



Les Salons et la critique d'art

La sculpture (XVIIIe-XXe siècles)

Dossier de visite en autonomie - Sélection d'œuvres

Ce dossier consacré au Salon et à la critique d'art sur la sculpture, vous permettra de réaliser une activité pédagogique en autonomie dans les collections permanentes du musée Fabre.

SOMMAIRE

Introduction.....	p. 2
Du Salon officiel au Salon des refusés.....	p.4
Profession critique d'art.....	p.5
L'interdiction de toucher au musée.....	p.6
Sélection d'œuvres.....	p.7
Œuvre 1.....	p.7
Jean-Antoine Houdon, <i>L'Hiver</i> ou <i>La frileuse</i> , marbre, 145 cm x 194 cm, 1778.	
Œuvre 2.....	p.8
Jean-Antoine Houdon, <i>Voltaire assis</i> , terre cuite, plâtre patiné et bois (plinthe), 121 cm x 0.72 cm, vers 1780.	
Œuvre 3.....	p.10
Jean-Jacques Pradier, <i>Nyssia</i> , marbre pentélique, 161 cm ; 0.67 cm ; 0.56 cm, 1848.	
Œuvre 4.....	p.12
Antoine-Louis Barye, <i>Lion au serpent</i> , bronze, 25.7 cm ; 35.3 cm ; 18 cm, 1876.	
Œuvre 5.....	p.13
Emile-Antoine Bourdelle, <i>Tête de l'Eloquence</i> , bronze, 49 cm ; 33 cm ; 43 cm, vers 1913-1923.	
Bibliographie.....	p.14

Principes généraux du dossier :

Ce dossier permet de travailler sur plusieurs thématiques transversales, comme la notion de goût, la critique, le système de l'Académie, la condition des artistes au XIXe siècle mais aussi l'histoire et le rôle des musées dans l'histoire de la sculpture.

Ce dossier peut ainsi être adapté à différentes disciplines (histoire de l'art, histoire, littérature, philosophie...). Il comporte une sélection d'œuvres dont la majorité a été exposée au Salon (excepté *La Frileuse* de Jean-Antoine Houdon et la *Tête de l'Eloquence* par Antoine Bourdelle). Il permet de revenir sur des aspects particuliers de l'histoire de la sculpture et de celle des musées, notamment en ce qui concerne la fameuse « interdiction de toucher ».

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

Pour chacune des œuvres sélectionnées, différents aspects de la critique y sont représentés. Certains commentaires révèlent les rapports étroits qu'entretenaient les artistes avec leurs critiques (Pradier/Gautier). D'autres permettent encore de voir dans le temps, comment évolue la réception d'une œuvre (Houdon, Bourdelle).

Objectifs du dossier :

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

N'oubliez pas !

Vous pouvez consulter le dossier pédagogique *L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIIIe siècle*, en complément ici :

http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RESSOURCES_PEDAGOGIQUES/Autour_des_collections_permanentes/Documents_d_accompagnement_pour_les_visites_en_autonomie_Scolaires

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

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

Comment savoir si les œuvres sont en salle ?

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

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

Où trouver les œuvres dans le musée pendant ma visite ?

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

Vous pouvez aussi connaître leur localisation en salle grâce à la base de données des œuvres du musée ici :

http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE_D_OEUVRES

Quel matériel prévoir ?

Papier

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

Comment utiliser ce dossier :

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

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

2. Pendant votre visite :

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

3. Après votre visite :

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

Du Salon officiel au Salon des refusés

Au XIXe siècle, pour se faire connaître et décrocher des commandes, mais aussi pour se faire remarquer par la critique, un artiste doit exposer au Salon.

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

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

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

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

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

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

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

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

Profession : critique d'art

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

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

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

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

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

L'interdiction de toucher au musée :

Contrairement à ce que nous connaissons aujourd'hui dans les musées, il n'a pas toujours été interdit d'y toucher les œuvres. Jusque-là en effet, toucher était permis, au musée comme dans les Salons de l'Académie ou les cabinets d'amateurs. Au XVIIIe siècle, ces pratiques étaient très courantes. Toucher contribuait en effet à étudier et à connaître l'objet. Au Salon, à Paris, le public y était notamment connu pour son manque de retenue. Lieu de divertissement et de loisir, l'agitation de la foule y était courante, et de nombreux témoignages contemporains y rapportent le grand relâchement du public face aux œuvres.

L'exemple des tableaux peints en trompe l'oeil du peintre Jean-Baptiste Oudry est resté fameux : on touchait ses tableaux dans le simple but de vérifier leur planéité ! Un des spectateurs, le chevalier de Neufville de Brunaubois-Montador, tenté de porter la main au tableau, écrivait alors : « Il y a une vertu secrète qui pousse à le vérifier par le toucher, mais lorsque ce sens en a découvert l'illusion, on n'en est pas plus assuré que ce n'est une peinture platte [*sic*], et l'œil redit encore que c'est le tact qui se trompe ».

Le siècle des Lumières accorde beaucoup d'importance à l'usage du toucher dans la perception de l'œuvre d'art. Le courant philosophique sensualiste, qui lui est contemporain, a largement contribué à ce phénomène : il cherchait à comprendre le fonctionnement des sens dans l'apprentissage. Dans les milieux artistiques, le vocabulaire s'inspire de ce sens vecteur de la connaissance, au point que le terme de « tact » s'emploie au sens figuré pour désigner le goût, et que le terme de « touche » est utilisé pour parler du « faire » de l'artiste, de sa manière.

A l'ouverture en France, en 1793, du musée du Louvre, ces pratiques attirent l'attention des conservateurs et des responsables d'établissements. A partir du XIXe siècle notamment, lorsque les musées se multiplient partout dans le pays, on réalise alors que le maintien en état des œuvres est une condition majeure de leur conservation et donc de leur transmission aux générations futures. Ayant pris conscience de la fragile condition des œuvres qu'ils conservaient, les musées réagissent et définissent une réglementation rigoureuse, fondée sur l'interdiction de toucher.

Jean-Antoine Houdon, *L'Hiver, ou La frileuse*, marbre, 1.45 x 0.50, 1783.



Description :

Une jeune fille se tient debout, à demi dévêtue, serrant dans ses bras un châle qui recouvre seulement sa tête, ses épaules et une partie de son buste. Derrière elle à ses pieds, un vase antiquisant que le gel a fait éclater. Houdon se montre audacieux et novateur en déshabillant cette gracieuse et frêle jeune fille. Le châle sert ici à mettre en valeur les courbes délicates de son corps. Cette volonté de toucher les sens du spectateur par le traitement de la matière, la fermeté des volumes, définis avec une pureté toute classique, effaroucha les instances académiques mais assura par là même son incroyable succès.

Historique de l'œuvre :

L'œuvre a été offerte au musée Fabre en 1828 avec son pendant, *l'Eté*, par le préfet de l'Hérault le baron Creuzé de Lesser.

L'artiste :

Artiste réputé pour son habileté à travailler le marbre, Jean-Antoine Houdon a marqué les esprits de son temps. Lauréat du Prix de Rome, il réalise un séjour en Italie où il se forme au contact des œuvres de l'Antiquité. De retour à Paris, il devient membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1771.

Commentaires critiques contemporains :

L'œuvre a été commandée par Monsieur de Anne Charles Modenx de Saint Waast et fut conçue par l'artiste dès 1781 (l'œuvre finale de marbre date de 1783). Houdon rompt ici avec la tradition iconographique se rapportant à l'allégorie de l'Hiver : habituellement on choisit d'employer un vieillard ou une vieille femme dont on couvre entièrement le corps d'un grand manteau. Ici le sculpteur pour un modèle de jeune fille, dont le corps est demi-nu. A ses pieds se dresse un vase craquelé par le gel qui pourrait être une évocation, associé à la jeunesse du modèle, de la perte de l'innocence.

Houdon projette d'exposer son marbre tout juste terminé au Salon de 1783. Il n'était alors pas officier de l'Académie et devait encore se soumettre aux décisions du jury, chargé de sélectionner les œuvres avant l'exposition (Houdon ne devint qu'adjoint à professeur en 1792). Le livret du Salon de 1783 au sein duquel la statue ne sera finalement pas présentée, indique, à côté de nombreux bustes : « une jeune fille en marbre de grandeur naturelle exprimant le froid, surnommée la Frileuse ». L'artiste a néanmoins su anticiper les réactions des censeurs et réalisa deux petites réductions qu'il exposa dans son atelier.

Un échange épistolaire entre le peintre Jean-Baptiste Pierre, premier peintre du roi et directeur de l'Académie, et le comte D'Angiviller, surintendant et directeur des Bâtiments du roi, permet de se rendre compte des interrogations qui ont été soulevées concernant l'œuvre de Houdon. Le premier écrit au second : « Demain l'on examinera les morceaux qui seront admis au Salon.

On a apporté deux petites figures de M. Houdon, demi nature : l'une (l'Eté) qui est drapée n'est pas merveilleuse, l'autre (l'Hiver) pourrait bien ne pas passer à cause de son genre de nudité. Une figure toute nue n'est pas si indécente que celles qui sont drapées avec une fausse modestie. Je l'ai tracée avec une grosse plume afin que vous en décidiez. Il faut pourtant observer que cette figure est la meilleure des deux et que l'on pourra la nicher dans un angle. On pourrait se demander pourquoi la Vénus dite « aux belles fesses », ne blesse pas et que celle-ci montre bêtement un derrière qui peut être bien ». Et le second de lui répondre : « A l'égard des deux figures demi-nature de M. Houdon, je m'en rapporte entièrement à ce que l'Académie en décidera. Peut-être en effet, plaçant celle qui est un peu trop nue dans un angle, cela parera-t-il à l'inconvénient que vous en exposez ».

La sculpture de *l'Hiver* n'a jamais été exposée lors de ce Salon. En 1785, dans le *Journal général de France* on pouvait lire : « c'est dommage qu'en nous enlevant plusieurs autres de ses ouvrages, le comité académique nous ait privé de connaître ceux qu'il a si bien représentés ».

La version en bronze de sa *Frileuse* sera finalement présentée au Salon de 1791, celui-là même qui autorisait l'exposition en public des œuvres de tous les artistes sans distinction. Son succès n'en fut pas affecté puisqu'il réalisa de multiples reproductions en marbre et en bronze. Ce qui n'empêcha pas les critiques d'ironiser, dans les *Petites affiches de Paris*, sur le parti-pris équivoque du sculpteur : « la Frileuse de M. Houdon semble manquer d'effet. Quand on a bien froid, on cherche à ramasser tous ses membres, et l'on se couvre plutôt le corps que la tête. Elle est cependant agréable à l'œil et les proportions en sont correctes ».

Jean Antoine Houdon, *Voltaire assis*, terre cuite, plâtre patinée et bois (plinthe), 1.21 x 0.72, vers 1780.



Description :

Voltaire, drapé à l'Antique, est assis dans un fauteuil sur les bras duquel reposent les mains.

Historique de l'œuvre :

L'œuvre finale en marbre a été commandée par Madame Denis nièce de Voltaire et destinée à la Comédie française. Au Salon de 1779 déjà Houdon montrait son projet sous la forme d'une statuette en bronze dorée qui fut envoyée à Catherine II. Elle figura au Salon de 1781. Une réplique en marbre a été commandée à Houdon par l'impératrice Catherine II de Russie, conservée au musée de l'Ermitage. Le plâtre original est conservé à la Bibliothèque nationale à Paris. Celui du musée Fabre est une épreuve de terre tirée d'un moule pris sur le plâtre d'origine.

Legs au musée par César Auguste Fages gendre de Fontanel qui l'avait acquise en 1815.

L'artiste :

Artiste réputé pour son habileté à travailler le marbre, Jean-Antoine Houdon a marqué les esprits de son temps. Lauréat du Prix de Rome, il réalise un séjour en Italie où il se forme au contact des œuvres de l'Antiquité. De retour à Paris, il devient membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1771.

Commentaires critiques contemporains :

L'œuvre de Houdon a été exposée au Salon de 1781 et montre dans une posture noble et digne le célèbre homme de lettres et philosophe du siècle des Lumières. Le corps vieilli par le temps, le modèle pose assis dans un large fauteuil. Il est recouvert d'un large manteau qui lui confère un caractère antiquisant, à la manière des héros ou philosophes grecs. Il tourne la tête vers sa droite et semble s'adresser à un quelconque interlocuteur. L'expression de son visage et de son regard témoignent encore d'un esprit vif et alerte.

Cette œuvre exposée au Salon de 1781 a été couronnée de succès ; c'est même cette œuvre qui ouvre l'exposition. On peut lire dans le *Mercure de France* (6 octobre 1781) : « [Houdon] peut être appelé le sculpteur de Voltaire, aucun n'ayant représenté ce grand poète plus souvent ni avec plus de vérité. Il en a exposé [...] une admirable statue en petit bronze doré » ; ou encore « [...] cette figure est l'ouvrage d'un sculpteur vivant. On lui reproche d'avoir métamorphosé le poète français en sénateur romain et l'on a raison ; mais il faut en convenir, il aurait fallu sacrifier de grandes beautés à la satisfaction d'être vrai ». On regrette par ailleurs, dans *Encore un rêve, suite de la Prêtresse* (brochure éditée en 1779 d'environ trente pages, contenant un examen des ouvrages exposés au Salon), que « [...] la statue de Voltaire, dont voilait le projet, ne soit point destinée à orner le théâtre que cet homme célèbre a enrichi ».

Dans le *Journal encyclopédique* (périodique scientifique créé en 1756) on lit l'année du Salon un commentaire plus nuancé : « Plusieurs auraient désiré que ce grand homme eut été représenté sous le costume de sa nation plutôt que sous le costume antique qu'on lui a donné ; mais ce dernier a aussi ses partisans. Au reste la vérité et la simplicité de ce morceau le rendent digne des beaux jours de la Grèce ».

De la même manière Diderot écrit à l'occasion du Salon de 1781 : « Cette figure a du caractère. On n'en trouve pas l'attitude heureuse : c'est qu'on n'est pas assez touché de sa simplicité. On lui aimerait mieux une robe de chambre que cette volumineuse draperie ; mais aurait-elle été aussi propre à dissimuler les maigreur d'un vieillard de quatre-vingt ans ? Pourquoi ces souliers sont-ils carrés ? Quand on accuse les rides du visage et leurs formes peu vraies, on oublie que c'est un portrait. On voudrait plus de finesse encore dans le dessin ; une ride grande ou petite devient imperceptible à son extrémité ; on serait penché à croire que toutes celles de ce visage sont un peu de pratique. Les mains sont très bien ».

Tandis que Simon-Pierre Méraud de Saint-Just (1749-1812) se montre moins enthousiaste quant à ce travail de Houdon dans sa *Lettre D'Artiomphile à Mme Méraud de Saint-Just* : « J'imagine voir notre Sophocle au théâtre de la nation [...]. Comme M. Houdon a mis dans les yeux et sur les lèvres de son marbre l'esprit et le rire sardonique, malicieux et fin, qui donnait tant d'expression à la figure de Voltaire vivant ! J'ai un reproche cependant à faire à l'artiste, parce que des deux défauts que je trouve à la statue du grand poète, il y en a un inhérent au bloc de marbre employé : ce sont des veines noires à la joue droite ; l'autre défaut et celui-là appartient à M ; Houdon, c'est la manière dont il a coiffé l'homme de génie qu'il nous représente. On la trouve fort bizarre, et avec raison. Pourquoi nous offrir Voltaire avec des cheveux et une bandelette qui les noue ? Cela donne à sa figure, surtout de côté, l'air d'une vieille sorcière ».

Le débat est toutefois bien résumé par le rédacteur des *Mémoires secrets* (publié en 1780) : « Le philosophe est assis, les mains appuyées sur son fauteuil, dans l'attitude du repos, et cette situation familière, excellente pour Voltaire placé dans l'intérieur du palais de la souveraine [Catherine II], ne semble pas assez noble au centre de sa gloire : il fallait que cet auteur immortel fût offert en poète au théâtre, en homme de lettres, au sanctuaire des muses ; à cela près, la tête est supérieurement traitée ; quant à la façon dont il est drapé, il en est résulté une discussion entre les gens de goût. Il est à la romaine, avec une robe consulaire, et les cheveux ceints d'une bandelette. Les partisans de cette méthode disent que Voltaire, appartenant à tout l'univers, doit être représenté dans le costume le plus généralement connu, le plus digne, que l'habillement français est maigre, mesquin, n'a pas les formes assez majestueuses, et conséquemment n'était pas convenable à cette figure. Leurs adversaires répliquent que Voltaire étant français, illustrant particulièrement sa patrie, il fallait le caractériser tel. Il fallait ne pas lui donner une chevelure dont il manquait, mais une perruque, un habit, ou sa robe de chambre et son bonnet de campagne à cornes, tel qu'on le lui connaissait : il serait ainsi, suivant eux, beaucoup plus intéressant. Je suis de cet avis, il ne faut point dans un pareil sujet aussi national sacrifier la vérité du fond à la grâce du faire. La première beauté c'est la vérité ».

- Le débat sur la sculpture de Houdon correspond à un moment où on célèbre les « Grands hommes » dans l'histoire la création artistique française. Houdon réalise ici une synthèse habile après les œuvres de Pigalle (*Voltaire nu*, marbre, 150 x 0.89, Paris, Musée du Louvre) et Pajou (*Buffon*, marbre, 1776, Paris, Musée d'histoire naturelle) dont on sait que le parti-pris héroïque donné au modèle était alors de mise.

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



Description :

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

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

L'artiste :

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

Historique de l'œuvre :

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

Commentaires critiques contemporains :

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

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

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

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

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



Description :

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

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

L'artiste :

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

Historique de l'œuvre :

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

Commentaires critiques contemporains :

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

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

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

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

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

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



Description :

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

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

L'artiste :

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

Historique de l'œuvre :

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

Commentaires critiques contemporains :

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

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

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

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

Bibliographie indicative

Autour des Salons et de la critique d'art

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

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

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

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

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

LOBSTEIN Dominique, *Les salons au XIXe siècle : Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006

MAINGON Claire, *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris, Hermann, 2009.

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

Autour de l'interdiction de toucher au musée

DUPUY Anne-Marie, « Les copistes à l'œuvre », dans *Copier-crée / De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, catalogue d'exposition, musée du Louvre 26 avril – 26 juillet 1993, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 43.

MAURIES Patrick, *Cabinets de curiosité*, Paris, Gallimard, 2002.

PERRIN-KHELISSA Anne, « Observer la connaissance de la peinture. Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon », dans *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, Isabelle Pechet (dir.), Paris, Herman, 2013.

STEPANOFF Pierre, « Un peu de tact ! », dans *L'art et la matière, des sculptures à toucher*, Réseau Canopé, 2016, p. 10-13.

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

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

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

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

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

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