



**HAL**  
open science

# Une histoire des artistes vivants après l'exposition universelle de 1855

Marie-Claude Chaudonneret

► **To cite this version:**

Marie-Claude Chaudonneret. Une histoire des artistes vivants après l'exposition universelle de 1855. 2019. halshs-02188546

**HAL Id: halshs-02188546**

**<https://shs.hal.science/halshs-02188546>**

Preprint submitted on 18 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Une histoire des artistes vivants après l'exposition universelle de 1855

Communication (30 novembre 2017) de **Marie-Claude Chaudonneret**

prononcée au colloque **Le XIXe siècle à travers les « -ismes »**, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 2017

Classicisme, romantisme, réalisme.... L'histoire de la peinture française du XIXe siècle serait ponctuée de ces mouvements successifs, de ces « -ismes », chaque mouvement esthétique étant une critique du précédent et constituant un « progrès » dans la marche de la peinture française. C'est une vision réductrice de la peinture française du XIXe siècle, qui empoisonne encore trop notre discipline. L'auteur d'un ouvrage récent, qui se demande si le Salon de 1827 est classique ou romantique<sup>1</sup>, montre bien que certains se perdent encore dans ces catégories. J'ai donc tenté de voir quand et pourquoi a commencé cette histoire de l'art qui fragmente artificiellement l'histoire de la peinture française du XIXe siècle.

Tout d'abord, il convient de souligner que le terme de classicisme n'a pas été employé par les contemporains de ce supposé mouvement, et encore moins le terme de néo-classicisme. La critique d'art employait le terme de « classique », de peintres « classiques », c'est-à-dire, selon eux, des artistes attachés à la tradition et hostiles aux changements esthétiques, « les immobiles » brocardés par Adolphe Thiers dans sa critique du Salon de 1824. Le terme de néo-classicisme apparaît tardivement, probablement au moment où l'on commence à enseigner l'histoire de l'art à l'université.

Le terme de romantisme<sup>2</sup> a été forgé, pour la peinture, dans les années 1820. Tous les chroniqueurs des Salons de 1824 et 1827 s'accordent pour dire

---

<sup>1</sup> Eva Bouillo, *Le Salon de 1827. Classique ou romantique?*, Presses Universitaires de Rennes, 2009

<sup>2</sup> Sur la notion de romantisme, voir :

que ce terme ne signifie rien du tout. Lors du Salon de 1824, Ferdinand Flocon et Marie Aycard notent, à propos de Delacroix, « on emploie ce mot de romantique en peinture aujourd'hui comme on s'en sert déjà depuis quelque temps en littérature sans avoir pu en donner une définition précise<sup>3</sup> » et ajoutent que l'on applique ce mot de romantique aux artistes qui sortent des chemins battus. Plutôt que d'employer le terme de romantique les critiques préfèrent parler de « nouvelle école », de « novateurs », de « génération nouvelle ». Le romantisme était perçu par ses défenseurs comme un besoin de nouveauté et, par les opposants, comme synonyme de barbarie, de maladie, d'épidémie mortelle. Farcy, ennemi de l'innovation, va jusqu'à écrire que le romantisme est le *choléra morbus* de la peinture<sup>4</sup>. Le romantisme est également perçu par les contemporains comme un combat politique : révolution dans les arts et révolution politique vont de pair dans les années 1820. Auguste Jal, dans son compte-rendu du Salon de 1827, affirme que tout est politique : « Le Salon est aussi politique que les élections<sup>5</sup> ». Notons que, lors des Salons de 1824 et 1827 alors que de jeunes audacieux, dits romantiques, exposent leurs œuvres, les chroniqueurs du Salon n'ont jamais opposé Ingres à Delacroix. L'antagonisme entre les deux génies apparaît dans les années 1850 ; il est illustré par Bertall avec une caricature parue dans *Le Petit journal pour rire* du 28 juillet 1849, caricature qui figure sur la première page du programme du colloque consacré aux « -ismes »<sup>6</sup>. Bertall imagine un combat, devant l'Institut, entre le fougueux Delacroix et le vieil Ingres. Ce combat singulier était artificiel, il ne pouvait être puisque ces deux grands peintres n'appartenaient pas à la même génération (ils ont dix-huit ans de différence), ce que l'on a oublié par la suite. Cet attachement aux « -ismes » a, entre autres, occulté la question générationnelle, question centrale à un moment où les événements et les régimes politiques se succèdent très rapidement, où la France connaît des ruptures incessantes depuis la Révolution et où les artistes ont conscience d'appartenir à une génération particulière.

---

Jean-Claude Caron, « 'Aux âmes bien nées...' ou romantisme et génération(s) », Sébastien Allard dir, *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel le 24 mai 2004, Berne, Perter Lang, 2005, p.29-45. Marie-Claude Chaudonneret, « Le 'romantisme' au Salon. Définition par la critique contemporaine (1822-1827) », *Ibid.*, p. 131-151. Jean-Claude Yon, « Théâtre, romantisme et presse : l'exemple du *Globe* en 1827 », *Ibid.*, p. 153-170. Thierry Laugée, « Les Romantismes, bataillons européens d'une révolution artistique », Dany Sandron dir., *Les courants artistiques européens de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Nouveau monde Editions, à paraître.

<sup>3</sup> F. Flocon et M. Aycard, *Salon de 1824*, Paris, 1824, p. 16.

<sup>4</sup> « Romantisme et charlatanisme, *Journal des artistes*, 9 octobre 1831, p. 259.

<sup>5</sup> A. Jal, *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, 1828, p. III-IV

<sup>6</sup> *Le XIXe siècle à travers les « -ismes »*, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 30 novembre-1<sup>er</sup> décembre 2017, colloque organisé par Pierre Wat.

Des peintres, les chefs de file, Delacroix et Courbet, ironisaient sur les étiquettes qu'on leur collait. Théophile Silvestre, alors qu'il travaillait à son *Histoire des artistes vivants*, rapporte les propos de Delacroix : « ... ce romantisme dont l'opinion m'a fait, pour ainsi dire, le chef patenté. Si on entend par romantisme la libre manifestation de mes impressions personnelles, ... Je dois avouer que non seulement je suis romantique, mais je l'étais même à quinze ans<sup>7</sup> ». Quant à Courbet, il s'exclame ironiquement « M. Courbet est un réaliste, je suis un réaliste : puisque les critiques le disent, je les laisse dire<sup>8</sup> ». Les réalistes, comme les romantiques de la génération précédente, étaient ceux qui apportaient des aspirations nouvelles. Courbet tient ces propos au moment de l'exposition universelle de 1855 et de son exposition particulière qu'il avait organisée en marge de la manifestation officielle. Par provocation et dérision, il avait intitulé ce rassemblement de quarante tableaux : « Du réalisme. G.Courbet ». Il brocardait ainsi les critiques d'art et leur manie des classifications, classifications imposées au détriment de l'originalité et de l'individualité des talents.

L'exposition de 1855 permit à bien des critiques d'art de donner un aperçu de la production picturale française sur un demi-siècle, depuis la peinture la plus ancienne exposée, un portrait d'Ingres daté de 1804, jusqu'aux œuvres de jeunes artistes. Bien des chroniqueurs conçoivent, à l'occasion de leur compte-rendu de l'exposition, une histoire de la peinture française de la première moitié du XIXe siècle. Tous donnent une place de choix à Ingres et à Delacroix. L'accrochage les y incitait, ces deux peintres bénéficiant chacun d'une salle à part. On oppose alors ces deux artistes, non pour dénigrer l'un par rapport à l'autre, mais pour démontrer la richesse de l'école française, et donc sa supériorité sur les écoles étrangères. Ingres et Delacroix sont perçus comme des chefs d'Ecole ; Delacroix est considéré comme le chef de file de ceux que l'on dénomme « les coloristes ». Claudius Lavergne est l'un des rares critiques à employer le terme d'« Ecole romantique<sup>9</sup> », plutôt que celui de coloristes. Certains, tel Pierre Petroz, conteste fortement cette dénomination de romantique: « Delacroix a le bonheur de n'appartenir à aucune secte, à aucune coterie. C'est à tort, comme il l'a écrit lui-même, qu'on l'a enrégimenté dans l'école romantique<sup>10</sup> ». Quant à Ingres, il est rarement perçu comme

---

<sup>7</sup> Th. Silvestre, *Histoire des artistes vivants. Etudes d'après nature*, Paris, 1856, p. 61.

<sup>8</sup> Chamfleury, « Sur M.Courbet. Lettre à George Sand », *Le réalisme*, textes choisis et présentés par Geneviève et Jean Lacambre, Paris, 1973, p. 272

<sup>9</sup> C. Lavergne, « Exposition universelle de 1855 », extrait du journal *L'Univers*, Paris 1855.

<sup>10</sup> P. Petroz, « Exposition universelle des Beaux-Arts », 3<sup>e</sup> article, *La presse*, 5 juin 1855

appartenant à l'école classique, le terme de classique ayant, en effet, souvent une connotation péjorative. Pour la plupart des critiques, Ingres, est perçu, non le suiveur de David, mais comme le digne héritier des maîtres de la Renaissance italienne ; c'est un moderne et non un pasticheur, contrairement à tant d'autres issus de l'atelier de David. Si la majorité des chroniqueurs de l'exposition ont tendance à confronter Ingres et Delacroix, d'autres refusent cette opposition. Ainsi, Charles Perrier écrit : « La variété est le signe de la richesse. Aucun pays du monde ne peut revendiquer une gloire composée d'éléments plus hétérogènes, et en même temps plus nationaux que la France » ; c'est pourquoi « le peuple confond dans le même culte M. Delacroix et M. Ingres<sup>11</sup> ».

Cette exposition de 1855 a engendré les premières histoires de la peinture contemporaine. Frédéric Bourgeois de Mercey publie en 1855 ses *Etudes sur les Beaux-Arts depuis leur origine jusqu'à nos jours*. Le premier volume est consacré à *L'Art chez les Anciens*, le deuxième à *L'Art de la Renaissance à nos jours*. Il termine son étude sur les beaux-arts avec *Un coup d'œil sur l'école française contemporaine*<sup>12</sup>, introduction à une histoire qu'il avait l'intention de rédiger mais dont je n'ai trouvé aucune trace. Dans ce *Coup d'œil* Mercey dresse un panorama de la peinture française de David à Delacroix : l'école de David est une imitation de l'antique, la déroute des classiques débute avec *Le radeau de La Méduse* de Géricault, puis Delacroix poursuit, avec les *Massacres de Scio*, l'impulsion donnée par Géricault. Pour Mercey, Géricault est celui qui a miné « l'école du bas-relief » (les davidiens). Cette « école du bas-relief », ajoute Mercey, avait été ébranlée depuis longtemps par Ingres, « adversaire plus habile et plus calme, mais qui n'en était pas moins dangereux<sup>13</sup> ». Ingres avait refusé la copie pour se tourner vers les XVIe et XVIIe siècles ; Ingres n'est donc pas un classique mais un novateur, à l'instar de Delacroix, mais avec des moyens et un talent différents. En revanche, Etienne-Jean Delécluze, qui fut élève de David en même temps qu'Ingres, oppose franchement le classique et le romantique. En 1855, il publie *David, son école et son temps*. Delécluze avait commencé à rédiger ses souvenirs d'atelier en 1816, au moment de l'exil de son maître. Ces souvenirs étaient terminés au début de la monarchie de Juillet et il attendait le moment favorable pour les publier. L'exposition de 1855 lui fournit cette occasion. A ces

---

<sup>11</sup> Ch Perrier, « Exposition universelle des Beaux-Arts », 4<sup>e</sup> article, *L'artiste*, 5<sup>e</sup> série, t.XV (1855), p.71

<sup>12</sup> F.B. de Mercey, *Etudes sur les Beaux-Arts depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Paris, 1855, t.2, chap. 9, p. 358-415

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 383

souvenirs, rédigés quelques années auparavant, il ajoute une dernière partie sur *l'École nouvelle*. Fin critique des Salons sous la Restauration, Delécluze écrit, en 1855, une histoire réductrice en opposant le classique et le romantique, en opposant Ingres et Delacroix, ce qu'il n'avait jamais fait dans ses comptes rendus du Salon. En 1855, l'objectif était différent : l'opposition Ingres-Delacroix avait pour double finalité de mettre l'accent sur la variété et donc la richesse de l'école nationale, et d'honorer, et le défendre, son maître David.

Il était acquis que l'école moderne de peinture débutait avec David. Pour qu'il y ait une école nationale il fallait établir une filiation, une continuité du « génie français ». En 1855, Girodet, Gérard, Gros, qui avaient fait partie du premier atelier, étaient morts depuis longtemps ; l'héritier de David ne pouvait être qu'Ingres, élève du deuxième atelier, l'élève vivant le plus célèbre et dont les peintures couvraient les murs d'une salle entière à l'exposition universelle. Pour que David soit perçu comme un chef d'école, il fallait qu'il ait comme successeur, non un servile imitateur, mais un grand peintre. D'où l'invention de Ingres suiveur de David, Ingres classique, Ingres opposé aux tenants de l'école nouvelle, cette école nouvelle qui « a jeté l'anathème sur le système de David pour le stigmatiser en lui donnant le nom de classique, mot qui voulait dire faux, usé ». Et Delécluze poursuit « surgit alors trois hommes de talent, Scheffer, Delaroche, Delacroix qui ont mis à flot la barque romantique, qui ont contredit le système classique de David ». Au moment où triomphait la nouvelle école, Ingres exposait en 1824 *Le vœu de Louis XIII* et, en 1827, *l'Apothéose d'Homère*. Pour Delécluze ces deux peintures deviennent, en 1855, des chefs d'œuvre de l'école classique alors que, dans son compte-rendu du Salon de 1827, Delécluze avait souligné combien le peintre de *l'Apothéose d'Homère* avait perverti les principes classiques. Mais, en 1855, Delécluze fait de cette grand composition le symbole même du classicisme pour qu'Ingres, qui avait pourtant transgressé les codes de son maître<sup>14</sup>, soit le digne héritier de David.

Delécluze avait également donné, dans le *Journal des débats*, une analyse de l'exposition de 1855, puis, en 1856, réunit la suite de ses articles, avec des ajouts, dans un ouvrage intitulé *Les Beaux-Arts dans les deux mondes*. Il oppose, encore avec plus de force et de manière encore plus réductrice, les deux génies de la peinture française : Delacroix, « l'inventeur du romantisme » avec les *Massacres de Scio*, et Ingres qui a montré « les qualités de l'École

---

<sup>14</sup> Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret, *Ingres. La réforme des principes, 1806-1834*, Lyon, Fage éditions, 2006.

classique française » avec *Le vœu de Louis XIII*. Et, là aussi, Delécluze transforme en une sorte de manifeste *l'Apothéose d'Homère*. Alors que « l'ouragan romantique » sévissait, Ingres avait, avec cette composition, rendu toute son importance « à la grande école » dont il était issu. C'est également en 1856 que Théophile Silvestre publie son *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Etudes d'après nature*. Cette histoire était en germe dès 1852, quelques livraisons avaient paru en 1853. Mais c'est en 1855, au moment de l'exposition universelle qu'il rédige ses chapitres sur Ingres et Delacroix. Silvestre brocarde Ingres, ne comprend pas pourquoi on l'honore : « un salon réservé à lui seul dans le palais de l'exposition universelle des Beaux-Arts, ses œuvres exposées comme des reliques ». Delacroix avait, lui aussi, « un salon réservé » mais Silvestre ne le dit pas. En ridiculisant Ingres, il entend jeter l'opprobre sur le régime de la Restauration : « la Restauration trouva dans l'art le digne pendant de sa politique oppressive et vieillotte ». Ingres est l'homme du passé, Delacroix « l'homme de notre temps ». Là encore, pour cet auteur, le Salon de 1827 est emblématique de la « querelle dite des classiques et des romantiques ». *L'Apothéose d'Homère* faisait face au *Sardanapale* de Delacroix et à la *Naissance de Henri IV* d'Eugène Devéria. Silvestre, comme bien des critiques de cette époque, emploie plus volontiers le terme de coloriste que de romantique ; et il forge un autre terme, l'éclectisme, dont le chef de file serait Paul Delaroche, catégorie que d'autres, plus tard, dénommeront « juste-milieu ».

Théophile Silvestre adopte difficilement ces catégories, préférant se concentrer sur un artiste qu'il étudie « d'après nature », sur un talent particulier. Dans son chapitre sur Courbet, il ne retient pas d'emblée le terme de réalisme. Pour cet auteur, Courbet est la personnification d'un « art nouveau comme un Caravage qui fait la guerre à l'imagination au profit de la réalité ». Plus loin, Silvestre souligne que l'idée de réalisme, « cette prétendue doctrine », n'est pas claire dans l'esprit de Courbet, comme le sous-entend le peintre lui-même au début du catalogue de son exposition particulière : « Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantique ». Il confie à Silvestre s'être imprégné de la tradition pour y puiser « le sentiment raisonné et indépendant de [sa] propre individualité<sup>15</sup> », cette « originalité » autrefois revendiquée par Delacroix.

---

<sup>15</sup> Th. Silvestre, *op.cit.*(note 7 ), p. 265

L'exposition universelle de 1855, qui permettait de voir la production picturale d'un demi-siècle, a donc contribué à l'avènement de ces catégories, de ces « -ismes » qui se sont imposés progressivement. Avec la succession de mouvements esthétiques on écrivait une histoire du « progrès » de l'école française. Chaque mouvement avait un chef d'école : David puis Ingres et le classicisme, Delacroix et le romantisme, Courbet et le réalisme, etc. L'histoire de l'art du XIXe siècle était réduite à une histoire des chefs d'école<sup>16</sup>, à une histoire des grands hommes. Cette histoire progressait de mouvement en mouvement, de progrès en progrès, de grand peintre en grand peintre. Elle fut un obstacle à la perception de la peinture française du XIXe siècle. La méconnaissance de la peinture de ce siècle, notamment celle du premier XIXe, est à chercher dans ces histoires de l'art, histoires qui, en privilégiant les grands peintres, en privilégiant ceux perçus comme les chefs de file de mouvements esthétiques, a occulté la richesse et la variété de la production picturale. Et l'on a, ainsi, oublié bien des noms de peintres qui n'étaient, pourtant, pas dénués de talent et dont certains étaient adulés du public. Ces histoires de l'art ont également quelque peu brouillé la chronologie en ignorant la question de générations, pourtant si importante au XIXe siècle.

Cette occultation de la chronologie est particulièrement évidente avec l'exposition du *Centenaire du Romantisme* en 1930 ; le musée du Louvre entendait célébrer le romantisme à travers une exposition consacrée à Delacroix. Le romantisme serait né en 1830 avec *La Liberté guidant le peuple* alors que Delacroix avait été honoré comme jeune peintre prometteur dès 1822 (il avait vingt-quatre ans) avec l'acquisition de *Dante et Virgile aux enfers*, puis l'achat des *Massacres de Scio* en 1824 ; la même année il recevait une commande pour le Louvre. Cette exposition de 1930 fait ressurgir le duel Delacroix romantique- Ingres classique. La position du peintre Maurice Denis est, à ce titre, très intéressante comme le montre la récente et belle édition des textes de l'artiste, *Delacroix est à la mode*<sup>17</sup>. Thierry Laugée, dans un des essais introductifs à ce recueil, remarque que les termes de romantique et de romantisme sont absents des textes de Denis alors que l'historiographie usuelle faisait de Delacroix le chef de file de ce mouvement. Dans une conférence donnée au moment de l'exposition du *Centenaire*, Denis perçoit Delacroix

---

<sup>16</sup> Ernest Chesneau donne comme titre à son ouvrage édité peu après l'exposition de 1855 *Les chefs d'école* (1862). Chesneau, avec cet ouvrage, avait voulu « clore une période déterminée [la première moitié du XIXe siècle], écrire une œuvre d'enseignement libre et sincère ».

<sup>17</sup> Maurice Denis, *Delacroix est à la mode*, textes réunis par Thierry Laugée, Fabienne Stahl, Clémence Gaboriau, Paris, PUPS, 2018



comme un classique ; il se plaisait à répéter les propos, transmis oralement, de Delacroix affirmant être « un pur classique »<sup>18</sup>. Au contraire, l'historien de l'art Henri Focillon dans un article consacré à « Delacroix et l'art moderne » stigmatise ceux qui font de Delacroix un classique : « Delacroix c'est tout le romantisme des régions hautes<sup>19</sup> ». Et Ingres est renvoyé dans la catégorie « classicisme » alors qu'il était considéré par Picasso, par les cubistes comme le peintre le plus moderne de sa génération et, d'une certaine façon, comme un avant-gardiste. Nous avons, au début du XIXe siècle, des peintres qui refusent la confrontation Ingres-Delacroix, le discours stérile sur la ligne et la couleur, préférant s'inspirer de l'art de leurs grands prédécesseurs sans se soucier des catégories dans lesquelles on les a enfermés. En face de ces artistes, des historiens de l'art, tel le professeur à l'Université de Lyon Henri Focillon, qui cherchent à construire un discours intelligible. Dans cette perspective pédagogique. Ces historiens de l'art ont donc recours aux catégories esthétiques, ce qui a le mérite de la clarté au détriment de l'appréhension de la production picturale dans son ensemble.

---

<sup>18</sup> Th. Laugée, « Portrait d'une postérité dans l'entre-deux guerres », *Ibid.* p. 26-28

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.31