beaux-Arts qui, selon lui, n'engendrait que des peintres calqués sur le même moule. S'il se trouvait quelque rare spécimen à s'engager dans une voie indépendante, on le reniait tant qu'il ne réussissait pas, et si malgré tout, il parvenait à percer, l'Ecole s'empresait d'en récolter les lauriers en en faisant un fleuron de sa formation. Pour renchérir sur les propos de Manet, Antonin Proust cite en exemple un disciple de Cabanel, Jules Bastien-Lepage qui lui avait fait la confidence suivante: alors qu'il attendait avec inquiétude sur le quai Malaquais le verdict du jury pour le Prix de Rome, Cabanel serait venu lui annoncer qu'il ne serait pas lauréat cette année, car on avait préféré le décerner au second prix de l'année précédente. Après que Manet eut ironisé sur ce système qui décernait les prix « à l'ancienneté », Proust rapporte les propos de Bastien-Lepage: « Je m'en suis allé comme un fou. J'ai traversé le pont des Saints-Pères, j'ai monté la rue Richelieu et sur le boulevard je suis entré dans une exposition organisée par Martinet. Le premier tableau que j'ai vu était le *Balcon* de Manet. Ce fut une révélation et, de retour à Damvillers, je me suis mis à faire ce que je voyais, tâchant d'oublier ce que l'on m'avait appris. » Cabanel répond alors : « Le fait est exact. Bastien me l'a rappelé souvent, mais très heureusement pour lui il n'a pas oublié l'enseignement de l'Ecole, d'ailleurs très libéral, du moins dans mon atelier. Car vous pouvez demander à

---

21. Proust, *op. cit.*, p. 124.



[image non reproduite]

fig.11:  
Jules Bastien-Lepage, *Les Foins*,  
1877, Musée d'Orsay.

mes élèves, je leur ai toujours laissé la plus grande liberté. »<sup>22</sup>

Bastien-Lepage étudia auprès de Cabanel à l'École des Beaux-Arts, mais son échec à plusieurs reprises au concours du Prix de Rome l'incita à opérer un virage majeur qui se traduisit au Salon de 1878 par *Les Foins* (fig. 11). Il développa alors un style qui mêlait académisme et influence de Manet et des impressionnistes dans des scènes réalistes illustrant la vie dans les campagnes, qui lui vaudront le succès et les applaudissements de la critique. Sa peinture naturaliste aura d'ailleurs un retentissement international, bien au-delà des frontières de la France<sup>23</sup>. Dans l'anecdote racontée par Antonin Proust, on note avec intérêt que le déclic qui aurait poussé Bastien-Lepage à délaisser la peinture d'histoire pour des sujets réalistes aurait été justement la découverte du *Balcon* (1868–1869, Paris, Musée d'Orsay) de Manet<sup>24</sup>.

22. Proust, *op. cit.*, pp. 124–126.

23. Sur Bastien-Lepage, voir *Jules Bastien-Lepage*, cat. exp., Paris, Nicolas Chaudun, Musée d'Orsay, 2007. Sur le retentissement international du naturalisme français, voir Gabriel P. Weisberg, *Beyond impressionism : the naturalist impulse in European art 1860–1905*, London, Thames & Hudson, 1992; *Tranches de vie : le naturalisme en Europe, 1875–1915*, cat. exp., par Herwig Todts et al., Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, Gand, Ludion, Paris, Flammarion, 1996; *The Painters in Grez-sur-Loing*, cat. exp., Musée préfectoral de Yamanashi et al., 2000.

24. L'exposition du *Balcon* à la galerie Martinet dont il a fait mention n'est cependant pas

Cependant, ainsi que le soulignait Cabanel, et ainsi que Manet le reconnaîtra plus tard dans les *Souvenirs* de Proust, Bastien-Lepage ne rejeta pas complètement la formation académique qu'il avait reçue: le fait qu'il « n'a pas oublié l'enseignement de l'Ecole » est important car chez lui, les expériences de Manet et des impressionnistes se confondirent avec les enseignements de Cabanel, l'avant-garde se mêla à l'académisme.

Le début des années 1880 est marqué par l'avènement au Salon du naturalisme, soutenu avec force par celui qui dans les années 1860 avait été l'ardent défenseur de Manet et de Monet. Zola jugea finalement que Manet et les impressionnistes n'étaient pas parvenus à créer une « formule nouvelle », ne laissant que des œuvres inachevées ou incomplètes: une analyse qui valut aux peintres formés à l'Ecole des Beaux-Arts et ralliés à la peinture naturaliste comme Bastien-Lepage, Henri Gervex (tous deux élèves de Cabanel) ou Ernest-Ange Duez (élève d'Isidore Pils) de recueillir les éloges de la critique. Pour illustrer l'affirmation selon laquelle l'influence de Manet avait atteint les élèves de Gérôme et de Cabanel en passant par les impressionnistes, et que l'Ecole des Beaux-Arts fournissait désormais les meilleures recrues du courant naturaliste, Zola cite l'exemple de Bastien-Lepage: « Donc, si nous étudions M. Bastien-Lepage peintre, nous voyons qu'il doit beaucoup aux impressionnistes; il leur a pris leurs tons clairs, leurs simplifications et même quelques-uns de leurs reflets; mais il leur prit tout cela comme devait le faire un élève de M. Cabanel, avec une habileté extrême, et en fondant toutes les accentuations dans une facture équilibrée, qui fait la joie du public. C'est l'impressionnisme corrigé, adouci, mis à la portée de la foule. »<sup>25</sup>

C'est ainsi que les peintres naturalistes, formés à l'académisme et ayant digéré Manet et l'impressionnisme, s'affirment sans partage au Salon. Attardons-nous un instant sur le portrait de *Madame Valtesse de la Bigne* (fig. 12) réalisé par Gervex, élève de Cabanel comme Bastien-

---

recoupée par d'autres sources.

25. Emile Zola, « Le naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, 18–22 juin, 1880, repris dans Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, éd. par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, 1991, p. 429.

[image non reproduite]

fig.12:  
Henri Gervex, *Mme Valtesse de la Bigne*, 1879,  
Musée d'Orsay.

Lepage et ami de Manet<sup>26</sup>. Cette femme, demi-mondaine célèbre pour avoir inspiré la « Nana » du roman de Zola, fut également l'amante de Gervex. C'est avec des traits précis et assurés que l'artiste peint le visage, la main, et la robe aux reflets mauve pâle de son modèle, tandis que pour le cadre verdoyant et fleuri alentour, il use avec modération des effets de pinceaux et d'une palette de tons clairs qui suggèrent la lumière naturelle du plein-air. Voici ce qu'en dit Zola dans sa critique du Salon de 1879. « Je ne dis pas que Gervex copie les peintres impressionnistes; mais là encore il me paraît évident qu'il réalise ce que ces peintres ont voulu exprimer, en se servant des procédés techniques qu'il doit à sa fréquentation de l'atelier de Cabanel. N'est-il pas curieux de voir comment le souffle moderne gagne les meilleurs élèves des peintres académiques, les oblige à renier leurs dieux et à faire la beso-

26. Cf. *Henri Gervex 1852-1929*, cat. exp., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Paris, Musée Carnavalet, Nice, Musée des Beaux-Arts, Paris-Musées, 1992, pp. 30-31.

gne de l'école naturaliste avec des armes prises à l'École des Beaux-Arts, le sanctuaire des traditions ? »<sup>27</sup> Et de fait, une peinture lumineuse intégrant la clarté du plein-air, brossée à la manière d'une ébauche ou d'une esquisse, inspirée de Manet et des impressionnistes, se propage largement par la suite, s'infiltrant progressivement dans les rangs de l'académisme. Le dernier essai de critique d'art de Zola, « Peinture », publié en 1896, fait d'ailleurs état d'une situation devenue flagrante dans les Salons de la fin du siècle<sup>28</sup>.

### 3. *Au moment de se pencher sur la peinture académique*

Rien qu'à étudier, comme nous venons de le faire, les rapports entre les peintres contemporains de Manet, on découvre une histoire de l'art où tenants de la tradition et partisans du changement entretiennent des relations complexes qui se nourrissent mutuellement. Et c'est dans ce contexte d'influences croisées entre académisme et avant-garde, que la peinture française de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle évolue et écrit son histoire. Ceci bien compris, il reste finalement à s'interroger sur les caractéristiques de la peinture académique du XIX<sup>ème</sup> siècle qui furent montrées du doigt et ouvertement rejetées par le modernisme du XX<sup>ème</sup> siècle.

Premièrement, d'un point de vue stylistique, l'académisme, qui faisait de la peinture d'histoire le cœur de son enseignement, est resté foncièrement attaché à l'aspect « narratif » et à la « représentation de la réalité » que les peintres modernes après Manet ont cherché à reproduire de façon plus abstraite, plus conceptuelle. Or l'amateur d'art au XIX<sup>ème</sup> savait apprécier directement ces aspects en tant que tels, plus encore que la plasticité et les formes visuelles pures d'une œuvre. Et peut-on vraiment dire qu'imaginer l'histoire que raconte un tableau ou admirer avec intérêt la minutie avec laquelle la réalité est représentée soient des actes condamnables ou futiles ? On ne peut regarder de la même façon des toiles réalisées avec des conceptions

27. Emile Zola, « Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires », *Le Messager de l'Europe*, juillet 1879, repris dans Zola, *op. cit.*, p. 402.

28. Emile Zola, « Peinture », *Le Figaro*, 2 mai 1896, repris dans Zola, *op. cit.*, pp. 467-474.

esthétiques différentes: il faut prendre le temps de les appréhender avec des valeurs différentes. Bien sûr, certains tableaux sont mieux réussis que d'autres, et il en va de même chez les impressionnistes. La peinture académique rappelle à celui qui se serait laissé enfermer dans l'esthétique du modernisme qu'il existe un vaste éventail de clés pour apprécier une œuvre.

Deuxièmement, la peinture académique avait une prédilection pour des sujets ou des thématiques évoquant l'amour et la mort, Eros et Thanatos. Pour simplifier, disons que les nus et les cadavres sont omniprésents. Bien sûr, cela n'est pas sans rapport avec le fait que la peinture d'histoire se doit de choisir des mises en scènes théâtrales avec un effet dramatique, mais ce n'est pas suffisant pour tout expliquer. Eros et Thanatos n'incarnent-ils pas ce qui touche à l'essence même de l'homme et de son destin ? Certes, on ne peut nier que ces thèmes peuvent facilement dévier vers l'hédonisme ou le vulgaire, mais rejeter complètement le trivial ne risque-t-il pas au contraire d'ôter à la peinture toute sa richesse et sa diversité ? Quand on sait que la peinture académique était florissante au XIX<sup>ème</sup> siècle, il convient de chercher à en comprendre les raisons sans préjugés.

Enfin, si le XIX<sup>ème</sup> siècle marque la fin de la prépondérance historique de la peinture académique, celle-ci n'entre pas pour autant dans une phase de déclin qui la condamnerait à la disparition. L'exposition organisée par Dali en 1967 intitulée « Hommage à Meissonier » montre bien que même les surréalistes avaient ressenti des affinités avec la peinture académique, qui nourrit d'ailleurs l'art figuratif du XX<sup>ème</sup> siècle et toute la tendance kitsch. De plus, alors que la reproduction de la réalité et la représentation narrative sont prises en charge respectivement par la photographie et par le cinéma et leur vulgarisation, la peinture académique poursuit sa tradition en se démocratisant, tout au long de ce XX<sup>ème</sup> siècle qui voit l'avènement populaire de l'Image. On a déjà souligné que les œuvres de Bouguereau furent diffusées dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle sous forme de cartes postales<sup>29</sup>, tandis que les personnages féminins des réalisations graphiques d'Alphonse Mucha

29. Louise d'Argencourt, « Bouguereau et l'art de son temps », dans *William Bouguereau 1825-1905*, cat. exp., Paris, Musée du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Hartford, The Wadsworth Atheneum, 1984-1985, pp. 115-138.

[image non reproduite]

fig.13:

Jules-Louis Machard, *Séléné*, 1874, Chi Mei Museum.

fig.14:

*Gekkeikan*, 1933, Musashino Art University Museum and Library.

gardent clairement la trace de la formation classique que reçut le peintre à l'Académie Julian à Paris. On pourrait aussi comparer *Séléné* de Jules-Louis Machard, toile exposée au Salon de 1874 (fig. 13)<sup>30</sup>, avec une affiche pour une marque de saké japonais publiée en 1933 (fig. 14) : la déesse de la lune de la mythologie grecque se métamorphose ainsi en une envoûtante beauté sur fond de ciel nocturne. On aura compris que la tradition du nu féminin académique a perduré de façon ininterrompue dans l'imagerie populaire du XX<sup>ème</sup> siècle.

Finalement, pour comprendre la peinture française du XIX<sup>ème</sup> siècle où cohabitent deux visions esthétiques distinctes, deux goûts différents, il nous faut reconnaître cette réalité et l'appréhender dans sa globalité, sans oublier tous ceux, nombreux, qui se situaient dans un vaste champ intermédiaire entre les deux extrêmes. Il faut dépasser

30. Cf. *Porte de la Gloire—Les Expositions officielles parisiennes au XIX<sup>ème</sup> siècle*, cat. exp., Tainan, Chi Mei Museum, 2006, pp. 60–61.

la simple image d'un siècle opposant « vainqueurs » et « vaincus ». Plutôt que de juger l'académisme avec les critères esthétiques de la modernité, il est bien plus intéressant et fructueux de restituer la vision des amateurs d'art du XIX<sup>ème</sup> siècle et d'essayer de revivre leur expérience.

#### Figures

- fig. 1: Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, 130×225cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 2: Paul Baudry, *La Perle et la vague*, 1862, huile sur toile, 83×175cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- fig. 3: Jean-Léon Gérôme, *La Mort de César*, 1867, huile sur toile, 85×145cm, Baltimore, Walters Art Gallery.
- fig. 4: Edouard Manet, *Le Torero mort*, 1864, huile sur toile, 75.9×153.3cm, Washington, National Gallery of Art.
- fig. 5: Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*, 1847, huile sur toile, 466×775cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 6: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130.5×190cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 7: Thomas Couture, *Homme vu de dos*, étude pour *L'Enrôlement des Volontaires de 1792* (commencé en 1848, inachevé), huile sur toile, 80×65cm, Beauvais, Musée départemental de l'Oise.
- fig. 8: Edouard Manet, *Portrait d'Antonin Proust*, 1880, huile sur toile, 129.9×95.9cm, Toledo, The Toledo Museum of Art.
- fig. 9: Gustave Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, huile sur toile, 129×195cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- fig. 10: Carolus-Duran, *Edouard Manet*, 1880, huile sur toile, 65×54cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 11: Jules Bastien-Lepage, *Les Foins*, 1877, huile sur toile, 181×199cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 12: Henri Gervex, *Mme Valtesse de la Bigne*, 1879, huile sur toile, 200×122cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 13: Jules-Louis Machard, *Séléné*, 1874, huile sur toile, 207×161cm, Tainan, Chi Mei Museum.
- fig. 14: *Gekkeikan*, 1933, affiche, 92×61cm, Tokyo, Musashino Art University Museum and Library.