



L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale
The enigma of the artist. The pictorial construction of a social identity

Dr. Alain Bonnet

Como citar:

BONNET, A. L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 2, p. 258-281, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4225>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4225>.

Imagem: Pierre Girieud, *Hommage Gauguin*, 1906, óleo sobre tela, Musée de Pont-Aven, 1906, 200 x 300cm.

L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale

The enigma of the artist. The pictorial construction of a social identity

Dr. Alain Bonnet*

Resumo

Tratando da construção imagética de uma identidade social dos artistas europeus no século XIX, o autor analisa retratos e autorretratos de artistas oficiais ou independentes, retratos coletivos realizados por pintores das duas categorias, e toda sorte de produção visual veiculando ideias sobre a vida desses personagens. Por um lado, se observa a difusão da imagem do gênio incompreendido que se impôs como uma condição do "verdadeiro artista" de vanguarda. Por outro, a representação de si mesmos como profissionais dedicados e bem sucedidos se tornou uma forma de justificativa social para os artistas ligados ao sistema oficial. Em ambos os casos, tais representações atestam transformações sociais e mudanças econômicas que atingiram essa categoria profissional no século XIX e no início do século XX.

Palavras-chave

Representação dos artistas; identidade social; sistema acadêmico; vanguarda.

Abstract

Dealing with the image making of the artist's identity of European artist during the 19 Century, the author analyses portraits, self-portraits, collective portraits and other images of official and independent artists. He observes the prevalence of the depictions of the uncomprehended genius imposing itself as the condition of the avant-garde artist. On the other hand, the image of the dedicated professional became a sort of justification for the artists connected to the official system. In both cases, these images attest the social and economic changes that affected this professional category in the 19 and 20 Centuries.

Keywords

Artist's representations; social identity; academic system; avant-garde.

Gustave Flaubert s'est plaisamment moqué des platitudes qui servent à définir, pour le grand public, l'image de l'artiste : des individus un peu louches, des "farceurs souvent invités à dîner en ville", qui gagnent "des sommes folles" grâce à une activité qui ne peut être assimilée à un "travail", mais "les jettent par les fenêtres", et dont il faudrait en conséquence "vanter le désintéressement"¹. L'écrivain soulignait ironiquement le caractère énigmatique et souvent inconsistant de l'image de l'artiste dans les consciences communes. Cette indécision sur l'utilité sociale de cette catégorie professionnelle, et sur la nature exacte de ses productions, perdura au point de constituer aujourd'hui un cliché culturel vivace. Balthus nota ainsi un jour, dans un entretien accordé à la revue *Beaux-Arts*, que le capitaine Haddock concluait toujours sa longue litanie d'insultes, Bachi-bouzouk, australopithèque, anacolithe, marin d'eau douce, pour ne citer que les plus caractéristiques, par l'injure suprême: artiste². Le comparse de Tintin n'a, en vérité, jamais utilisé cette insulte, même si l'on trouve dans ses invectives des qualificatifs qui pourraient se rapporter à cette profession, comme autodidacte, vaurien, va-nu-pieds ou saltimbanque³. Pour Balthus, à l'évidence, la qualité d'artiste impliquait le désordre mental, l'incompétence pratique, l'inutilité sociale et le développement primitif que le lexique du capitaine Haddock répertoriait. Cette image négative accolée à l'artiste était très courante au XIXe siècle, si l'on songe à tous les héros malheureux qui peuplent les romans d'artistes: Frenhofer, Pierre Grassou, Chien-Caillou, Coriolis, Claude Lantier⁴... Camille Mauclair étendit la malédiction attachée à la pratique des arts au groupe entier des artistes décrits dans son roman *Le Soleil des morts*, des artistes "neurasthéniques, marqués par les tares modernes (...), tous malades, tous faibles, touchés de l'agonie séculaire, désorientés". L'écrivain en tirait cette conclusion un peu désespérante : "L'Art, c'est une maladie triste" (Mauclair, 1979 [1897]: 117, 122 et 58).

L'artiste au XIXe siècle était souvent représenté comme un déclassé et un solitaire et les assimilations, dans la littérature mais également dans les confessions des artistes eux-mêmes, convoquaient les figures du bohémien, du saltimbanque, du vagabond ou de la prostituée. Cette image dévalorisée est issue des transformations sociales et des mutations économiques qui ont frappé cette catégorie professionnelle au XIXe siècle et qui vont atteindre, au début du XXe siècle, une espèce d'apogée (Bonnet, 2012: 5-13). Balthus soulignait dans le même entretien, sur le mode mélancolique, le passage d'une époque mythique où la pratique artistique était l'affaire d'une corporation unie par des idéaux et des savoir-faire à une époque, l'époque moderne qu'il réprouvait, où la création se trouvait réduite à l'expression de l'individualité et s'abîmait dans le solipsisme.

Ce basculement du régime de la communauté au régime de la singularité, du choix rationnel d'une profession au mythe de la prédestination constitue l'un des arguments les plus fréquemment utilisés dans les romans sur l'art: l'artiste chez Zola, Mirbeau, Mauclair ou les frères Goncourt est représenté comme une figure de transition entre l'image traditionnelle du professionnel et la nouvelle identification du génie. L'artiste, selon cette nouvelle acception, est un individu naturellement torturé, habituellement malheureux en amour, destiné à lutter obstinément contre l'adversité et dont la carrière doit nécessairement s'achever dans le renoncement, l'échec, le désespoir, la folie ou le suicide⁵. Les mêmes clichés littéraires, empruntés pour l'essentiel aux thèmes qui structurent la vie des saints, de l'apostolat au martyr puis à la sanctification, servaient inlassablement à baliser la chronique de cette faillite. Pour que sa production puisse être considérée comme authentique, l'artiste doit nécessairement être pauvre; il doit subir l'incompréhension du public et le rejet des institutions officielles; il doit renoncer aux plaisirs

matériels et aux satisfactions mondaines, essentiellement symbolisés par le thème de la tentation féminine qui le détourne des exigences de son art et de sa vocation d'artiste⁶. Les causes de cette existence malheureuse, vouée à la solitude et à l'échec, tiennent à un tempérament particulier, nerveux, instable, inquiet, perpétuellement insatisfait, qui s'apparente à la psychologie supposée de l'enfant et de la femme.

Ces poncifs ont en grande partie déterminé l'identification sociale de quelques artistes et l'image qu'ils ont choisie de présenter au public. Les autoportraits de Courbet, Gauguin, Van Gogh, Munch, Hodler, Schiele et de tant d'autres projettent sous différentes formes cette inquiétude existentielle et ce sentiment de déclassement. Les lieux communs sur la grandeur du génie incompris et la sainteté de l'engagement artistique sont passés, au XXe siècle, de la littérature au cinéma, transformant l'existence réelle des artistes en destin mythique. Ils pèsent encore sur la conception commune de ce qu'est un artiste, quand bien même la réalité de l'exercice du métier des arts ne correspondrait en rien au mythe élaboré dans les romans et dans les films, quand bien même leurs identifications actuelles les rapprochent plus de l'image et du comportement de capitaines d'industrie du divertissement ou de techniciens de la culture, que du héros prométhéen voué à sacrifier son existence pour éclairer le peuple aveugle au feu de son génie.



Fig. 1. Adolf Friedrich Erdmann von Menzel, Folge Künstler Erdenwallen Blatt 5 Wirklichkeit und Ende, 1834.

Les stéréotypes forgés sur la vie tourmentée et passionnée des artistes ont le plus souvent été appliqués à la carrière des peintres, pour des raisons qu'il serait sans doute trop long de développer ici. Les musiciens, les architectes, les sculpteurs, les poètes ou les romanciers semblaient, moins que les peintres, offrir un terrain propice à l'expression de la litanie du tourment et du rejet. On peut sans doute trouver quelques exemples d'application des thèmes de l'incompréhension du public, de la difficulté de vivre de son art, des angoisses engendrées par la création, de la reconnaissance tardive ou posthume, à ces catégories particulières de la profession d'artiste. Il demeure que les peintres, plus souvent que les autres, ont servi de modèles à ces constructions légendaires; et c'est au XIXe siècle plus qu'à aucune autre époque que ces récits ont été situés, que les exemples significatifs ont été choisis et que la fable d'une psychologie caractéristique des artistes a été construite par les critiques, les écrivains, les marchands aussi bien que par les médecins ou les psychologues (Arréat, 1892). Accompagnant ces biographies romancées s'est mise en place une loi poétique qui postulait qu'un grand artiste ne pouvait qu'être incompris de son vivant et que cette incompréhension était la marque la plus certaine de son génie. Émile Zola résuma d'une formule lapidaire ce précepte créatif, "Tous les grands créateurs ont rencontré au début de leur carrière une forte résistance – c'est une règle absolue qui n'admet pas d'exceptions"⁷, précepte qui avait également été illustré par Adolphe Menzel dans une suite lithographique intitulée *Les Pérégrinations terrestres de l'artiste*⁸ [fig. 1].

A l'opposée de cette image tragique de l'artiste incompris, il existait pourtant une catégorie d'artistes qui ne pouvait être dépeinte sous les traits de la marginalité miséreuse ou de la solitude exaltée. Cette catégorie regroupe les artistes que l'on qualifie d'académiques, d'officiels, de traditionalistes, de mondains ou plus généralement de pompiers, sans par ailleurs que ces qualificatifs recouvrent des réalités bien établies ou correctement définies⁹. Ces artistes, dont le nombre fut dans la deuxième moitié du XIXe siècle au moins équivalent à celui des artistes marginaux qui peuplaient la bohème artistique, n'éprouvaient pas dans leur existence les tourments, les doutes, les angoisses qui servaient à caractériser le destin des génies; du moins ne transformaient-ils pas ces humeurs en posture existentielle pour définir leur identité sociale. Ils embrassaient la carrière des arts comme une profession séduisante, offrant des avantages indéniables et des débouchés commerciaux assurés; leurs brosses, pinceaux, gradines ou rifoires ne constituaient pas pour eux les instruments du martyr mais les outils d'une ascension sociale et les moyens d'une existence agréable¹⁰. Tous ne pouvaient, certes, faire construire un hôtel particulier dans les quartiers *fashionables* de la capitale, de la plaine Monceau à la place Malesherbes, tous ne pouvaient avoir l'honneur d'une statue commémorative dans une cour du Louvre ou sur la place de leur village¹¹, mais un nombre non négligeable put vivre plus qu'honnêtement de la pratique des arts. Les artistes officiels, les peintres avant tout, constituèrent une catégorie professionnelle dont la gloire n'était concurrencée que par les vedettes de la scène; les *chers maîtres* qui exposaient au Salon étaient célébrés par les gazettes, et leur apparence physique excitait la curiosité du public au point d'entraîner la publication de séries iconographiques qui regroupaient leur portrait, peint, gravé ou photographié¹². La reconnaissance publique de leur talent se marquait par les décorations officielles qu'ils recevaient, généreusement distribuées par l'État français ou par les académies étrangères. Pour ne prendre qu'un exemple, mais significatif: le livret du Salon des Artistes français de 1890 répertoriait 1053 peintres français, en activité, qui avaient reçu une médaille lors d'un Salon ou d'une Exposition universelle. Parmi ces peintres distingués, presque 20% étaient décorés dans l'ordre de la Légion d'Honneur, soit au simple grade de chevalier (cent trente artistes), soit à celui

d'officier (quarante artistes), soit enfin au grade prestigieux de commandeur (Bonnat, Bouguereau, Breton, Carolus-Duran, Dubois et Gérôme). Meissonier avait, lui, été élevé à la dignité de Grand Officier en 1878 avant d'être promu Grand-Croix en 1889.

Il est certain que l'image publique de ces artistes décorés ne pouvait être inscrite dans le martyrologe de l'artiste maudit, et porter témoignage du mythe de la rébellion en art. Et, par voie de conséquence, les identifications littéraires ou iconiques de ces artistes favorisés n'ont guère retenu l'attention des historiens de l'art, dans la mesure où la faveur publique pouvait servir, selon la loi énoncée par Zola, de critère pour déterminer leur incompétence artistique. Ces artistes exposaient au Salon, recevaient des prix distribués par les autorités officielles ou par les sociétés d'artistes, obtenaient des commandes prestigieuses de l'État, des municipalités ou de mécènes fortunés, siégeaient dans les associations professionnelles... Ils ont représenté un aspect particulier de la vie d'artiste, très en faveur dans les dernières décennies du XIXe siècle, mais qui ne devait pas survivre à la Première Guerre mondiale, lorsque les idéaux stylistiques de l'avant-garde et les modes de vie de la bohème devinrent des clichés culturels qui s'imposèrent à tout apprenti artiste. En ce sens, les représentations et les autoreprésentations de ces artistes privilégiés constituent sans aucun doute la dernière expression d'une conscience de soi dénuée d'inquiétude quant à la place et au rôle que les artistes devaient tenir dans la société.

Cette assurance se traduisit, non seulement dans les représentations iconiques, mais également dans les témoignages rapportés par les biographes sur les principes moraux et les traits caractéristiques du tempérament des artistes officiels, principes et éléments psychologiques qui forment un contraste saisissant avec ceux incessamment soulignés des artistes indépendants. Alors que le mythe de la vocation irrésistible servait d'amorce symbolique au destin de l'artiste de génie, les artistes officiels se caractérisaient souvent par le choix rationnel d'une carrière¹³. L'engagement dans la profession s'accompagnait de l'expression toujours renouvelée d'un respect à l'endroit des premiers maîtres qui guidèrent les débuts et désignèrent le but, bien loin des rébellions et de la revendication d'indépendance nécessairement accordées aux artistes originaux. La vertu première était le travail, seul moyen de parvenir à ce but, et qui n'était rendu possible que par une vie réglée qui contrastait avec les débordements de la vie d'artiste complaisamment mis en scène dans la littérature et la critique¹⁴. Meissonier adopta comme devise *Omnia labore*¹⁵; Bouguereau gagna auprès de ses camarades de la villa Médicis le surnom de Sisyphe, tant était grande son ardeur au travail, et peu assurée sa réussite. Son biographe insista à plusieurs endroits de son ouvrage sur cette volonté du peintre de parvenir à la perfection grâce à des efforts continus : "Le travail est l'unique pensée de l'artiste, c'est toute sa vie (...) le travail sérieux est fait de calme, de mesure et de persévérance ; ainsi, il peut durer longtemps et devient fécond, parce qu'il est facile" (Vachon, 1900: 99 et 102). On trouve facilement dans la biographie de Gérôme, son confrère à l'Institut, des notations semblables : "Travailler! telle était sa raison de vivre, son bonheur. Travailler en toute sincérité, dans la passion d'exprimer sans faiblesse sa pensée, sa vision (...) Les jeunes gens se figurent un travail gentil, un travail qu'on fait à ses heures, quand vient l'inspiration... Elle ne vient jamais dans ces conditions-là !" (Moreau-Vauthier, 1906: 5 et 17).

Le travail avait également une dimension morale qui servait à préciser la position sociale des artistes. Gérôme, par exemple, professait sa foi dans l'honnêteté professionnelle, c'est-à-dire dans le travail

conscientieux et dans l'exigence d'exactitude, qui le poussait à mépriser "ceux qui adoptent une manière, une façon d'exprimer la nature et s'y tiennent; il les flétrissait du nom de *formulard*". Ces peintres n'étaient pas pour lui seulement des paresseux, mais des gens sans moralité : "Les honnêtes gens, c'est très rare dans les arts, et, hors de l'honnêteté, il n'y a rien du tout". Cette conscience professionnelle tendait à faire de l'artiste "un artisan scrupuleux, soucieux de tâches soigneusement exécutées" (*Ibidem*: 70, note 1; 71 et 68), bien loin de l'image du génie exalté qui crée fiévreusement sous l'emprise d'une inspiration incontrôlable. Évidemment, cette image de l'artiste original ne correspondait en rien à la réalité du travail artistique, qu'il soit réalisé par les artistes reconnus par les instances officielles ou par ceux qui aspiraient à l'être en dehors d'elles, mais elle était à ce point répandue qu'elle excitait la verve des satiristes. Tristan Bernard fit ainsi représenter en 1910, à la Comédie-Française, une farce en un acte, *Le Peintre exigeant*, qui mettait en scène un artiste refusant de se plier aux exigences de ses commanditaires en invoquant le caractère sacré de l'inspiration et en affirmant ne pouvoir créer que sous l'impulsion de son instinct¹⁶.

La foi dans le travail professée par les artistes officiels permettait également d'accepter sereinement les échecs initiaux et de faire de la pauvreté qui les accompagne un rite de passage, un état provisoire et nécessaire, non la conséquence d'une incompréhension et l'effet d'une injustice dont se rendraient coupables le public béotien et les institutions oppressives¹⁷. S'esquisse ainsi le caractère moral de l'artiste académique : à la passion pour un travail régulier, poursuivi loin de la fièvre créatrice, répond l'équanimité du tempérament, qui forme encore une fois un contraste saisissant avec la grandeur tragique et l'exaltation passionnée qui doivent caractériser l'artiste de génie: "M. Gérôme était d'un caractère égal; il était extrêmement gai et plaisantait sans cesse. (...) Il était d'une humeur égale, enjouée, d'un esprit aimable, vif, d'un caractère essentiellement franc, franc jusqu'à l'héroïsme" (Moreau-Vauthier, 1906: 10 et note 1).

Un dernier point enfin sert à distinguer les artistes officiels des artistes indépendants: alors que ces derniers cultivaient dans les brasseries des liens amicaux avec des artistes d'horizons et d'engagements très divers, amitiés forgées grâce à des discussions sur l'art en général, les premiers s'engageaient dans la vie communautaire en acceptant des charges liées à l'exercice de leur profession. "La vie de William Bouguereau est d'une unité admirable, tout entière consacrée au métier, au professorat de l'École nationale des beaux-arts et d'ateliers privés, aux fonctions de membre ou président d'Associations corporatives, auxquelles l'ont appelé l'estime et la confiance de ses collègues" (M. Vachon, 1900: 97).

Ces traits de caractère se retrouvent dans certains autoportraits réalisés par les grands maîtres officiels, mais non dans tous. Ces autoreprésentations en dignité constituent sans doute le domaine principal où peuvent se manifester cette fierté professionnelle et cette conscience de soi, de sa valeur et de ses devoirs; elles doivent être mises en regard des autoportraits produits par les artistes indépendants ou marginaux, qui expriment dans leur image d'autres idéaux que ceux attachés à une position professionnelle assurée et une situation sociale avantageuse. Une difficulté surgit cependant, qui empêche de tirer à partir de ces œuvres des conclusions catégoriques.

Le genre de l'autoportrait a connu une inflation notable dans la seconde moitié du XIXe siècle et la multiplication de ces autoreprésentations, dont les causes sont sans doute difficiles à établir précisément

mais qui tiennent, pour l'essentiel, à l'accroissement exponentiel du nombre des artistes, empêche un traitement général. Il faudrait pour cela disposer de catalogues exhaustifs et même là, la diversité des motifs qui poussent un peintre à réaliser son image, de l'introspection à la célébration de soi, et la diversité des modes de représentation, de la simple esquisse dessinée au tableau soigneusement achevé, ne faciliteraient certainement pas la construction d'une histoire sérielle, qui s'intéresserait moins au fait individuel qu'à la répétition d'éléments susceptibles d'un traitement statistique¹⁸. Il faudrait encore diviser la masse impressionnante d'autoportraits produits au XIXe siècle selon les aires culturelles, selon les circonstances de la réalisation (autoportrait à usage privé ou à destination publique, réalisé pour ses proches ou pour une institution prestigieuse¹⁹), selon les courants stylistiques ou les écoles artistiques et, de façon plus assurée, selon l'âge auquel l'autoportrait a été réalisé, tant il est vrai, cela est une évidence qui doit cependant être rappelée, que l'on ne donne pas de soi la même image à vingt ans ou à soixante-dix, et pas seulement d'un point de vue physique.



Fig. 2. Lawrence Alma-Tadema. *Autoportrait*. Musée des Offices, Florence, 1896, v. 4.

L'autoportrait que Lourens Tadema réalisa à l'âge de seize ans, alors qu'il venait d'entrer comme élève de la classe de dessin à l'Académie d'Anvers, manifeste peut-être une certaine confiance qui anticipe les honneurs futurs, une aspiration naïve à s'inscrire dans la chaîne de ses devanciers, mais aussi une

indécision qui n'est pas seulement l'effet d'une maladresse pratique. Cette irrésolution psychologique n'était évidemment plus de mise dans l'autoportrait que le maître, devenu sir Lawrence Alma-Tadema, réalisa à cinquante ans pour répondre à une commande de la galerie des peintres du musée des Offices [fig. 2]. Il était à l'orée d'une gloire internationale, il venait d'obtenir la médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1889 et il donna alors de lui-même l'effigie d'un maître reconnu, conscient de sa position professionnelle et assuré de son talent. Les deux tableaux, réalisés à plus de trente ans d'intervalle, se réfèrent pourtant de façon frappante au même type du peintre au chevalet, en train de fixer ses traits sur la toile, et le second peut apparaître comme la reprise du premier, qui en serait la promesse.



Fig. 3. Octave Tassaert (1800-1874), *L'Atelier de l'artiste*, 1845. Musée du Louvre.
Fig. 4. Alexandre Abel de Pujol (1785-1861), *Autoportrait*, 1812. Musée des Beaux-Arts de Valenciennes.

Il s'agit là toutefois d'un cas peu fréquent: un jeune artiste éprouve en général des inquiétudes sur sa position sociale future, exprimées de façon plus directe; les portraits des futurs peintres académiques peuvent donc, aussi bien que ceux des artistes marginaux, être des éléments de construction d'une image romantique et solitaire qui sera contredite par la suite de la carrière. Les deux autoportraits qu'Abel de Pujol peignit à six ans de distance placent la question sur un autre plan et indiquent une

différence qui ne tient pas ici seulement à l'âge, mais à la position sociale²⁰. Le peintre valenciennois, qui devait incarner dans la seconde moitié du siècle le modèle caricatural de l'artiste académique dénué de talent, se représenta en 1806 en train de fixer avec une force insolite le spectateur, réunissant dans cette image un sens puissant d'introspection inquiète et de jeunesse exaltée. Le peintre serre sur sa poitrine nue une toge brune, qui pourrait être aussi bien une bure. Ce vêtement devient ainsi un symbole ambivalent, soit celui d'un engagement politique en faveur des idéaux républicains, soit l'évocation de la sainteté ascétique de la vocation artistique, que l'on retrouve par exemple dans le célèbre tableau de Tassaert qui représente l'artiste en bohème misérable, dans un atelier dont l'un des murs est orné de l'image d'un ermite encapuchonné [fig. 3]. En 1812, Abel de Pujol proposa de lui-même une image résolument antithétique. Le peintre venait d'obtenir le Prix de Rome, distinction qui allait lui donner le droit de signer ses œuvres du nom de son père naturel, le baron Alexandre de Pujol de Mortry. Abel renonça dans ce second autoportrait à la pose romantique et tourmentée qui faisait le prix du premier pour adopter l'image plus conventionnelle d'un dandy embourgeoisé, fixant avec assurance et légèrement de haut le spectateur, d'un artiste à l'entrée d'une carrière officielle et membre d'une communauté professionnelle honorable [fig. 4].

Il convient donc, pour examiner les autoportraits des artistes officiels, de ne retenir que ceux qui ont été réalisés lorsque les honneurs sont venus, et dans un but de présentation publique et de profession d'une dignité attachée à l'exercice d'un métier. Là également, la diversité des réalisations contrarie à l'évidence l'expression d'une loi générale. Les peintres arrivés n'ont pas donné d'eux-mêmes une image uniforme et il serait vain de vouloir faire entrer dans un moule unique les autoportraits des maîtres du Salon ou des membres de l'Académie. Il existe par exemple une différence substantielle entre la posture saturnienne que Meissonier se donna, la tête reposant sur la main, l'abondante barbe bifide s'étalant majestueusement sur l'incarnat de la blouse, et le contentement de soi, allant de pair avec l'affirmation de son importance sociale, qui anime l'autoportrait de Frederic Leighton posant devant la frise des Panathénées en toge de docteur de l'Université d'Oxford, la médaille d'or de président de la Royal Academy autour du cou²¹ [fig. 5]. Les deux hommes partageaient certes une position comparable dans les institutions artistiques de France et de Grande-Bretagne, mais là où Meissonier revêt le masque théâtral d'un prophète ténébreux, Leighton offre l'image d'un homme élégant et convenable, malgré la noblesse un peu ostentatoire de la toge de satin rouge.

On pourrait de la même façon opposer les différents autoportraits idéalisés produits par Bouguereau à celui où Horace Vernet se représente dans son atelier sous le déguisement d'un Turc d'opérette. Bouguereau reprend pour des destinations opposées, publique pour le musée d'Anvers et pour la galerie de Florence, ou privée en pendant d'un portrait de son élève et future épouse Élisabeth Gardner, le même type figé et solennel²². Il se représente de face, en homme mûr et austère, vêtu de l'habit de cérémonie de la haute bourgeoisie, le veston noir et la cravate noire simplement éclairés par la blancheur du col de chemise, le *crachat* rouge de la Légion d'honneur bien visible à la boutonnière; un homme sûr de lui, convaincu de sa position dans la société, assuré de son importance et conscient de sa valeur. Vernet pose, lui, en bohème chic et construit ainsi l'image romantique d'un peintre solitaire, fumant une *chibouque* dans la cellule d'une villa romaine, loin de la réalité de sa position institutionnelle dans le monde des arts²³. C'est un de ses élèves, Alexis Witkovsky, qui proposera une image de l'artiste plus conforme à son statut social en traçant un portrait d'apparat où les différents ordres que le peintre

collectionnait avec passion s'étalent complaisamment sur la veste verte de son uniforme d'académicien. Encore ce portrait a-t-il été réalisé comme un hommage pieux au maître défunt au lendemain de sa mort, sans donc recevoir l'aval de l'artiste qui n'entendait peut-être pas donner de lui-même une image aussi nettement officielle, cultivant l'allure militaire et la verveur primesautière plutôt que la componction protocolaire²⁴.

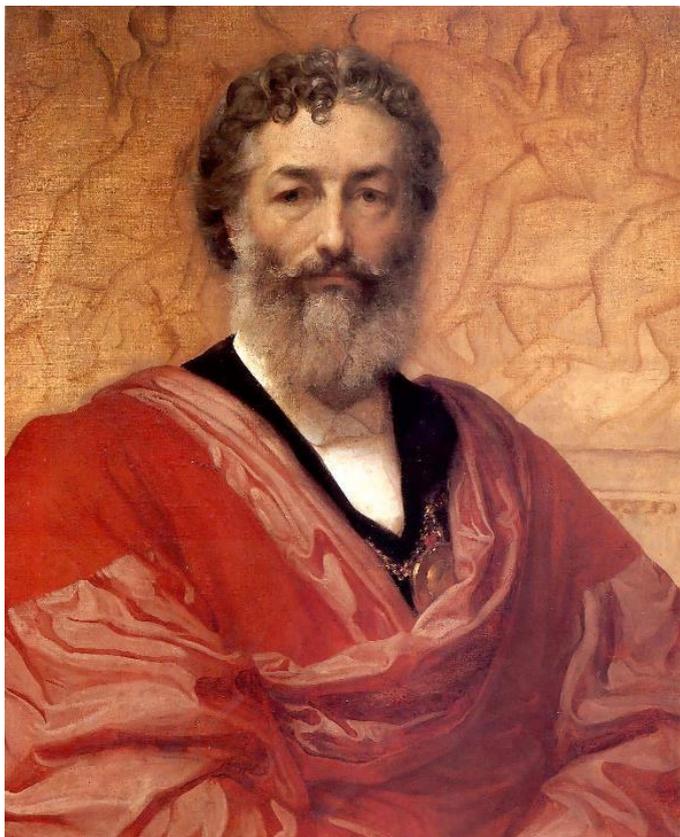


Fig. 5. Frederic Leighton, *Autoportrait*, 1880. Musée des Offices, Florence.

On pourrait ainsi, facilement, multiplier les exemples qui attestent que les peintres officiels usèrent dans le genre de l'autoportrait d'une invention thématique égale sans doute à celle déployée par les artistes indépendants, sans d'ailleurs que cela puisse constituer une démonstration bien surprenante: l'expression de soi répond à des considérations à ce point diverses, reflète des tempéraments également si distincts, est produite dans des circonstances ou pour des motifs si dissemblables que la simple position institutionnelle de ceux qui se prennent eux-mêmes comme sujet ne saurait constituer un critère suffisant pour donner une cohérence à la série des autoportraits des notabilités du monde de l'art.

Il existe un autre domaine de la peinture qui pourrait, plus facilement peut-être que celui de l'autoportrait, offrir une identité au groupe des artistes officiels. Cette communauté se définit par sa participation à des institutions reconnues qui accordaient à leurs membres une dignité professionnelle et un prestige social:

l'Académie des Beaux-Arts, le collège des professeurs de l'École des beaux-arts, le jury du Salon, les comités des sociétés d'artistes... La représentation de la communauté des artistes dans des portraits de groupe a été une spécificité de la peinture du XIXe siècle mais, dans le nombre de ces représentations communautaires, le groupe des artistes officiels ne se représente jamais sous l'aspect d'une image officielle de membres d'une institution publique posant en dignité dans le cadre de leurs fonctions (Bonnet, 2007). Ces institutions ont préféré à la représentation communautaire la constitution de séries de portraits ou d'autoportraits sous la forme de galerie d'ancêtres²⁵.

Le seul tableau qui ait représenté l'Académie des Beaux-Arts en tant que corps constitué a été réalisé vers 1840 par un peintre anonyme et illustre la réception du graveur Henriquel-Dupont dans la compagnie²⁶. Le moins que l'on puisse dire de cette œuvre, qui pose différents problèmes d'identification et de datation, est qu'il ne s'agit pas là d'un tableau majeur qui rende justice à la dignité de l'Académie ou à celle de ses membres. Les raisons de cette absence d'une représentation communautaire des membres de l'Académie des Beaux-Arts ne sont pas, en vérité, bien difficiles à démêler: l'institution académique ne pouvait être incarnée par un groupe d'individus qui n'étaient dépositaires que d'une dignité transitoire et qui ne représentaient qu'un instant d'une longue histoire²⁷.

La représentation de l'unité du groupe académique fut donc assurée par la photographie, qui fixait un événement particulier de la vie artistique – remise de médailles, jury de concours, délégation... – et n'avait certainement pas pour fonction de fournir l'image officielle d'une communauté institutionnelle. La représentation des sommités de l'art emprunta d'autres voies que celle du portrait de groupe officiel, notamment celle de la scène de genre. L'exemple le plus manifeste de ce glissement du portrait de groupe à la scène de genre se trouve dans la composition de Gervex, *Une séance du jury de peinture*, présentée au Salon de 1885. Bien que le jury n'était plus, à cette date, composé exclusivement des membres de l'Académie des Beaux-Arts, il n'en représentait pas moins une institution reconnue constituée des peintres les plus en vue. Gervex peignit dans ce tableau une trentaine de peintres officiels. Un critique souligna toutefois que, malgré cette addition de portraits de célébrités, ce tableau ne pouvait être compris comme un portrait de groupe traditionnel dans la mesure où il ne présentait pas la dignité de l'institution à travers une série de portraits mais dépeignait une action anecdotique²⁸. Un autre critique soupçonna le peintre d'avoir glissé dans sa composition une attaque voilée contre la procédure de sélection des œuvres²⁹; un autre encore rapporta le mot d'un peintre, qui comparait les membres du jury à des otages³⁰. Dans le tableau, le lien qui unit les différents artistes ne dépend manifestement pas d'une doctrine unanimement acceptée, mais d'une fonction exercée et d'une position acquise. Gervex montre ainsi les peintres de bataille Neuville et Detaille discutant à l'écart, le peintre paysagiste Harpignies contemplant un paysage, tandis que leurs collègues jugent un nu mythologique; ce désintérêt affiché pour les opérations du jury par une partie de ses membres atteste la perte d'un principe unificateur, d'une orthodoxie artistique, qui réduit l'institution au rang d'une société d'entraide ou d'un réseau d'influence. Gervex ne réalisa pas un portrait collectif aspirant à la grandeur des scènes historiques, mais proposa une scène prise sur le vif, dont l'animation désordonnée est étonnement proche de certaines photographies contemporaines, montrant les délibérations du jury.

Si les institutions artistiques n'ont jamais donnée d'elles-mêmes une image publique à travers la figuration de leurs membres, il existe toutefois un certain nombre de tableaux qui mettent en scène les

artistes officiels, le plus souvent d'ailleurs en s'inspirant du modèle de Gervex. Jules-André Rixens représenta en 1890 *Un jour de vernissage au Palais des Champs-Élysées*³¹; Jules-Alexandre Grün reprit le même motif, sur une échelle plus large, en 1911 avec *Vendredi au Salon des Artistes français*³²; tableau qui obtint un tel succès qu'il suscita l'année suivante une composition par Henri Laisement, *Au Salon des Artistes français en 1911*, qui montre les artistes représentés par Grün en train de contempler leur propre effigie³³. Ces trois tableaux vérifient ce que montrait le tableau de Gervex. Ce ne sont pas des portraits de groupe, exposant la dignité d'une institution à travers le portrait collectif de ses membres, mais des scènes de genre anecdotiques et familières.



Fig. 6. Félix Vallotton, *Les Cinq peintres*, 1902-1903. Winterthur Museum.

Les artistes indépendants multiplièrent au contraire les portraits de groupe qui leur permettaient d'affirmer leur identité aux yeux du public et de la critique, d'exposer également les principes stylistiques qui fondaient leur unité. Les deux grands tableaux de Fantin-Latour, *L'Hommage à Delacroix* de 1864 et *L'Atelier des Batignolles* de 1870 constituent sans doute les exemples majeurs de cette catégorie, exemples suivis par Maurice Denis, avec *L'Hommage à Cézanne* en 1900, Félix Vallotton avec *Les Cinq peintres* en 1902, [fig. 6] Pierre Girieud avec *L'Hommage à Gauguin* en 1906³⁴... [fig. 7] Les quelques portraits de groupe représentant la collectivité des artistes officiels se distinguent nettement de ceux mettant en scène des artistes indépendants. Les artistes indépendants s'exposent sous la forme d'un

groupe réduit et cet aspect resserré met en avant la dimension militante et la cohérence stylistique du groupe; les artistes officiels donnent tout au contraire d'eux-mêmes une image pléthorique, par le nombre de figures représentées, et éclatée, par l'absence d'une action commune ou d'un centre d'intérêt partagé.



Fig. 7. Pierre Girieud, *Hommage Gauguin*, 1906. Musée de Pont-Aven.

Cette opposition structurelle entre les portraits de groupe d'artistes indépendants et ceux mettant en scène des artistes officiels renvoie aux modes d'organisation des expositions artistiques : les Salons officiels, immenses bazars qui présentent les œuvres de façon chaotique; les expositions dans les galeries, resserrées et prétendument homogènes d'un point de vue stylistique, des groupes indépendants. Les artistes indépendants, qui par leur pratique comme par leur position économique, étaient attachés à l'idée de singularité créatrice, ont usé à des fins propagandistes du portrait de groupe; les artistes officiels, qui eux appartenaient à des institutions qui imposaient la soumission à une autorité et à une tradition, n'ont pas donné d'eux-mêmes une image communautaire forte, mais, à travers des tableaux s'apparentant aux scènes de genre, ont illustré l'éclatement de la scène artistique. Ce paradoxe pourrait être résumé ainsi: l'indépendance artistique, bien qu'elle se fonde sur le culte de la personnalité,

s'accommode, pour des raisons de stratégie commerciale et de diffusion doctrinaire, d'une représentation collective; les institutions artistiques, qui règlementent la corporation professionnelle, répugne à une représentation par les portraits de groupe, parce que ce genre, en donnant une identité publique forte aux membres de l'association, les assimileraient à un courant et ruinerait donc leur prétention à incarner l'émanation de la communauté entière des artistes.

Il existe cependant un domaine de la production imagée où la corporation des artistes officiels bénéficia de ce que l'on appellerait aujourd'hui une *couverture médiatique* qui n'avait d'équivalente que celle accordée aux acteurs de théâtre et, dans une mesure moindre, aux militaires de haut rang. C'est dans la presse illustrée et dans la presse satirique que l'artiste officiel se vit réellement porté au rang d'individualité éminente et où la profession d'artiste devint une catégorie sociale dotée de caractéristiques spécifiques. Le développement de cette presse dans la seconde moitié du XIXe siècle accompagna et conforta la transformation d'une fraction de la communauté artistique en acteurs majeurs de la comédie mondaine en les assimilant aux personnalités marquantes du *high-life*, l'aristocratie de naissance ou celle d'argent, la noblesse de la scène ou celle du demi-monde.

La *vedettisation* des artistes officiels se conjuga selon différents motifs: portraits accompagnés d'une étude critique, reportage dans l'atelier, chronique des funérailles publiques³⁵, représentation des monuments commémoratifs... On peut également trouver dans la presse illustrée des gravures réunissant les personnalités les plus en vue de la scène artistique: le *Journal illustré* du 30 septembre 1883 publia, à l'occasion du Salon de la Triennale, une lithographie d'Henri Meyer qui réunissait vingt-six portraits d'artistes; le *Journal pour tous* fit paraître dans son édition du 26 avril 1896 quinze portraits-charges des maîtres du Salon, caricaturés sous les atours historiques qui avaient assuré le succès de leurs compositions (Bouguereau en Éros, Cormon en homme préhistorique, Dagnan-Bouveret en Breton, Rochegrosse en Assyrien...) [fig. 8]; le même journal reprit une partie de ces portraits pour composer *La Palette fondamentale des Salons* dans son numéro du 12 mai 1897.

Le motif le plus souvent traité fut toutefois constitué par l'événement majeur de la scène artistique officielle, le Salon. On suit, grâce aux illustrations, les différentes étapes qui marquaient cet événement, depuis la composition du tableau dans l'atelier de l'artiste jusqu'à la cérémonie de clôture et la distribution des médailles, en passant par le transport des œuvres, leur réception au Palais de l'Industrie, l'élection puis les délibérations du jury, l'accrochage des cadres, le cérémonial mondain du vernissage, le déjeuner au restaurant Ledoyen, le public élégant et le public populaire, les critiques au travail, etc³⁶. Ces gravures ou ces lithographies entretiennent avec les tableaux évoqués plus haut des liens évidents, au point que l'on peut supposer qu'elles leur servent quelquefois de source visuelle. Cette proximité thématique des tableaux mettant en scènes les notabilités du monde des arts avec les illustrations de la presse confirme finalement l'idée que la collectivité des artistes officiels ne formait pas, à la fin du siècle, une communauté unie par des idéaux et des pratiques, si elle le fut jamais, mais bien une caste, occupant des positions avantageuses et jalouse de ses privilèges.

LE JOURNAL POUR TOUS — 5 centimes.

MESSIEURS LES PEINTRES • AUX SALONS •

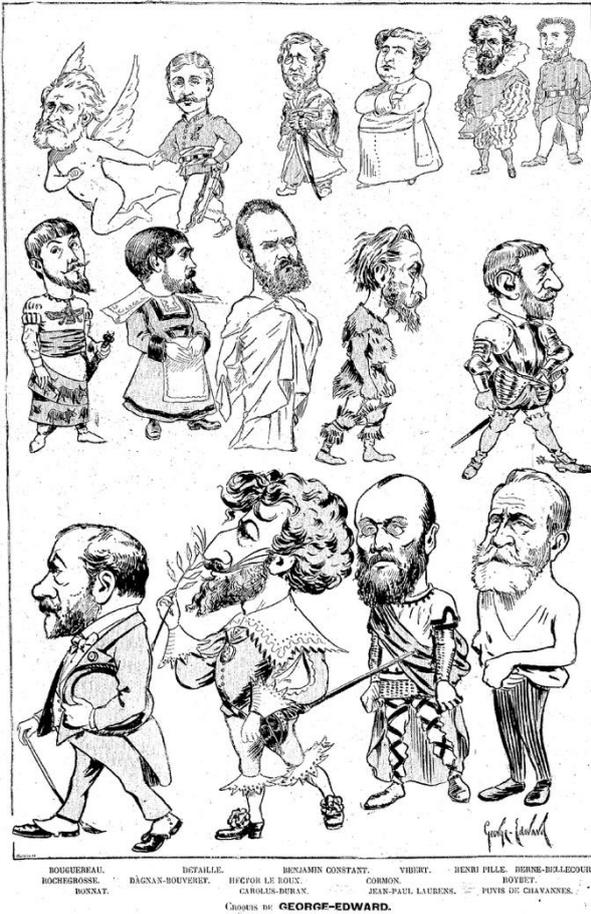


Fig. 8. George-Edward, "Messieurs les peintres aux Salons". *Journal pour tous*, 26 avril 1896.

Les opérations du jury, par exemple, furent souvent illustrées dans la presse, avec la volonté clairement affichée de dévoiler une cérémonie qui passait pour être mystérieuse et empreinte de solennité. L'une des premières illustrations de la sélection des œuvres fut publiée dans le *Charivari* du 8 mars 1843. Le titre de la gravure, "Le Jury de Peinture ou Les aveugles qui jugent les couleurs", indiquait assez la charge parodique qui y était attachée. Les représentations du jury étaient également l'occasion de donner à voir les personnalités officielles qui avaient la haute main sur le destin des artistes. *Le Monde illustré* du 16 avril 1870 publia sur une pleine page une lithographie, d'après un croquis de Ryckebush, intitulée *Une séance du jury de réception des tableaux pour l'exposition de 1870*³⁷. Ce dessin montre les membres du jury, Robert-Fleury, Gérôme, Bouguereau, Cabanel, Jalabert, Corot et Bonnat, assis sous un dais, en train d'examiner les toiles tenues par des magasiniers. Il fut adapté par l'hebdomadaire britannique *The Graphic*, qui publia sur une double page, dans son numéro du 7 mai 1870, une gravure de Woods sous le titre *The Council of Selection of the Royal Academy*, gravure à son tour adaptée par

Charles West Cope dans un tableau réalisé en 1876 et intitulé *The Council of the Royal Academy selecting Pictures for the Exhibition* [fig. 9] Le tableau de Cope servit sans doute à Gervex pour composer son tableau sur le même sujet. La même année que le Gervex parut dans *La Vie moderne* du 16 mai 1885 une gravure de Mas représentant également les quarante-deux membres du jury du Salon, placés sous la présidence de Bouguereau, en train d'examiner un cadre présenté par deux assesseurs. Le 20 avril 1889, la *République illustrée* représenta le jury de la section des beaux-arts de l'Exposition universelle réuni pour contrôler l'accrochage des œuvres. Au centre de la composition, on reconnaissait Meissonier, président du jury, entouré de Bouguereau, Carolus Duran, Detaille, Humbert, Jules Breton, Cormon, Henner, Vollon et même le vieux Signol, alors âgé de quatre-vingt-cinq ans. A la fin du siècle, *The Graphic* publia à nouveau une illustration sur le même sujet, signée Renouard [fig. 10].



Fig. 9. Charles West Cope, *The Council of the Royal Academy selecting Pictures for the Exhibition*, 1875-1876. Royal Academy of Arts.

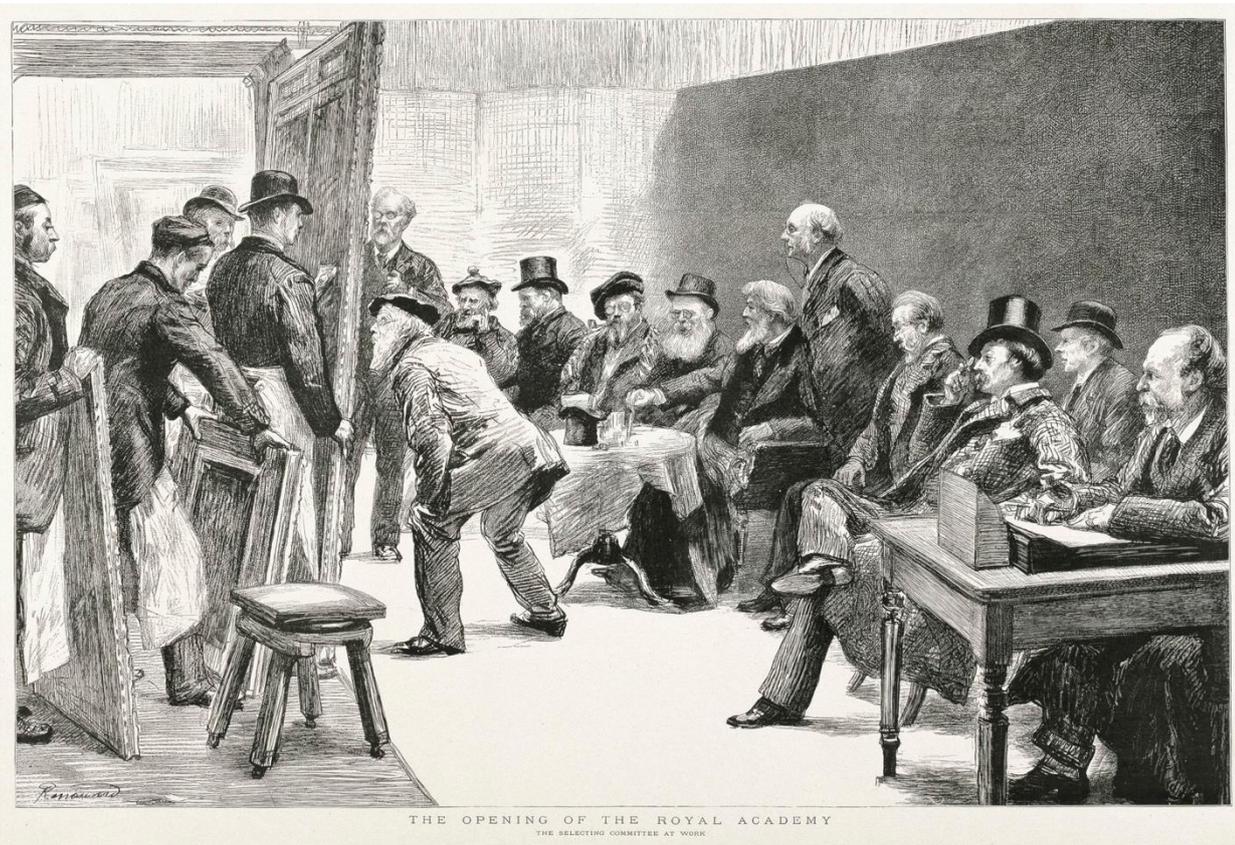


Fig. 10. Charles Paul Renouard, "The Opening of the Royal Academy. The Selecting Committee at Work." *The Graphic*, 7 May 1887.

Le tableau de Gervex fut parodié dans la presse satirique, notamment par Willette qui fit paraître dans *Le Chat noir* du 2 mai 1885 une caricature révélatrice³⁸. Le dessinateur ne s'appuya pas sur la composition de Gervex pour la ridiculiser, mais, se référant au *Serment du Jeu de Paume* de David, il titra sa gravure *Le Serment du Jeu de l'Oie*. Bailly, le président de la Société des Artistes français, prend la place de son homonyme dans le tableau de David, le député et maire de Paris; il est situé au centre du dessin entouré de ses collaborateurs, identifiés au bas de la feuille et placés devant une toile monumentale, signée de Crauck, représentant Léda (Crauck avait exposé au Salon de 1885 un tableau religieux célébrant la pureté de Marie); Gérôme est représenté sous la forme d'un des lutteurs du groupe antique; Boulanger en *Gladiateur Borghèse*; Comon brandit un tableautin figurant une citrouille; Bonnat est assimilé à Thiers... Ces détournements carnavalesques illustraient à l'évidence l'écart entre les prétentions à la grandeur idéale des maîtres du Salon, symbolisées par l'exemple majestueux de David, et la médiocrité des petites rivalités qui les opposaient; ils offraient aussi à la curiosité du public un panorama comique des célébrités de l'art.



Fig. 11. James Tissot, *The Artists Ladies*, 1885. The Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia.

Le jour du vernissage fournissait également un prétexte pour identifier les sommités artistiques, dans un cadre moins solennel que celui des délibérations du jury, et dans un registre moins iconoclaste. Le chroniqueur de *L'Univers illustré* s'étonna "qu'un peintre de genre n'ait pas songé à peindre l'heure du déjeuner chez Ledoyen le jour du vernissage" en renvoyant à la couverture de son magazine, qui publiait une gravure de cette cérémonie dans son numéro du 17 mai 1879. Ce thème devint rapidement le sujet de nombreuses illustrations. Un dessin de Maurice Eliot, gravé en première page du numéro du 3 mai 1884 de la *Vie moderne* montre ainsi les artistes officiels, parmi lesquels se distinguent Gérôme et Meissonier, attablés au restaurant Ledoyen pour y déguster la traditionnelle truite saumonée à la sauce verte; le même thème fut traité, quelques années plus tard, par Fernand Aublet dans la *Revue illustrée* du 1^{er} mai 1890, l'année de la création par Meissonier de la Société nationale des beaux-arts, dissidente

de la Société des Artistes français, à laquelle Aublet adhéra. Ces gravures peuvent facilement être mises en relation avec des tableaux sur le même sujet, comme celui d'Ernest-Ange Duez, *Au Restaurant Le Doyen*, de 1878, de James Tissot, *Les Femmes d'artistes*, de 1885, [fig. 11] ou d'Hugo Birger, en 1886 *Le déjeuner des artistes scandinaves au restaurant Ledoyen*³⁹. La vie sociale des artistes est présentée sous l'aspect d'une fête mondaine où se bouscule le Tout-Paris, selon un point de vue qui sera magnifié dans le tableau de Grün déjà évoqué: "Aujourd'hui mercredi, grande cérémonie du vernissage, la houleuse solennité artistique de l'année. Les tableaux sont enfin placés. Des encadreurs-doreurs-vernisseurs, des élèves bien sages, sont juchés sur des échelles et distribuent le vernis sur les toiles. La foule envahit les grandes salles; mais quelle foule! La cour du roi fantaisiste qui s'appelle Sa Majesté Tout-Paris⁴⁰".

Les dessinateurs de la presse illustrée ne s'arrêtaient évidemment pas aux seules sommités de l'art, qui conféraient par leur présence un lustre certain à cette cérémonie; ils décrivaient également le public huppé qui faisait assaut d'élégance à cette occasion, déambulant dans les salles du Palais de l'Industrie, s'attourant devant le tableau à la mode, se reposant dans le jardin des sculptures, contribuant ainsi à transformer une solennité professionnelle en divertissement frivole. Les artistes étaient à cette occasion mêlés aux élégants, sans que rien dans leur tenue puisse permettre de les en distinguer.

Le phénomène de l'identification des artistes officiels aux personnalités du Tout-Paris, de leur assimilation aux classes élevées de la société, de leur transformation en vedettes mondaines, de leur célébration à l'instar des riches et des célèbres, ne dura qu'un moment, correspondant à peu près à la Belle Époque. L'image chimérique de l'artiste marginal, rebelle aux conventions sociales et étranger à son temps, a finalement eu raison de ces identifications enjouées qui en vinrent à symboliser le mauvais goût d'un régime politique, la Troisième République, et son attirance suspecte pour des plaisirs esthétiques trop simples et trop directs. Le peintre pompier devint dès lors le type même de l'artiste méprisable, à la fois prétentieux et superficiel, si peu artiste et tellement bourgeois. Son image publique constitua le repoussoir exemplaire du tempérament et du comportement de l'artiste authentique. Les artistes gagnèrent peut-être dans l'affaire une personnalité fantasmagorique qui sert encore à justifier leurs productions en les couvrant du voile du mystère; ils y perdirent certainement la place prééminente qu'ils occupaient dans la société, et la fascination qu'ils exerçaient sur les foules s'est aujourd'hui portée vers les vedettes du cinéma, de l'industrie musicale ou du sport-spectacle.

Références

ALGOUD, *L'Intégrale des jurons du capitaine Haddock*. Paris: Casterman, 2004.

ARREAT, L. *Psychologie du peintre*. Paris: Ferdinand Alcan, 1892.

BELINA, A. M.; BERNARD, E. *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*. Paris: E. Bernard et Cie, 1883.

BONNET, A. *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes*

dans la peinture du XIXe siècle. Rennes: PUR, 2007.

BONNET, A. La Transfiguration de l'artiste. *L'Artiste en représentation – Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, Lyon: Fages éditions, 2012.

BOWIE, T. R. The Painter in French Fiction - A Critical Essay. *Studies in the Romance Languages and Literatures*, n. 15, University of North Carolina at Chapel Hill, 1950.

- BRAUER, F. One Friday at the French Artists' Salon: Pompiers and Official Artists at the Coup de Cubisme. In: ADAMSON, Natalie et NORRIS, Toby (éds.). *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-Garde*, Newcastle: Cambridge Scholars publishing, 2009.
- CORRESPONDANCE DES DIRECTEURS DE L'ACADEMIE DE FRANCE A ROME, nouvelle série, volume I – répertoire publié par G. Brunel, Edizioni dell' Elefante, Rome, 1979.
- DAUDET, A. *Les Femmes d'artistes*. Paris: Lemerre, 1896.
- DOTAL, C. Exaltation des vertus individuelles et miroirs de l'âme. *Gloires de marbre – Trois siècles de portraits sculptés à l'Institut de France*, Institut de France, 2005.
- GONCOURT, E.; GONCOURT, J. *Manette Salomon*. Paris: Gallimard, 1996 [1867].
- GREARD, M. O. *Jean-Louis-Ernest Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens, précédés d'une étude sur sa vie et son œuvre*. Paris: Hachette, 1897.
- HAVARD, H. *Salon de 1885*. Paris: Ludovic Baschet, 1885.
- HEILBRUN, F.; NEAGU, P. *Portraits d'artistes*, Dossiers du musée d'Orsay n. 7, RMN, 1986.
- HEINICH, N. L'amour de l'art en régime de singularité. *Communications*, vol. 64, 1997.
- HELBRONNER, P. *150 profils de confrères*, Paris, 1928-1930 – *Seconde série de 150 profils*. Paris, 1931.
- JOUIN, H. *Salles des Portraits – Directeurs, professeurs, membres du Conseil supérieur d'enseignement – Notice sur cette collection et son développement*. Paris, Imprimerie nationale, 1893, 1894 et 1895.
- MARTIN, J. *Nos peintres et sculpteurs, graveurs, dessinateurs. Portrait et biographies suivis d'une notice sur les salons français depuis 1673*. Paris: Flammarion, 1897.
- MAUCLAIR, C. *Le Soleil des morts*. Genève: Slatkine, 1979 [1897].
- MOREAU-VAUTHIER, C. *Gérôme, peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*. Paris: Hachette, 1906.
- MIRBEAU, O. Dans le ciel. *L'Écho de Paris*, 1892-1893, réédition L'Échoppe, Caen, 1989.
- NEWTON, J. The Atelier Novel: Painters as Fictions. In: HOBBS, Richard (éd.). *Impressions of French Modernity. Art and Literature in France, 1850-1900*. Manchester et New York: Manchester University Press, 1998.
- PARIS-SALON. 1882. Paris: Bernard et Cie, 1882.
- PRINZ, W. Die Sammlung der Selbstbildnisse in der Uffizien, vol. 1, *Geschichte der Sammlung*, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1971.
- RAMBAUD, Y. *Silhouettes d'artistes avec portraits dessinés par eux-mêmes*. Paris: L. H. May, 1899.
- ROH, F. *Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Missverstehens*, Munich, 1948.
- SANCERE, J. de. Le Salon des Pompiers. *Le Magasin pittoresque*, supplément, 1912.
- SENTENAC, P. *La guirlande des masques – Portraits consacrés à quelques peintres, sculpteurs et dessinateurs modernes*. Paris: E. de Boccard, 1910.
- SLOCOMBE, G. *Rebels of Art. Manet to Matisse*. New York, 1969.
- THE PHILBROOK MUSEUM OF ART. *In the Studios of Paris. William Bouguereau and his American Students*. The Philbrook Museum of Art, New Haven et Londres: Yale University Press, 2006.
- VACHON, *William Bouguereau*. Paris, 1900.
- VAISSE, P. L'autoportrait: questions de méthode. *Romantisme*, année 1987, vol. 17, n. 56.
- VERON, P. Salon de 1885. *Annuaire-Véron*. Paris : Poitiers, 1885.
- VIRMAITRE, C. *Paris-Palette*. Paris: Albert Salbin, 1888.

Notas

* Alain Bonnet enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne (Dijon). Ses travaux portent sur l'art du XIXe siècle, et plus particulièrement sur l'histoire des institutions artistiques et sur l'image sociale des artistes. Il a publié des ouvrages, des articles dans des revues scientifiques et des études dans des actes de colloque. Il dirige les collections artistiques de l'éditeur Mare & Martin. E-mail: alainjeanclaudebonnet@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7352-2502>.

¹ Gustave Flaubert, Dictionnaire des idées reçues ou Catalogue des opinions chics, Paris, L. Conard, 1910 : "Artistes. Tous farceurs. — Vanter leur désintéressement (vieux). — S'étonner de ce qu'ils sont habillés comme tout le monde (vieux). — Gagnent des sommes folles, mais les jettent par les fenêtres. — Souvent invités à dîner en ville. — Femme artiste ne peut être qu'une catin".

² "Je déteste le mot artiste. Je n'ai jamais voulu l'être. Je ne me considère pas comme un grand peintre. Je suis un artisan. J'aime beaucoup *Tintin*. Dans ses histoires, la dernière insulte du capitaine Haddock est toujours : artiste". *Beaux-Arts Magazine*, n. 143, mars 1996 (Heinich, 1997:155).

³ Pour un répertoire exhaustif des insultes du capitaine Haddock, voir (Algoud, 2004).

⁴ Sur le roman d'artiste, voir (Bowie, 1950). Également: (Newton, 1998: 173-189).

⁵ La tendance au suicide des peintres fictifs s'appuyait au demeurant sur quelques exemples de peintres réels ayant mis fin à leurs jours: Gros, qui se noie dans une mare près de Meudon en 1835; Léopold Robert, qui se tranche la gorge à Venise la même année ; Octave Tassaert qui s'asphyxie avec son réchaud au charbon en 1874; Van Gogh, surtout, qui incarne plus que tout autre le destin tragique promis au génie incompris. Le thème du suicide de l'artiste a également suscité un certain nombre de tableaux ou d'illustrations suggestives. Ainsi la mise en image d'un fantasma macabre par Ferdinand von Rayski (1806-1890) dans un dessin qui le montre pendu à son propre chevalet (Dresde, Staatliche Kunstsammlung). Le peintre, en dépit de ce dessin désespéré, poursuivra jusqu'à un âge fort avancé une carrière couverte d'honneurs. *Le Chat noir* du 6 septembre 1886 illustre sur le mode satirique cette tendance suicidaire des artistes. Un conte de La Fleur, illustré sur une pleine page par Steilen, relate l'histoire pitoyable d'un peintre de Montmartre qui, sans succès et malheureux en amour, se suicide successivement par noyade, au pistolet et en se précipitant par la fenêtre de l'hôpital. "Mais la mort ne voulait pas de lui. On se contente de lui couper des membres et l'année suivante, installé sur des roulettes, il mendie sous ce pont, près Notre-Dame".

⁶ "A cet être nerveux, exigeant, impressionnable, cet homme enfant qu'on appelle un artiste, il faut un type de femme spécial, presque introuvable, et le plus sûr est encore de ne pas le chercher" (Daudet, 1896: 6). Cette chasteté nécessaire à l'artiste le conduit au célibat : "Le célibat est le seul état qui laissât à l'artiste sa liberté, ses forces, son cerveau, sa conscience" (Goncourt ; Goncourt, 1996 [1867]). Idéalement, l'artiste ne doit avoir de relations sensibles qu'avec son œuvre : "Je ne couche qu'avec ma peinture (Mirbeau, 1989: 94).

⁷ Émile Zola, Salon de 1879, *Le Messager de l'Europe*, traduit dans la *Revue politique et littéraire* du 26 juillet 1879. Une telle conception, qui faisait écho à la sentence de Balzac, "Un Grand Homme doit être malheureux, (Des Artistes, 1830, *Œuvres complètes*, Paris, 1912-1940, vol. XXXVIII, p. 357), aura une fortune sans cesse grandissante au XIXe et au XXe siècle, en accompagnant le mythe de l'avant-garde et en confortant la stature messianique des artistes. Gustave Coquiot publia en 1924 deux opuscules, *Des Gloires déboulochées* et *Des Peintres maudits*, dans lesquels il opposait de façon caractéristique les artistes célèbres de leur vivant et à qui il promettait un oubli rapide, aux artistes rejetés par la critique et le public, qui seuls connaîtraient la reconnaissance de la postérité. Pour un développement sur ce thème, voir par exemple (Roh, 1948); (Slocombe, 1969). Également, le catalogue de l'exposition organisée en 2006 à la National Gallery de Londres *Rebels and Martyrs – The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Yale University Press.

⁸ La suite *Künstlers Erdenwallen*, publiée en 1834, était composée de onze lithographies, illustrant le poème éponyme de Goethe, et retraçait les étapes de la vie d'un peintre, de son enfance à sa mort misérable, suivie de sa reconnaissance posthume. Le peintre roumain Arthur Segal composera en 1928 un tableau sous le même titre (Berlin, Berlinische Galerie) qui illustre également le destin tragique du peintre en douze vignettes réunies dans un cadre. Des phylactères précisent les étapes du martyre artistique, du refus d'une toile par un jury ("Refusiert !"), au refus d'achat par un marchand ("Kein Gebrauch"), au jugement sans appel d'un critique ("Talentlos !"). Les dernières vignettes montrent l'achat du tableau rejeté ("100 000") encadré par le suicide de l'artiste devant son chevalet et sa tombe solitaire.

⁹ Empruntons une définition, qui vaut ce qu'elle vaut, à un journaliste du début du XXe siècle : "En l'espèce, *pompier* veut dire un artiste studieux, raisonnable, respectueux des traditions, titulaire d'un certain nombre de récompenses du salon, en un mot arrivé, ou en passe d'arriver, par les traditions classiques" (Sancère, 1912: 19).

¹⁰ Parmi les nombreux témoignages de cette popularité qui s'attachait, dans les dernières décennies du XIXe siècle, à la pratique des arts, celui de Louis Enault : "(...) aucune époque n'aima la peinture plus que la nôtre. Jamais encore la production n'avait été plus nombreuse et plus ardente, et cependant elle a peine à suffire à la demande. Paris, et, avec lui, le monde entier, est emporté dans un mouvement artistique fougueux (...) Ce sont les peintres qui tiennent maintenant le haut du pavé ; ils y font la roue, parés de plumes qu'ils n'ont pas volées ; ils accaparent pour eux seuls toutes les trompettes de la Renommée, qui se lasse de les suivre, et qui n'aura bientôt plus de souffle que pour jeter leurs noms aux quatre vents du ciel" (*Paris-Salon*, 1882: 7-8).

¹¹ Sur ce point, voir notre étude "Le peintre statufié – Réflexions sur la représentation monumentale des peintres dans la sculpture du XIXe siècle", *Revue de l'Art*, décembre 2008.

¹² *L'Histoire des artistes vivants* de Théophile Silvestre, parue en 1853, fut illustrée de portraits photographiques par Laisné, Defonds et Baldus. Les sept premiers volumes de La *Galerie contemporaine* furent consacrés, à partir de 1876, à une espèce de panthéon des grands artistes. Cent portraits photographiques de peintres officiels furent inclus dans la série de vignettes publicitaires distribuées par une épicerie industrielle aux côtés des hommes politiques, des militaires et des vedettes de la scène (collection Félix Pottin, *Cinq cents célébrités contemporaines*, c. 1912, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes). Dans le même esprit, la firme Mariani, qui produisait un élixir régénérant à base de feuilles de coca, fit paraître de 1894 à 1925 quatorze volumes iconographiques constituant une galerie des contemporains, parmi lesquels les peintres du Salon tenaient la vedette, qui apportaient leur témoignage sur les vertus curatives de la décoction (voir *Le Monde illustré* du 1^{er} mai 1897). Au tournant du siècle, la série éditée par Dournac et titrée *Nos Contemporains chez eux* (1895-900) fit une large place aux photographies d'artistes saisis dans leurs ateliers. La représentation lithographique ou photographique des artistes constitua également un genre éditorial autonome, illustré notamment par les photographes E. Bénard et Auguste Giraudon: voir par exemple: (Belina; Bernard, 1883); (Helbronner, 1931); (Martin, 1897); (Sentenac, 1910); (Rambaud, 1899).

¹³ "Je n'avais aucune idée de la vie de peintre. Je considérais que c'était un métier comme un autre, assez intéressant, mais voilà tout" (Moreau-Vauthier, 1906:13).

¹⁴ Charles Virmaître plaça en exergue de son ouvrage sur la vie des artistes une sentence, attribuée à Desboutin, archétype du bohème: "Le seul temps perdu pour un artiste est celui consacré au travail" (Virmaître, 1888).

¹⁵ Devise portée sur un écusson bleu sur fond noir figurant un lévrier couché dont le collier porte les mots: "Omnia labore", (Gréard, 1897:421). La devise fait référence à la sentence latine *Labor Improbis Omnia Vincit*, un travail opiniâtre vient à bout de tout.

¹⁶ Voir *L'Illustration théâtrale* du 26 mars 1910.

¹⁷ "Il lui [Bouguereau] arriva très souvent de n'avoir pas de quoi manger. 'Mais, me disait le maître, évoquant ces années de misère, je ne m'en préoccupais guère; je n'y pensais même pas. Je dînais ou ne dînais pas: tant pis, tant mieux. Je n'avais d'autre souci que de dessiner et de peindre'" (Vachon, 1900: 14).

¹⁸ Sur ces questions, voir la mise au point très utile de Pierre Vaisse (1987). Pour une présentation synthétique de ce thème, voir (Heilbrun; Néagu, 1986).

¹⁹ Sur la collection de portraits d'artistes réunis à Florence, voir (Prinz, 1971). Pour la tentative d'établir dans le musée du Louvre un équivalent de la collection florentine, voir notre étude "Le musée des portraits d'artistes au musée du Louvre (1888-1914)", catalogue d'exposition *Face-à-face – Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Île-de-France*, Paris, Somogy, 1998.

²⁰ Alexandre Abel de Pujol (1785-1861), *Autoportrait*, 1806, musée des Beaux-Arts de Valenciennes; *Autoportrait*, 1812, musée des Beaux-Arts de Valenciennes.

²¹ Ernest Meissonier, *Portrait de l'artiste*, 1889, Musée d'Orsay, Paris; Frederic Leighton, *Autoportrait*, 1880, Musée des Offices, Florence.

²² William Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, The Montreal Museum of Fine Arts; *Portrait de l'Artiste*, 1884, Musée des Offices, Florence; *Portrait de l'artiste par lui-même*, 1895, musée d'Anvers. Sur l'autoportrait de 1879, voir (The Philbrook Museum of Art, 2006: 96-97).

²³ Horace Vernet, *Autoportrait à la pipe*, 1835, Saint-Pétersbourg, musée de l'Hermitage, portant la mention *Souvenir d'amitié d'Horace Vernet au comte de Fersten, Rome, 1835*. L'autoportrait du musée de Cleveland, réalisé en 1832, montre le peintre, vêtu d'une simple blouse bleue, fumant une cigarette dans un coin de son atelier, devant une fenêtre ouverte sur les jardins de la villa Médicis dont il était alors le directeur. Malgré cette charge prestigieuse, malgré sa vie mondaine très active (le peintre figure ainsi dans le tableau de Norblin *Réception de la Grande Duchesse Hélène de Russie par Chateaubriand le 29 avril 1829*), Vernet cultive là aussi les dehors d'un artiste solitaire et farouche, posture qui pourrait être liée à l'isolement ressenti par l'artiste loin de Paris et surtout aux dissensions survenues entre lui et l'Institut, et notamment avec son secrétaire perpétuel Quatremère de Quincy, au sujet des réformes à apporter au règlement de l'Académie de France à Rome.

²⁴ Alexis Witkovsky, *Horace Vernet en uniforme d'académicien*, 1864, Musée national du château de Versailles.

²⁵ Sur la galerie des professeurs de l'École des beaux-arts voir (Jouin, 1893, 1894 et 1895); sur les collections de l'Institut, voir (Dotal, 2005: 36-38); sur la collection de portraits de la villa Médicis, voir (*Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, 1979: 155-195).

²⁶ Anonyme, *Réception à l'Académie des Beaux-Arts du graveur Henriquel-Dupont en 1849*, huile sur papier marouflée sur toile, 24,3 x 35,8 cm, Bibliothèque de l'Institut. Le collège des professeurs de l'École des beaux-arts fut représenté par Léon Vinit, le bibliothécaire de l'établissement. *La Cour de l'École des beaux-arts en 1840* (École nationale supérieure des beaux-arts) célébrait toutefois plus l'achèvement des bâtiments de Duban que l'institution professorale, représentée ici par quelques-uns seulement de ses membres. Ingres, Blondel, Constant, Drölling, Duban, Leclère et Ramey sont de simples figurants intégrés au décor architectural, au même titre que Vinit, son père, son enfant, son chien ou le jardinier de l'École.

²⁷ L'absence de représentation collective significative n'est vraie que pour l'Académie parisienne. En Angleterre par exemple, la *Royal Academy* servit à de nombreuses reprises de sujet pour des portraits de groupe qui illustraient les différentes activités de la compagnie: en 1772, Johann Zoffany représenta une leçon académique professée en présence de Joshua Reynolds; en 1793, Henry Singleton peignit les membres de l'Académie royale saisis dans une séance de délibération et selon le mode conventionnel des portraits de corporation avec une structure hiérarchique nettement marquée, convergeant vers le portrait de Benjamin West; en 1876, Charles West Cope reprit le même thème; William Powell Frith illustra en 1882 le jour du vernissage de l'exposition avec les portraits des artistes académiques et des critiques d'art influents. Cette particularité de l'institution britannique par rapport à son homologue française tient sans doute au fait que la Compagnie royale était de fondation moins ancienne. Elle avait un statut moins assuré et devait lutter pour

maintenir sa position au centre de la vie artistique britannique. La représentation en groupe, en affirmant la dignité de la communauté académique londonienne à travers les portraits des artistes affiliés, pouvait en ce sens être un instrument de combat pour la légitimation de la société et la valorisation de ses membres.

²⁸ "Jadis les maîtres hollandais, les Ravenstein, les Frans Hals, les Rembrandt, les Van der Helst, les Govert Flinck, durent leurs plus grands succès à ces tableaux corporatifs qui sont restés l'honneur de certains grands musées. D'accord, mais le tableau de M. Gervex n'a que fort peu de traits communs avec le Banquet de Van der Helst, le Syndic des drapiers ou La Leçon d'anatomie. Le jeune peintre nous montre ses collègues dans le feu de l'action. Ses jurés fonctionnent, discutent, jugent, votent. Ils sont fiévreusement groupés dans un de ces beaux désordres qui, pour être pris sur le fait, n'en paraissent pas moins un pur 'effet de l'art'. Et, conséquence inéluctable de ce désordre voulu, tous sont loin de nous être présentés au complet, presque aucun n'est de face. Tout cela est fort bien peint, avec une franchise et une vaillance rares; mais, on le voit, ce n'est point à proprement parler une réunion de portraits. C'est un événement curieux, une lutte pour l'honneur, un combat d'influences, et M. Gervex se révèle à nous dans cette œuvre curieuse, presque autant comme peintre de bataille que comme portraitiste de vocation" (Havard, 1885: 6-7).

²⁹ "Une séance du jury de peinture initie le public à la légèreté qui préside à toute cette opération, si grave qu'elle est mortelle pour quelques artistes de talent. Remarquez en effet comment ce groupe procède ! La plupart ne peuvent ni voir, ni juger l'œuvre présentée. Aucun recul, même pour ceux qui peuvent voir quelque chose. Il est impossible que ce verdict si important soit sérieux" (Véron, 1885: 221).

³⁰ "Un peintre mécontent a dit des *Membres du Jury* que Gervex a représenté avec des cannes et des parapluies grandeur nature : « Ils ont des têtes d'otages ». Cela me paraît excessif. Roll disait à un peintre de ses amis: "Chacun des membres du jury a quelque chose de l'artiste; les membres du jury réunis sont quarante bourgeois". Jean Dolent, *Le Chat noir*, 9 mai 1885.

³¹ J.-A. Rixens (1846-1924), *Un jour de vernissage au Palais des Champs-Élysées*, Pinacothèque Nationale d'Athènes. *L'Univers illustré* du 14 juin 1890 reproduit le tableau et identifie les figures. L'année précédente, Rixens avait exposé un autre portrait d'artistes en groupe situé dans le cadre du Salon, *Le Déjeuner du Salon au café La Cascade*, avec les portraits de Gérôme, Zola et Charles Garnier (passé en vente publique le 21 juin 1983).

³² J.-A. Grün, *Vendredi au Salon des Artistes français*, 1911, Musée des Beaux-Arts de Rouen. *L'Illustration* du 6 mai 1911 publia une gravure de ce tableau et identifia les cent figures qui le composaient. Voir sur ce tableau (Brauer, 2009: 51-84).

³³ Henri-Adolphe Laisement (1854-1921), élève de Cabanel, devint sociétaire du Salon des Artistes français en 1884. Le tableau est reproduit dans le *Catalogue illustré du Salon de 1912*, publication de la Société des Artistes Français, à la page 201. Il a été mis en vente par l'étude Ader-Picard-Tajan le 23 mars 1983.

³⁴ Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, Musée d'Orsay, 1900; Félix Vallotton, *Les Cinq peintres*, Winterthur Museum, 1902-1903; Pierre Girieud, *Hommage à Gauguin*, Musée de Pont-Aven, 1906.

³⁵ Dans *Le Monde illustré* du 5 décembre 1874, "Obsèques de Mariano Fortuny à Rome"; du 11 décembre 1875, "Les funérailles de Carpeaux à Valenciennes"; du 25 octobre 1884, "Mort de Makart à Vienne"; *La Vie moderne* publia également, le 18 octobre de la même année, une gravure représentant "Hans Makart sur son lit de mort".

³⁶ Le *Paris Illustré* du 1^{er} mai 1885 consacra tout un reportage aux "Coulisses du Salon richement illustré de gravures et de photographies. Rochegrosse représenta en couverture le "Départ pour le Salon", c'est-à-dire le transport périlleux d'un cadre monumental; Myrbach dessina la "Mise en place des tableaux", "L'organisation des panneaux", "Le cimetière des Refusés"; Detti illustra une "Scène de Vernissage" dans le Salon Carré.

³⁷ La même revue publia le 2 mai 1874, sur une double page, les portraits en médaillon des trente-deux membres du jury, une légende précisant le lieu de naissance et la discipline, accompagnés d'une brève notice biographique rédigée par Olivier Merson.

³⁸ Isore exerça également sa verve comique à l'encontre du tableau de Gervex, mais de façon moins pertinente, ou moins révélatrice. Dans *La Halle aux charges* du mois de mai 1885, il illustra un piètre jeu de mot à connotation grivoise. Sous le titre modifié *Le Jury au Salon pour rire*, la légende de la caricature, "Pommes et Pépins", renvoyait à la représentation d'une forêt de parapluies dressés devant un nu féminin à la poitrine arrondie en forme de fruit.

³⁹ James Tissot, *Les Femmes d'artistes*, The Union League of Philadelphia, 1885; Ernest-Ange Duez, *Au restaurant Le Doyen*, 1878, Sotheby's, New York, passé en vente publique en avril 2010; Hugo Birger, *Déjeuner des artistes scandinaves au Café Ledoyen*, 1886, Göteborgs Konstmuseum.

⁴⁰ *La Vie moderne*, 3 mai 1884.

Artigo recebido em fevereiro de 2019. Aprovado em abril de 2019.