L'Ancien Testament et ses représentations dans la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle

The Old Testament and its Representations in the Second Half of the 19th Century

Yannick Le Pape

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8844>

DOI : 10.4000/rhr.8844

ISSN : 2105-2573

Éditeur

Armand Colin

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2018

Pagination : 65-95

ISBN : 978-2-200-93166-7

ISSN : 0035-1423

Référence électronique

Yannick Le Pape, « L'Ancien Testament et ses représentations dans la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 1 | 2018, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 15 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8844> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhr.8844>

YANNICK LE PAPE

Musée d'Orsay, Paris

L'Ancien Testament et ses représentations dans la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle

En dépit des critiques qui annonçaient son déclin, la représentation de l'Ancien Testament resta un thème majeur de la peinture du second XIX^e siècle. Le genre était pourtant d'autant plus périlleux que les modèles traditionnels étaient bousculés par les découvertes archéologiques au Proche-Orient et que l'époque, en sus de sa vocation laïque, accordait une place croissante à la science dans la lecture de ce que Gustave Larroumet appelait « les pages sombres de la Bible ». Pour les artistes, figurer l'Ancien Testament revenait donc à satisfaire des attentes contradictoires tant le respect des textes se heurtait aux exigences nouvelles d'authenticité et de spectaculaire, mais des toiles comme le Caïn de Cormon (1880) situaient peut-être précisément leur originalité (sinon leur modernité) dans cette audacieuse tentative pour concilier le propos biblique et les injonctions du naturalisme naissant.

The Old Testament and its Representations in the Second Half of the 19th Century

Although many art critics were sure that paintings representing scenes from the Old Testament were in decline, the theme remained popular all throughout the second half of the 19th century. The genre nonetheless faced major challenges because traditional models were being toppled by archaeological discoveries in the Middle East, and the period was one of secularism in which science played an ever-increasing role in the reading of what Gustave Larroumet called «the darkest pages of the Bible». Painters who undertook to illustrate the Old Testament thus had to satisfy contradictory expectations because faithfulness to the texts clashed with new requirements for authenticity and for spectacularity, but works such as Fernand Cormon's Caïn (1880) perhaps drew their originality (if not their modernity) from this audacious attempt to reconcile the words of the Bible with the injunctions of early Naturalism.

« La peinture religieuse a une importance morale tellement grande, au milieu de la société, qu'elle exige de notre part une attention particulière¹ ». C'est ce que soutenait Auguste Galimard en 1849 à l'occasion du Salon, le rendez-vous mondain incontournable des artistes et des marchands d'art à Paris depuis le XVIII^e siècle. Il semble qu'il ait été entendu : les peintres mais aussi les critiques ont en effet beaucoup débattu, à partir de cette époque et durant les décennies suivantes, autour de la qualité, de la légitimité ou même de l'existence de la peinture religieuse. Cette effervescence reflétait certes l'importance accordée à la spiritualité par l'Académie de peinture, mais les débats, les prises de position et même les contradictions qui se firent jour dans ce domaine au milieu du XIX^e siècle manifestèrent aussi combien la mise en image des religions, à ce moment précis, prit véritablement un tour nouveau. En cause : une évolution inédite du contexte à l'heure de découvertes archéologiques majeures au Proche-Orient et de changements sociologiques qui, à force de conforter la place de la science dans la manière d'appréhender le monde, modifièrent le regard des peintres sur le propos religieux. Que la critique de l'époque se soit tant évertuée à mieux cerner (et même à redéfinir) l'identité de ce qu'on appelait « la peinture biblique » montre d'ailleurs suffisamment que le domaine était en crise. C'est cette crise même – ses causes, ses formes et ses conséquences – que nous proposons d'éclairer ici.

TRADITIONS D'ATELIER ET DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES

En 1882, Louis Enault considérait toujours la peinture religieuse comme la « forme supérieure » de la peinture d'histoire². Autant dire que, pour les peintres, il y avait un vrai avantage à s'aventurer sur ce terrain, quand bien même

1. Auguste Galimard, *Examen du Salon de 1849*, Paris, Gide et J. Baudry, 1849, p. 25.

2. Louis Enault, *Paris-Salon 1882*, Paris, E. Bernard et Cie, 1882, non paginé.

l'exercice était jugé hasardeux. Représenter de façon objective des événements et des figures sur lesquels on n'avait aucune documentation assurée et encore moins des certitudes avait tout d'une gageure. Ernest Chesneau, un historien d'art, examinait ce problème en 1864 :

Les sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, extraits de la vie des Saints, ne nous sont pas, assurément, plus familiers dans la vérité des faits que les scènes empruntées à l'antiquité païenne ; mais ils ont sur celles-ci la supériorité inappréciable d'être consacrés dans leurs formes par une tradition sans lacunes³.

Les peintres en recherche de modèles fiables dans le domaine de la peinture religieuse s'appuyaient donc sur un ensemble de formules et de prototypes transmis au sein de l'atelier et approuvés par les autorités académiques. Cette logique de travail fut cependant bouleversée à partir des années 1840, quand le Proche-Orient commença à faire l'objet d'explorations systématiques. Les recherches des équipes françaises et anglaises en terres ottomanes, sur le sol de cette Ancienne Assyrie tant de fois évoquée dans l'Ancien Testament, eurent une réelle notoriété dans l'opinion publique et chez les artistes, en raison notamment des liens qu'on pouvait établir avec les textes saints. Dès 1846, *L'Athenaeum*, un magazine anglais qui couvrait la progression des fouilles d'Austen Henry Layard, le diplomate anglais qui œuvrait pour le compte du British Museum à Nimrud, constatait qu'il était dorénavant inutile de « démontrer la valeur de ces découvertes par rapport à l'Art, à l'Histoire et à l'Exégèse biblique⁴ ». Lorsqu'il publia avec succès son récit de fouilles, *Nineveh and its Remains*⁵, Layard souligna volontiers les connexions de ses découvertes avec l'Ancien Testament⁶. Même s'il resta prudent sur ce terrain⁷, ses illustrations furent rapidement récupérées dans

3. Ernest Chesneau, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864, p. 249.

4. 10 octobre 1846. Nous renvoyons ici à l'étude très riche de Mogens Trolle Larsen, *La Conquête de l'Assyrie, 1840-1860. Histoire d'une découverte archéologique*, Paris, Hachette, 2001, p. 151.

5. Londres, John Murray, 1849.

6. John Malcolm Russell, *From Nineveh to New York. The Strange Story of the Assyrian Reliefs in the Metropolitan Museum and the Hidden Masterpiece at Canford School*, New Haven, Londres, Yale University Press, p. 39.

7. Larsen, *op. cit.*, p. 213.

les éditions à vocation religieuse anglo-saxonnes⁸ et on se servit de son livre pour alimenter le débat concernant l'historicité du récit biblique⁹. François Lenormant, en France, estimait quant à lui sans détour que « l'autorité historique » de la Bible « a reçu des études assyriologiques un éclatant témoignage¹⁰ », une conviction que partageait toujours J. Walther en 1889 lorsqu'il jugeait que les découvertes archéologiques de Ninive ne faisaient « que confirmer l'exactitude historique des Livres Saints¹¹ ». Léon Feer, en 1864, se référait d'ailleurs encore au livre de Nahum afin de féliciter Paul-Emile Botta, le diplomate français qui avait effectivement relancé les fouilles en Assyrie en 1842, pour avoir retrouvé les vestiges de Ninive, « ou du moins les principaux monuments de cette ville dans l'état même où ils se trouvèrent lorsque, selon la menace et les oracles de Dieu, le feu consuma cette cité (Nah. III, 13, 15)¹² ».

MUSÉES ET VOYAGES : DES ARTISTES EN VISITE

Non contents d'avoir été extraits des sables, ces « vestiges » furent surtout exposés au musée du Louvre à partir de 1847 et au British Museum (dans la *Nineveh Gallery*) au début des années 1850. Ces présentations étaient à la fois lacunaires et brouillonnes¹³

8. Stephen Holloway, « Nineveh Sails for the New World : Assyria Envisioned by Nineteenth-Century America », *Iraq*, Vol. 66, p. 243-256, p. 253-254 notamment.

9. Shawn Malley, « Austen Henry Layard and the periodical Press : Middle Eastern Archaeology and the Excavation of Cultural Identity in mid-Nineteenth Century Britain », *Victorian review*, vol. 22, n°2, 1996, p. 152-170. Voir p. 156 notamment.

10. François Lenormant, *Histoire ancienne de l'Orient, jusqu'aux guerres médiques*, Paris, A. Lévy, 1885, p. 18.

11. J. Walther, *Les Découvertes de Ninive et de Babylone au point de vue biblique*, Lausanne, Georges Bridel, 1889, p. 5.

12. Léon Feer, *Les Ruines de Ninive, ou Description des palais détruits des bords du Tigre, suivie d'une description du musée assyrien du Louvre*, Paris, Société des écoles du dimanche, 1864, p. 3.

13. Sur le sujet des premières galeries assyriennes à Londres et à Paris, voir par exemple Frederick N. Bohrer, « The Times and Spaces of History : Representation, Assyria, and the British Museum », in Irit Rogoff, Daniel J. Sherman (éd.), *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 198-222 et Elisabeth Fontan, « Adrien de Longpérier et la création du musée assyrien du Louvre », in Nicole Chevalier, Elisabeth Fontan

mais, pour le public, elles faisaient en quelque sorte renaître l'environnement des récits de l'Ancien Testament. Adolphe Mazure en témoignait avec emphase en 1852 :

La Providence a voulu, dans ces dernières années, que les ruines de Ninive, que l'on n'avait pas soupçonnées, apparussent aux explorateurs de l'antiquité (...). Oui, les ruines de Ninive ont été retrouvées et décrites, et de magnifiques débris de l'art assyrien, contemporains de ces fameux Rois dans l'Écriture, leur image peut-être, se peuvent voir maintenant dans les musées de Londres et de Paris. Il y a à Paris un musée assyrien, entrons-y et prenons connaissance des trésors qu'il renferme, comme s'il nous était permis d'errer sur les bords du Tigre¹⁴.

Les artistes ne se sont pas privés de tirer profit des galeries assyriennes de Londres et de Paris, comme le suggérait Mazure. Edgar Degas s'inspira ainsi des objets du Louvre¹⁵ mais aussi du British Museum¹⁶ pour son tableau *Sémiramis construisant Babylone* (musée d'Orsay) et Gustave Moreau catalogua certains de ses croquis sous le titre « calques du musée assyrien »¹⁷. Le Louvre exposait notamment depuis la fin des années 1840 de beaux exemples des fameux taureaux androcéphales ailés exhumés à Khorsabad par Botta (Fig. 1). Devenus emblématiques de l'art assyrien, ils inspirèrent Gustave Doré à de nombreuses reprises pour les illustrations de l'Ancien Testament qu'il fournit aux éditions Marne et Fils à partir de 1865 (Fig. 2)¹⁸. Comme le releva

(dir.), *De Khorsabad à Paris. La découverte des Assyriens*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 226-247.

14. Adolphe Mazure, *Ruines et souvenirs des capitales anciennes et modernes*, Paris, P. C. Lehubey, 1852, p. 21.

15. Sébastien Allard, « L'art confronté à l'archéologie », in Béatrice André-Salvini (dir.), *Babylone*, exposition au musée du Louvre, 14 mars-2 juin 2008, Paris, Hazan/ Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008, p. 494-495.

16. Geneviève Monnier, « La genèse d'une œuvre de Degas : *Sémiramis construisant une ville* », *La revue du Louvre et des musées de France*, n° 6, 1978, p. 407-418. Voir p. 409.

17. Frederick N. Bohrer, « Les antiquités assyriennes au XIX^e siècle : émulation et inspiration », in Nicole Chevalier, Élisabeth Fontan (dir.), *De Khorsabad à Paris*, op. cit., p. 248-257. Voir p. 251.

18. Nous faisons référence à quatre gravures : *Artaxercès accorde la liberté aux Israélites* (que nous reproduisons ici, Fig. 2), *La reine Vashti refusant d'obéir aux ordres d'Assuérus*, *Le Festin de Balthazar* et *Jonas exhorte les Ninivites à la pénitence*. Doré présente ses premiers dessins pour la Sainte Bible lors du Salon de 1864 et livra l'ensemble au fil des trois premières éditions. Consulter à ce sujet Isabelle Saint-Martin, « Les éditions de la Sainte Bible », in Philippe Kaenel (dir.), *Gustave Doré, l'imaginaire au pouvoir*, exposition au Musée d'Orsay, Paris,

Edmond Ollier dès 1870, Doré manquait de connaissances en ce qui concerne le Proche-Orient ancien, aussi fréquentait-il les musées, les bibliothèques et les librairies (à la recherche de gravures)¹⁹ et il s'installa à Paris au moment même de l'ouverture du musée assyrien. Avec le musée du Luxembourg, le Louvre compta beaucoup dans sa formation²⁰. Les grands taureaux de la galerie assyrienne furent aussi reproduits par Victor Prouvé dans *La Mort de Jezabel*, une peinture exposée au Salon de Nancy en 1880²¹ dont le Musée de l'École de Nancy conserve une belle ébauche. Formé dans l'atelier de Cabanel, où il se confronta régulièrement aux sujets bibliques, Prouvé multiplia lui aussi les séances de copie au Louvre²².

Victor Prouvé s'inspira d'autres pages de l'Ancien Testament, et plus précisément des récits de Rebecca (1877), Samson et Dalila, Moïse priant sur la montagne (1880), Caïn et Abel²³. Il manifestait ainsi cet intérêt grandissant dans la seconde partie du XIX^e siècle pour les sujets empruntés aux périodes les plus reculées du récit – ce que Gustave Larroumet appelait « les pages sombres de la Bible²⁴ » –, dont les artistes appréciaient l'expressivité et le romanesque²⁵. La tendance toucha même les

18 février-11 mai 2014, et au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 13 juin-14 septembre 2014, Paris, Flammarion / Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2014, p. 194-195.

19. Nous suivons ici l'étude de Sarah C. Schaefer, « 'From the smallest fragment' : The Archaeology of Doré Bible », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 13, n° 1, printemps 2014. En ligne : <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring14/schaefer-on-the-archaeology-of-the-dore-bible>

20. Christophe Leclerc, *Gustave Doré, le rêveur éveillé*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 52.

21. Pour une image de cette toile, consulter *L'art en marge des grands mouvements, salons et visionnaires de 1880 à 1930*, vente collection Soustiol, Paris, Hôtel Drouot, 28 mars 1974, commissaire-priseur, Me Georges Pillias, Paris, s. n., 1974, p. 31.

22. Voir Blandine Otter, « Victor Prouvé et la peinture : du chevalet à l'espace public », in Claire Stoullig, Valérie Thomas, Éric Moinet, et al., *Victor Prouvé, 1858-1943*, exposition, Nancy, Musée des beaux-arts, Musée lorrain, Musée de l'École de Nancy, 17 mai-21 septembre 2008, Paris, Gallimard, 2008, p. 61-71 (p. 62).

23. Étude à la sanguine, mentionnée dans le catalogue établi par la belle-fille de l'artiste (voir 1987. *Acquisitions, dons, legs et prêts*, 1987, Nancy, Musée des beaux-arts, 11 avril-23 juin 1988, Cahier n° 4, 1988, p. 36).

24. Luc-Olivier Merson, *Revue de l'Art ancien et moderne*, n° 9, 10 décembre 1897, p. 437-450 (p. 442).

25. Sur ce point, nous pouvons consulter Henrietta McCall, « Rediscovery and aftermath », in Stephanie Dalley (éd.), *The Legacy of Mesopotamia*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 183-214. Voir p. 196 notamment.

peintres les plus inattendus, comme le relevait Gustave Haller en 1892 à propos d'Hector Leroux, un artiste reconnu pour ses reconstitutions de l'Antiquité gréco-romaine, « qui rêvait autrefois des vestales et suit aujourd'hui dans le désert Agar et Ismaël²⁶ ». Dès 1848, Jean-François Millet avait lui-même envoyé au Salon *La Captivité des Juifs à Babylone*, un tableau inspiré des Psaumes de David²⁷.

Lors du Salon de 1868, Henry Houssaye rappela d'ailleurs que « les traditions primitives²⁸ » faisaient bel et bien partie du champ de la peinture religieuse. Pour s'en rapprocher, beaucoup d'artistes firent le voyage jusqu'en Orient, convaincus d'y retrouver les traces millénaires du passé tel qu'il apparaissait dans l'Ancien Testament. Théophile Silvestre, en 1878, se remémorait avec admiration le voyage d'Horace Vernet en Terre Sainte, où le peintre effectua « des recherches et des observations très exactes et très minutieuses²⁹ ». Louis Bréhier, en 1918, parlera à ce sujet de « l'école que l'on pourrait appeler "archéologique" », celle des peintres qui, motivés par « cette croyance à l'immobilité de l'Orient (...) all[èrent] chercher en Orient les éléments d'une reconstitution exacte du milieu où s'était déroulée l'histoire biblique³⁰ ».

Il s'agissait pour ces peintres, comme le soutenait Bréhier, de « remplacer les conventions traditionnelles par la couleur locale³¹ ». Maxime Du Camp estimait d'ailleurs que les artistes qui s'en remettaient à la figuration traditionnelle des personnages de la Bible perpétuaient un « anachronisme violent et absurde ». Il était bien plus justifié, selon lui, d'utiliser ce que les voyageurs et surtout les premiers photographes nous montraient de l'Orient de leur époque, un « Orient immobile » où se serait perpétué de siècle en siècle, sans changer, l'Orient de la Bible. Du Camp écrit : « Qui

26. Gustave Haller, « Salon de 1892 », *Le Salon. Dix ans de peinture*, Tome premier, Paris, Calmann-Lévy, 1902, p. 51.

27. Dominique Lobstein, *Les Salons du XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006, p. 138.

28. Henry Houssaye, « L'Antiquité au Salon de 1868 », *L'artiste*, 1^{er} juin 1868, p. 307-352 ; voir aussi *L'art français depuis dix ans*, Paris, Didier, 1883, p. 21.

29. Théophile Silvestre, *Les artistes français : études d'après nature*, Paris, Charpentier, 1878, p. 355.

30. Louis Bréhier, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, Renouard, 1918, p. 409-410.

31. *Ibid.*, p. 410.

empêche donc de se servir de ces éléments importants et nouveaux pour donner aux sujets religieux une exactitude historique au moins probable sinon certaine ?³² ». En 1865, il complimentera le peintre Alexandre Bida pour son audace sur ce terrain :

M. Bida s'est jeté absolument hors de la tradition reçue, et je ne saurais trop l'approuver. (...) Il a mis de côté la vieille défroque des draperies de convention (...) Il s'est demandé si jusqu'à présent on ne s'était pas trompé en reproduisant indéfiniment les personnages que les peintres de la Renaissance avaient consacrés (...) Il a résolu de représenter les différentes scènes de la Bible en s'appuyant sur les textes, sur la tradition locale, sur l'étude du pays et sur l'observation de ses différents types³³.

BIBLE ET POÉSIE : L'AUTORITÉ DES TEXTES

Du Camp insistait justement sur la référence aux textes. On sait que Charles Gleyre, lors de son voyage en Orient, entre 1829 et 1835, conservait avec lui une partie des Écritures. Apollo de Béline, dans le recueil qu'il consacra aux peintres de son époque en 1883, notait même sur Eugène Thirion : « Son livre, c'est la Bible³⁴ ».

On appréciait surtout retrouver dans les tableaux du moment une part de la puissance des textes illustrés. « Quel commentaire pourrait accompagner le mieux le tableau de M. Pierre Lagarde (...) que les strophes du Cantique qui lui ont servi de thème ? »³⁵, lisait-on par exemple dans *Le Monde illustré* en 1889 au sujet du tableau *Super flumina Babylonis* – du titre du psaume qui évoquait l'exil à Babylone, au VI^e siècle av. J.-C.

Les commentateurs se plaisaient par ailleurs à rappeler que les peintres puisaient dans les textes une partie de leurs références mais aussi une fraction de leur créativité. Ainsi,

32. Maxime Du Camp, *Les beaux-arts à l'exposition universelle de 1855. Peinture-sculpture*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 409.

33. Maxime Du Camp, *Les beaux-arts à l'exposition universelle et aux salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris, J. Renouard, 1867, p. 137-138.

34. Apollo Mlochowski de Béline, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*, Paris, E. Bernard, 1883, p. 348.

35. « Super flumina Babylonis. Tableau de Pierre Lagarde », *Le Monde illustré*, n° 1693, 7 septembre 1889, p. 155. La toile de Pierre Lagarde a été présentée à l'Exposition universelle de 1889 et fut un temps exposée à la Mairie de Provins. Elle fait aujourd'hui partie des collections du Fonds National d'Art Contemporain, en dépôt au Musée du Provins et du Provinois.

lors du Salon de 1876, Victor de Swarte ne se contentait pas d'indiquer qu'Alexandre Cabanel avait bien lu la Bible pour réaliser le tableau qu'il soumettait au jury (*La Sulamite*, une toile aujourd'hui non localisée) mais préférait écrire que « quelques lignes poétiques tirées du *Cantique des cantiques* de l'Ancien Testament (C. II. V.28) [l'] ont inspiré dans la conception et l'exécution de la *Sulamite*³⁶ ». La qualité du texte de référence soutenait donc celle du tableau. Et c'est somme toute avec logique que, si une toile était jugée moyenne, on en faisait *a contrario* porter la responsabilité au même texte. En atteste Edmond About lorsqu'il jugeait que le manque de qualité d'un tableau de Scipione Vannutelli (*La fiancée du Cantique des cantiques*, Salon de 1886, n° 1886) était dû au choix du texte : « Peut-être aussi la cause de tout le mal est-elle dans le choix du sujet. Le *Cantique des cantiques* est une poésie qui n'a porté bonheur à personne³⁷ », assurait-il.

En 1889, Jean-Jacques Henner eut plus de succès que Vannutelli auprès de la critique avec *Le Lévite d'Éphraïm et sa femme morte*, qui reçut un bel accueil malgré l'austérité de son propos. Le thème qui servit de prétexte au tableau avait naturellement été popularisé par le livre des Juges (19-21), mais aussi, pour ce qui concerne Henner, par un poème de Rousseau daté de 1762, *Le Lévite d'Éphraïm*³⁸. Les sources pouvaient donc être multiples. Jules Claretie rapporta ainsi que pour son *Caïn*, au salon de 1875, Benjamin Ulmann aurait fait référence non pas à la Bible mais à une légende arabe³⁹.

Le récit de Caïn fut aussi le sujet que choisit Fernand Cormon pour un tableau qu'il présenta au Salon de 1880 (Fig. 3). Cormon est un peintre un peu oublié mais qui eut une réelle renommée à la fin du XIX^e siècle. Benjamin Constant le reconnaissait comme « un véritable maître⁴⁰ » et Henri de Toulouse-Lautrec y voyait « un talent puissant,

36. Victor de Swarte, *Lettres sur le Salon de 1876*, Saint-Omer, Fleur-Lemaire, 1876, p. 49.

37. Edmond About, *Salon de 1866*, Paris, Hachette, 1867, p. 66.

38. Louise d'Argencourt, Douglas Druick (éd.), *The Other Nineteenth Century, Paintings and Sculpture in the Collection of Mr and Mrs Joseph M. Tanenbaum*, Ottawa, National museums of Canada, 1978, p. 124.

39. Jules Claretie, « Salon de 1875 », *L'art et les artistes français contemporains : avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique*, Paris, Charpentier, 1876, p. 317.

40. *Le Figaro*, 10 juin 1898.

austère et original⁴¹ ». Toulouse-Lautrec se souvenait surtout que Cormon était en effet l'« auteur du fameux Caïn fuyant avec sa famille, qui est au Luxembourg ».

Cette monumentale toile fut très appréciée lors de sa présentation et elle rejoignit rapidement les collections nationales⁴². Stéphane Loysel, en 1880, avouait avoir été conquis par le tableau : « On peut ne pas aimer le sujet, mais dès qu'on s'y est arrêté, on est immédiatement subjugué par une réelle puissance⁴³ ». Loysel remarquait d'emblée que Cormon aurait pris comme référence non pas la Bible mais un poème de Victor Hugo, en l'occurrence « un passage de La Légende des siècles » qui commençait ainsi :

Lorsqu'avec ses enfants couverts de peaux de bêtes,
Échevelé, livide, au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jéhovah (...)

Loysel précisait : « On se rappelle les beaux vers de Victor Hugo et on est heureux d'en retrouver comme le souffle puissant sur la toile de M. Cormon (...) ». Roger Ballu, qui commenta lui aussi le Salon, reprit sensiblement les mêmes arguments : « Voici une épopée biblique, écrivit-il. M. Cormon s'est laissé inspirer par cette magnifique poésie de Victor Hugo (...) Le souffle qui a passé sur le front du poète a fait vibrer le peintre⁴⁴ ».

41. Nous renvoyons à Henri de Toulouse-Lautrec, *Correspondance*, établie par Herbert D. Schimmel, Paris, Gallimard, 1992, lettre 76.

42. Etienne Arago, *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne exposés dans les galeries du Musée national du Luxembourg*, Paris, C. de Mourgues frères, 1882, p. XV, « Acquisitions faites au Salon de 1880 ». La toile de Cormon était toujours exposée au Luxembourg en 1923, comme le précisait le guide de Léonce Bénédict (Le Musée du Luxembourg : les peintures. École française, Paris, H. Laurens, 1923, p. 75). On en garda le souvenir assez longtemps : ainsi, lors du Salon de 1932, la presse la citait encore en référence quand il s'agissait de présenter des œuvres abordant le même sujet, notamment un groupe en bronze présenté par Fanny Marc : « Caïn devant son crime, qui rappelle, en sculpture, les peintures de Cormon » (« Le Salon de 1932. La sculpture », *Le Journal*, 6 mai 1932, p. 5). Cela n'empêcha pas la renommée de Cormon de décliner à partir des années 1930, au point qu'on perdit la trace de sa toile emblématique jusqu'à ce qu'on la retrouve « roulée dans les réserves de l'Etat », au milieu des années 1970 (voir Patrick Martin, « La succession Cormon », *Beaux-Arts*, 11, mars 1984).

43. Stéphane Loysel, « Salon de 1880, III », *L'Illustration*, n° 1942, 15 mai 1880, p. 318.

44. Roger Ballu, *La peinture au Salon de 1880 : les peintres émus, les peintres habiles*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 11.

Il semble que Cormon ait également eu en tête un poème de Leconte de Lisle⁴⁵. On a vite noté, aussi, que la poésie ou les textes sacrés n'étaient pas les seules sources auxquelles puisait le peintre, qui était réputé pour solliciter explorateurs et chercheurs susceptibles de lui en apprendre davantage sur ce moment de l'histoire des hommes – qui était aussi un moment de l'histoire biblique – que Cormon voulait prendre comme sujet, à savoir les temps préhistoriques⁴⁶. Frédéric Masson, en 1900, s'attacha donc à bien resituer la place de la poésie et celle de la science dans *Caïn* :

Certes, c'était bien ici le Caïn du poète, mais c'était aussi, lui et sa bande frissonnante et éperdue, une tribu fuyante de l'âge de pierre. Et c'était les outils, les armes, la faune, aussi bien que l'humanité de laquelle plus encore peut-être, malgré que les documents paraissent plus abondants, les incertitudes sont extrêmes⁴⁷.

CROIRE ET/OU COMPRENDRE

Pour Frédéric-Gaël Theuriau, qui a consacré une étude à Cormon en 2007, ce fut justement l'approche documentaire du peintre qui lui valut la légion d'honneur. Theuriau précisait : « Dans les hautes sphères de l'État laïc, on appréc[i]ait la représentation peu commune de nos ancêtres : Adam et Ève laissent la place aux hommes de Cro-Magnon⁴⁸ ». On comprend du moins combien *Caïn* apparaît alors comme une peinture singulière, à la fois biblique – avec la connotation didactique qu'on pouvait donner à ce terme au XIX^e siècle – et véritablement scientifique, fidèle au regard neutre et avisé sur le passé que l'époque cherchait à adopter. Cette peinture semble du reste d'autant plus singulière qu'on décredibilisait volontiers les toiles qui mettaient en scène

45. Frédéric-Gaël Theuriau, *Fernand Cormon : ut pictura poesis*, Tours, Editions Fgt, 2007, p. 20.

46. Voir par exemple Armand Dayot, *Le Salon de 1884*, Paris, Ludovic Baschet, 1884, p. 28-32. L'artiste fit tout autant l'objet de moqueries à ce sujet, comme en témoigne la gravure « Comment procèdent les maîtres », de Courdey, qui mettait en scène un Cormon habillé de peaux de bêtes et peignant dans un atelier au mobilier de pierre (*La Revue illustrée*).

47. Frédéric Masson, « Fernand Cormon », *Figaro-Salon*, 2, juillet 1900, p. 39-42. Citation p. 39-40.

48. Theuriau, *op. cit.*, p. 9.

un évènement de l'Ancien Testament dont la véracité n'était pas acquise. C'est précisément dans cet état d'esprit que Paul Casimir-Périer aborda en 1869 la grande fresque de Paul Chenavard, *Divina Tragedia*, qui fait désormais partie des collections du musée d'Orsay :

M. Chenavard ne peut pas croire au fait concret du déluge Judéo-Christien (...) et pourtant le voilà qui vient contresigner ce chapitre d'un catéchisme enfantin. Toute l'ébouriffante machinerie diluvienne, c'est sans barguigner et sans rire que M. Chenavard nous l'a mise en image, comme une étape constatée, comme un des épisodes vrais de la civilisation historique !⁴⁹

Il était donc reproché à Chenavard d'essayer de figurer ce qui, au fur et à mesure des découvertes en Orient, était de plus en plus admis comme fictionnel (dans *Ninive et l'Assyrie*, en 1867, Victor Place, un des fouilleurs du site de Khorsabad, n'hésitait pas à écrire que certaines circonstances relatées par la Bible semblaient finalement « empruntées à la fable⁵⁰ »). On raillait surtout la naïveté avec laquelle Chenavard se serait fourvoyé à représenter un évènement dont on doutait qu'il ait eu lieu, en refoulant dans le même temps ce que cette attente d'une peinture religieuse historiquement fondée pouvait avoir d'irrationnel. « Il a assis la vérité sur une chimère ! », s'exclamait Claudius Lavergne dans *L'Univers*⁵¹.

Les critiques s'entendaient aussi pour rappeler que la croyance religieuse était en train de laisser place à une autre forme de croyance, bien plus concrète, au détriment (en ce qui concerne les beaux-arts) de la peinture sacrée. C'est ce qu'exprimaient en tout cas les Goncourt au début des années 1850 : « Aujourd'hui, en notre XIX^e siècle de foi constitutionnelle, on ne peut pas plus faire un tableau religieux que bâtir une église⁵² ». Trois ans plus tard, leur analyse était encore plus sombre : « La peinture religieuse n'est plus (...). Et comment jaillirait-elle, avec ses ardeurs et ses

49. Paul Casimir-Périer, *Propos d'art à l'occasion du Salon de 1869*. *Revue du Salon*, Paris, Michel Lévy, 1869, p. 56.

50. Victor Place, *Ninive et l'Assyrie*, Paris, Imprimerie impériale, 1867, p. 2.

51. Claudius Lavergne, « Exposition de 1869. Premier article », *L'Univers*, n° 756, 26 mai 1869, p. 1-2.

52. Edmond et Jules Goncourt, « Le Salon de 1852 », *Études d'art : le Salon de 1852, la peinture à l'exposition de 1855*, Paris, Flammarion, 1893, p. 1-164. Citation p. 60.

naïvetés anciennes, de ces triomphes de logique, de ces apothéoses de la science qui sont notre siècle même ?⁵³ ».

Le compte-rendu du Salon de 1865, publié chez Perrin, était tout autant alarmiste : « Les Dieux s'en vont ! La peinture religieuse se meurt, tous les salons en apportent successivement la triste preuve (...) Les inspirations et les talents de cet ordre disparaissent-ils avec l'universelle foi ?⁵⁴ », pouvait-on lire. Louise Boyeldieu d'Auvigny, en 1853, évoquait déjà ce recul de la foi face à la raison qui serait à l'origine de la déflation de la peinture religieuse :

Il y a peu de peinture religieuse [au Salon de 1853] ; en ces temps de foi tiède, et quelque peu philosophique, la peinture se ressent du laisser-aller de la croyance ; on sent trop que ce pinceau sceptique ne renferme ni enthousiasme, ni croyance chaleureuse et naïve⁵⁵.

Un sentiment d'autant plus prononcé que l'État lui-même opérait un glissement similaire en favorisant dans son budget la commande de décors destinés aux bâtiments publics au détriment des décors religieux⁵⁶ – ce que Horsin Déon appelait l'« abstention administrative » et qui selon lui expliquerait en partie « l'abandon presque complet d'un genre qui compta tant de fidèles⁵⁷ ».

L'EXIGENCE D'UNE PEINTURE DOCUMENTÉE ET ATTENTIVE AUX SOURCES

Les progrès de la science et l'idéologie laïque de la république naissante, dans le dernier quart du XIX^e siècle, auraient ainsi eu raison de la peinture à vocation religieuse. L'exemple du *Cain* de Cormon nous montre cependant que loin de disparaître, la peinture religieuse prit plus subtilement une forme inattendue, qu'on pourrait de prime abord juger contradictoire tant elle mit

53. Edmond et Jules Goncourt, « La peinture à l'exposition universelle de 1855 », *Études d'art : le Salon de 1852, la peinture à l'exposition de 1855*, Paris, Flammarion, 1893, p. 165-210. Citation p. 171-172.

54. Anonyme, *Le Salon de 1865*, Lyon, Louis Perrin, p. 5, p. 7.

55. Louise Boyeldieu d'Auvigny, *Guide aux Menus-Plaisirs. Salon de 1853*, Paris, J. Dagneau, 1853, p. 8.

56. « Plutôt que les églises, le gouvernement républicain voulait orner les mairies », note Pierre Vaisse à ce sujet. (*La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 171).

57. Friperies (pseud.), « Salon de 1885 », *L'Illustration*, 25 avril 1885, p. 270.

la question de l'authenticité au cœur des débats. La légitimité de la peinture religieuse, en un mot, devint en effet étrangement tributaire de l'exactitude de ce qu'elle évoquait, quand bien même il s'agissait d'épisodes appartenant à l'Histoire sainte et donc, un tant soit peu, à la foi avec laquelle le fidèle les acceptait.

Louis Auvray, ainsi, regrettait dès le salon de 1865 que les peintres puissent s'éloigner des textes originels au profit de mises en scène plus adaptées au goût moderne. Auvray en référait même à « la vérité du sujet », c'est-à-dire la vérité des textes saints, sans que cela ne soit jugé extravagant, et il se laissait aller à un jugement de fond sur cette question : « Si l'on n'y prend garde, écrivait-il, à force d'accommoder les sujets religieux aux idées (...) de notre époque, on arrivera à dénaturer entièrement les textes sacrés⁵⁸ ». Non seulement les textes étaient lus et connus, mais ils faisaient aussi l'objet de raisonnements logiques en regard desquels les images proposées par les artistes du moment devaient être cohérentes. Claude Vignon, un critique célèbre du milieu du siècle, déplorait aussi que *La vision de Zacharie*, peint par M. Laemlein, n'ait pas été « celle de la Bible⁵⁹ ». Selon lui, le tableau en question serait trop éloigné des textes pour n'être rien de plus qu'un « prétexte à chevaux fougueux et à crinières dressées ». Gustave Planche, un critique respecté, avertissait donc les peintres sur la rigueur à laquelle ils devaient s'astreindre :

Dans cette longue histoire qui s'ouvre par la Genèse et qui se termine sur le Calvaire, il n'y a pas un épisode qui n'exige, impérieusement, l'emploi constant des plus hautes facultés. Il n'y a moyen de tricher ni sur le costume ni sur la forme⁶⁰.

Cette sommation s'exprimait dans la manière dont Planche s'agaçait du succès rencontré la même année par un autre peintre, Nicolas Gosse, avec sa représentation de la Création, jugée « bouffonne ». L'occasion idéale, pour le critique, d'exhorter les peintres à conserver une attitude digne face aux sujets qu'ils avaient pour devoir de figurer et, surtout, de veiller à bien respecter

58. Louis Auvray, *Exposition des beaux-arts : Salon de 1865*, Paris, A. Lévy, 1864, p. 46.

59. Claude Vignon, *Salon de 1850-51*, Paris, Garnier, 1851, p. 88

60. Gustave Planche, *Étude sur l'école française (1831-1852), peinture et sculpture*, Paris, Michel Lévy, 1855, p. 309-310.

les textes qu'ils convoquaient. Gosse est expressément rappelé à l'ordre à ce sujet :

Jamais, en effet, ni la Genèse ni la vie de l'Eden n'ont été offertes à nos regards dans des conditions plus grotesques (...) Le sujet traité par M. Gosse relève du *Pentateuque*, et aussi de Milton ; il est donc évident que, pour le juger, il faut connaître et posséder le *Pentateuque* et le *Paradis perdu*.

Au lieu de cela, « Adam et Ève, si séduisants, si beaux pour ceux qui ne connaissent ni la Bible, ni la réalité, n'offrent aux yeux d'un spectateur éclairé qu'une masse capricieuse⁶¹ (...) Les figures conçues par M. Gosse sont pétries de crème fouettée ». Charles Clément ne sera pas plus tendre avec le *Caïn* de Cormon, en indiquant qu'il est impossible que Caïn ait eu une apparence si frustrée : « La légende biblique, d'après laquelle nos parents étaient certainement beaux, puisque Dieu se déclara satisfait de son œuvre, en valait bien une autre, et je ne puis croire que la postérité d'Adam avait si vite dégénéré⁶² », se moquait Clément.

Si les critiques pouvaient être acides sur cette question de la « beauté » des protagonistes de l'Ancien Testament, c'est que cela engageait la compréhension même des textes et la nature de leur interprétation. On le comprend lorsqu'Auguste Galimard, en 1849, envisageait avec un regard moqueur *La lutte de l'Ange et de Jacob*, une toile de Léon Bonnat, en comparant les deux figures à des lutteurs : « Pour les amateurs de jeux athlétiques, il n'est pas douteux que l'ange sera tombé par son adversaire (...) Les paris sont contre lui. Était-ce bien ainsi que la légende biblique devait être comprise ?⁶³ ».

Théophile Gautier, lui aussi, en appelait au respect des textes, comme lorsqu'il commenta *Judith aux portes de Béthulie* de Ziegler (Musée des beaux-arts de Lyon), au Salon de 1847, en arguant que le personnage arborait « une toilette très pittoresque, mais peut-être un peu trop simple, surtout si l'on songe que, d'après le texte de la Bible, Judith s'était parée de ses plus riches

61. *Ibid.*, p. 311-312.

62. Charles Clément, « Exposition de 1880, deuxième article », *Journal des débats*, 1^{er} mai 1880, p. 1-2.

63. Élie de Mont, *Les beaux-arts au Palais de l'Industrie. Exposition 1876*, Charleville, Pouillard, 1876, p. 18.

ornements⁶⁴ ». Jules Claretie, en 1873, complimentera justement la *Judith victorieuse*, d'Eugène Thirion (Musée des beaux-arts de Tours, Fig. 4), pour son attention à l'authenticité des personnages : « Cette recherche est à la mode, au surplus. Ces étoffes bizarres et chatoyantes, aux teintes vertes, ou roses, ou verdâtres, ces soieries livides et changeantes, les peintres maintenant se plaisent à les plisser⁶⁵ ». Du reste, si Maxime du Camp loua le *Juda et Thamar* qu'Horace Vernet avait exposé au Salon de 1843, c'était surtout parce qu'il « ramenait la peinture biblique à l'étude vraie des types et des costumes orientaux⁶⁶ ». Pour George Lafenestre, quelques décennies plus tard (en 1879), « ce souci de l'exactitude matérielle, soit dans les types, soit dans les costumes, soit dans le milieu environnant » était devenu « un des caractères de l'art contemporain⁶⁷ ». Il fallait en un mot faire preuve de réalisme dans l'évocation des scènes bibliques, en dépit de ce que cette exigence pouvait avoir de contradictoire.

LE REJET DE LA « MASCARADE »

Encore fallait-il s'entendre sur ces questions. Il est significatif que la manière dont certains peintres s'inspiraient des costumes orientaux de leur époque pour donner de l'authenticité à leurs évocations de la Bible ait pu simultanément être approuvée par la critique, comme nous l'avons vu, et à l'inverse faire l'objet de commentaires méprisants de la part de ceux qui n'y voyaient qu'une injure à la lecture des textes. Henri Delaborde condamnait ainsi Horace Vernet pour « ses habitudes de familiarité excessive jusque dans l'interprétation des livres saints ». Il jugeait surtout désinvolte l'utilisation opportuniste que le peintre faisait de ses souvenirs de voyage en Afrique :

64. Théophile Gautier, *Salon de 1847*, Paris, J. Hetzel, Warnod, 1847, p. 36.

65. Jules Claretie, « Salon de 1873 », *L'art et les artistes français contemporains : avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique*, op. cit., p. 77-205. Voir p. 95 notamment.

66. Maxime Du Camp, *Les beaux-arts à l'exposition universelle et aux salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, op. cit., p. 2 (« Salon de 1863 »).

67. Georges Lafenestre, *Dix années du Salon de peinture et de sculpture, 1879-1888*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1889, p. 3-9 (« Salon de 1879 »). Voir p. 4.

Innovations fâcheuses, en vertu desquelles les patriarches et les prophètes, la mère d'Ismaël comme l'épouse d'Isaac, tous les personnages de l'Ancien Testament (...) se transforment pour nous en personnages contemporains, et nous apparaissent sous le burnous d'Abd-el-Kader ou sous les vêtements tramés d'or et de soie des femmes de *la Smala*⁶⁸.

C'est d'ailleurs sur ce même terrain de l'accessoire inadéquat et du travestissement maladroit que Théophile Gautier épinglait Vernet en 1847, quatre ans seulement après que Du Camp l'eut complimenté à ce sujet :

Judith (...) tient [au bout d'un bras] un yatagan émaillé de caillots pourpres et jette de l'autre la tête du général assyrien dans un cabas de tapisserie, substitué, on ne sait pas trop pourquoi, au sac biblique tenu ouvert par la servante traditionnelle. Horace Vernet a commencé depuis longtemps cette mascarade à la bédouine des sujets de l'Ancien Testament⁶⁹.

Ce terme de « mascarade » n'était pas anodin car il insistait bien sur le caractère artificiel des représentations religieuses avec lequel on souhaitait rompre à l'époque. Henri Delaborde évoquait sans détour la « contrefaçon du théâtre » pour évoquer ce type de peinture religieuse qui s'éloignait quelque peu de la leçon biblique et lui préférait des mises en scène clinquantes⁷⁰. Ce qu'on attendait, donc, c'était « un primitivisme qui ne serait pas de pacotille », comme l'a bien cerné Emmanuelle Amiot-Saulnier dans son étude sur cette peinture religieuse du XIX^e siècle⁷¹. On ne voulait plus de cet Orient factice que raillait le critique anonyme auteur en 1886 d'un ouvrage au titre suggestif, *La vérité sur le Salon : un Orient* « qui fait invinciblement songer aux boutiques des arcades de la rue de Rivoli, où des marchands chaussés de babouches, coiffés de calottes, vendent des pastilles odorantes, des bouchons de carafes et des roses de Jéricho desséchées⁷² ». Gleyre lui-même aurait d'ailleurs déconseillé à un de ses élèves de partir poursuivre

68. Henri Delaborde, *Mélanges sur l'Art contemporain*, 1866, Paris, Jules Renouard, p. 28.

69. Théophile Gautier, *Salon de 1847*, *op. cit.*, p. 32.

70. Henri Delaborde, *op. cit.*, p. 1-32. Citation p. 28.

71. Emmanuelle Amiot-Saulnier, *La peinture religieuse en France, 1873-1879*, Paris, Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007, p. 56.

72. Anonyme, « La comédie au Salon », fantaisie en deux actes et un prologue, premier tableau, « Le contre », *La vérité sur le Salon*, Paris, E. Dentu, 1886, p. 43.

sa formation au Proche-Orient en invoquant le risque d'en revenir avec une image justement « théâtralisée » de la Terre Sainte : « Il n'y a rien à faire là-bas pour nous. Il n'y a que de l'anecdote, du genre, du costume. Pour nous, il faut la beauté⁷³ », aurait dit le peintre.

Il fallait, en d'autres termes, que les personnages ne paraissent pas déguisés. Il ne fallait pas non plus qu'ils paraissent grimés ou d'une physionomie inappropriée pour le rôle. Cela est clairement sensible dans la manière dont Claudius Lavergne blâma un tableau de Pascal Lehoux, *David et Goliath*, exposé en 1873 (Périgueux, Musée d'art et d'archéologie, Fig. 5), en évoquant surtout la physionomie du modèle : « Le David de M. Pascal Lehoux est évidemment un rejeton de souche académique. Il tient du Grec ou du Romain plutôt que de l'Hébreu⁷⁴ ». Benoit d'Hauremme, en 1881, soulignait aussi que les personnages de Benjamin Constant ne nous illusionnaient guère sur leurs origines : « Hérodiade ressemble trop à l'Italienne qui a posé⁷⁵ », écrivait-il. Dans le même esprit, Maurice du Seigneur ironisa sur les « Rebecca de banlieue » de Pierre Lagarde⁷⁶ et Arthur Duparc s'amusa du Samson peint par Lehoux en 1875, en déplorant lui aussi son manque de majesté : « Son Samson n'est pas le libérateur d'Israël, c'est un Hercule forain⁷⁷ ».

73. Charles Clément, *Gleyre : étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1878, p. 130.

74. Claudius Lavergne, « Beaux-arts. Exposition de 1873 », *L'Univers*, 26 mai, 13 juin 1873. Cité par Amiot-Saulnier, *op. cit.*, p. 123.

75. Benoit d'Hauremme, « *Le Salon de 1881* », extrait de *la Revue des Conférences*, Paris, Bureaux de la Revue des Conférences, 1881, p. 24.

76. Maurice du Seigneur, *Le Salon de Paris illustré*, Paris, Jules Lemonnier, 1885, p. 88-89. Nous pouvons aussi consulter le *Livret illustré du Salon contenant environ 250 reproductions d'après les dessins originaux des artistes. Supplément au catalogue illustré du Salon publié sous la direction de F.-G. Dumas*, Paris, L. Baschet, 1885, p. 199.

77. Arthur Duparc, « Le Salon de 1875 », *Le Correspondant*, avril-juin 1875, p. 810-844. Voir p. 823.

**« GRANDEUR FAROUCHE » ET « GRANDES MACHINES » :
LA REPRÉSENTATION DE L'ANCIEN TESTAMENT
AUX PRISES AVEC DES ATTENTES CONTRADICTOIRES**

D'autres étaient plus tranchants encore, tel Caran d'Ache lorsqu'il publia en 1887 une caricature du *Caïn* de Cormon en comparant la tribu biblique telle qu'elle avait été représentée par le peintre à une « escouade de sapeurs préhistoriques »⁷⁸. Georges Dufour, en 1876, ne reconnaissait pas plus Caïn dans la peinture qu'Alexandre Falguière exposait au Salon cette année-là :

Qui donc s'aviserait de voir Caïn et Abel dans les deux figures nues de M. Falguière, si l'auteur lui-même n'avait pris soin de nous le dire ? Caïn enlevant sur ses épaules le cadavre de son frère ressemble autant à un sauveteur qui rapporte un noyé qu'à un criminel qui cherche à dérober sa victime aux regards de la justice divine⁷⁹.

Les personnages de Falguière, pour le critique, souffriraient d'un déficit de ressemblance ; ils ne coïncideraient pas avec ce qu'en dit la Bible et, surtout, avec la dignité accordée aux protagonistes de l'Ancien Testament. C'est aussi ce que regrettait Jean Prouvaire en 1876, toujours, lorsqu'il apostrophait ses lecteurs au sujet du même tableau de Falguière : « Mais quoi ! Ce meurtrier qui s'efforce de ne pas chanceler sous le fardeau de sa victime, a-t-il bien la grandeur farouche dont la légende a revêtu le plus ancien des criminels ?⁸⁰ ».

Par-delà l'exigence d'authenticité qui parcourait la critique du moment, il fallait donc aussi que la peinture religieuse interprète les textes de façon appuyée et même incantatoire. Au risque, sinon, de paraître caricaturale. Victor Champier le faisait bien comprendre lorsqu'il condamnait le *Caïn* peint par Cormon :

Mais est-ce Caïn, ce grand vieillard qui ouvre la marche de la caravane, fuyant éperdu devant le spectre du remords ? Est-ce le père de la race maudite, symbole du criminel tourmenté par sa conscience, ce fakir ridicule, sans caractère et sans accent ?⁸¹

78. Caran d'Ache, *Peintres et chevaux*, Paris, Vanier, 1887. Cité par Florence Camard dans *Orsay, le goût d'une époque*, Paris, Nathan, 1989, p. 67.

79. George Dufour, *Le Grand Art et le petit Art au Salon de 1876* », *extrait du journal L'Artiste*, Amiens, Delattre-Lenoel, 1876, p. 18, p. 13.

80. Jean Prouvaire, « Les peintures sacrées », *La république des lettres*, Sixième livraison, 20 mai 1876 (« Le Salon de 1876, Paris »), p. 178-181. Voir p. 179.

81. Victor Champier, « Le Salon », *L'année artistique*, troisième année, 1880-1881, p. 76-106. Voir p. 88.

Ce que regrettait Champier, c'était donc une carence d'éclat et de puissance, que les artistes auraient sacrifiés au profit d'un intérêt nouveau pour le détail et le superflu. « C'est vers l'anecdote historique que se porte de préférence notre jeune école », déplorait-il⁸². Louis Gallet, une dizaine d'années plus tôt, ne disait pas autre chose :

L'archaïsme est à la mode. Le genre – quelquefois le mauvais genre – gagne du terrain ; la peinture religieuse décline ; la grande peinture s'en va (...) De tout cela, il faut accuser le goût de notre époque ; elle n'aime plus les vastes pages ; elle veut des tableaux qui soient *meublants*⁸³.

Manquant d'envergure et de souffle, la peinture religieuse serait passée finalement à côté de son propos. Louis Jourdan, un autre critique, déplorait ainsi que Lobrichon, dans sa version de *La vision d'Ézéchiël*, en 1859, ait échoué à capter « l'ampleur biblique du sujet⁸⁴ ». Vingt ans plus tard, la critique demeurait du même ordre lorsque Roger Ballu écrivait le *Samson et Dalila* de Léon Comère, dont l'agitation était jugée impropre à représenter une scène vétérotestamentaire : « Dans ce tapage de gammes, dans cette cacophonie de couleurs, on n'entend plus la grande note biblique et puissante⁸⁵ ». Marc de Montifaud, à l'occasion du Salon de 1876, déplorait lui aussi au premier chef le déficit de tension et de lustre chez Cabanel, notamment dans sa représentation de la Sulamite, « l'Épouse des Cantiques », qui aurait été selon lui bien trop fragile et commune pour qu'on puisse deviner, dans cette mise en scène, plus qu'une fugace « vapeur biblique qui court sur la toile⁸⁶ ». Si Théodore Véron défendit le *Caïn* de Falguière, dont nous parlions plus haut, c'est justement parce que le tableau résistait à cette tendance : « M. Falguière a compris qu'il devait être une tête de l'ère nouvelle de notre grand art compromis par la

82. *Ibid.*, p. 99.

83. Louis Gallet, *Salon de 1865*, Paris, Le Bailly, 1865, p. 7. L'auteur souligne.

84. Louis Jourdan, *Les peintres français : Salon de 1859*, Paris, A. Bourdilliat, 1859, p. 160.

85. Roger Ballu, « Le Salon de 1881 », *La Nouvelle revue*, 15 mai 1881, p. 442-458. Le tableau de Comère est évoqué p. 455-456. Les quatre articles que Roger Ballu a consacrés au Salon en mai et juin 1881 dans *La Nouvelle revue* ont été réunis et publiés chez Georges Chamerot (Paris) la même année.

86. Marc de Montifaud, « Salon de 1876 », *L'art moderne*, 1876, p. 81-88.

fantaisie et l'anecdote, et il s'est mis bravement dans le camp du beau réalisme penseur et chercheur⁸⁷ ».

Pour les peintres, la marge de manœuvre était donc étroite, car si on pouvait condamner cette approche affectée et « anecdotique » des récits religieux, on pouvait tout autant leur reprocher de donner à leurs images un aspect spectaculaire trop appuyé, censé justement retranscrire au mieux la dramaturgie biblique. On le comprend bien dans le commentaire que fit Mario Proth d'un grand tableau de Georges Becker intitulé *Respha protégeant les corps de ses fils contre les oiseaux de proie* (1875). Le tableau permettait au critique de railler aussi bien les peintres qu'il considérait maniérés et pointilleux que les artistes grandiloquents comme Becker :

L'école historique a disparu, tuée par la « blague » superbe des contemporains. Si quelques artistes en promenade parfois se surprennent encore à aborder l'histoire, c'est par le petit, tout petit côté anecdotico-pittoresque, donnant de petites, toutes petites toiles (...) ou bien comme M. Becker ; ils dépensent l'espoir d'un talent à construire des Bibles de cent-dix-huit pieds de haut dont, avec un peu de blindage, on pourrait aisément fermer les portes d'une ville⁸⁸.

Le catalogue du Salon de peinture mentionne que le récit dont il est question dans la toile de Becker était emprunté au livre des Rois (II, 21)⁸⁹, sans doute dans sa version latine, où il est

87. Théodore Véron, *Le salon de 1876 : mémorial de l'art et des artistes de mon temps*, Poitiers, L'auteur, 1876, p. 20.

88. Mario Proth, *Voyage au pays des peintres. Salon de 1875*, Paris, Chez Henri Vaton, 1875, p. 10.

89. Le catalogue citait en commentaire le passage concerné : « " Du temps de David, il y eut une famine qui dura trois ans. David consulta l'oracle du Seigneur, et le Seigneur lui répondit que cette famine était arrivée à cause de Saül et de sa maison, qui était une maison de sang, parce qu'il avait tué les Gabaonites. – David dit aux Gabaonites : Que puis-je faire pour réparer l'injure que vous avez reçue ? Ils lui répondirent : Qu'on nous donne au moins sept des enfants de Saül, afin que nous les mettions en croix pour satisfaire le Seigneur. David prit les deux fils de Respha, fille d'Aia, qu'elle avait eus de Saül, et cinq fils que Mérab, fille de Saül, avait eus d'Hadriel, et les mit entre les mains des Gabaonites, qui les crucifièrent... Respha demeura là depuis le commencement de la moisson jusqu'à ce que l'eau du ciel tombât sur eux, et elle empêcha les oiseaux de déchirer leurs corps." (Ancien Testament, Les Rois, Liv. II, Ch. XXI. v. 1 à 10.) ». Le catalogue fait semble-t-il référence à une des éditions de la Bible où le deuxième livre de Samuel, qui dans la tradition hébraïque intégrait le récit des fils de Respha, était considéré comme le deuxième des quatre livres des Rois. Jules Claretie, dans ses commentaires sur le Salon de 1875, fut enthousiasmé par l'expressivité de « ce tableau hardi et violent » (*op. cit.*, p. 296-298).

effectivement question de crucifixion et de dévoration⁹⁰. Becker ne se priva pas d'accentuer l'intensité du texte par la mise en scène et le format qu'il donna à son tableau⁹¹. Pour Dubosc de Pesquidoux, dans *L'Artiste*, il y avait là « une toile d'une horreur colossale⁹² » et Zola lui-même jugea la peinture « très dramatiquement représentée⁹³ ». *L'Illustration*, un des journaux populaires de l'époque, publia à ce sujet un dessin satirique figurant quatre spectateurs au pied de l'immense toile de Becker, en accompagnant la caricature du commentaire : « Si quelqu'un revient du Salon et prétend ne pas avoir vu ce tableau, vous pouvez lui dire de ma part et de celle de M. Becker qu'il en a menti⁹⁴ ».

Les peintures religieuses de grands formats souffrirent longtemps de cette mauvaise réputation : en 1926, lors de la rénovation du Musée du Luxembourg, on notait encore qu'« on a transformé le musée [du Luxembourg] en débarrassant les parois des grandes machines encombrantes comme le *Caïn* de Cormon⁹⁵ ». *Divina Tragedia*, de Chenavard, avait elle aussi été rangée dans cette catégorie peu flatteuse des « grandes machines »⁹⁶. Certains soutenaient bien sûr les peintres dans cette voie en invoquant justement le foisonnement des récits bibliques, en regard duquel il fallait trouver des mises en scènes qui soient à la hauteur. Ainsi Ernest Chesneau, dans son essai sur la peinture anglaise de 1882, prenait la défense de John Martin et de son

90. Je remercie M. Christophe Lemardelé (UMR 8167 Orient et Méditerranée – Mondes sémitiques) de m'avoir fait observer que la version grecque de la Bible comme la version hébraïque font toutes les deux référence à des supplices autres que celui mis en image par Becker.

91. La toile de Becker eut certes des détracteurs mais aussi des partisans, telle la rédaction de *L'Art*, qui aurait apprécié qu'elle soit récompensée par le Salon. Le tableau est aujourd'hui perdu mais on peut estimer qu'il mesurait 6 x 4 m. Nous pouvons ici nous appuyer sur l'article de François Seguin, « Georges Becker, un élève de Gérôme au service des tsars », *Patrimoines*, n° 11, 2015, p. 118-125.

92. Jean Clément Léonce Dubosc de Pesquidoux, *L'artiste*, juillet 1878, non paginé.

93. Émile Zola, « Lettre de Paris, le 2 mai 1875 », parue dans *Le Sémaphore de Marseille*, le 4 mai 1875.

94. Bertall, « Revue comique du Salon de 1875 », *L'Illustration*, n° 1681, 15 mai 1875, p. 324.

95. Pierre Courthion, « La peinture. De l'art moderne et du Luxembourg rajuni », *La Revue hebdomadaire : romans, histoire, voyages*, Paris, Plon, 22 mai 1926, p. 490-495. Citation p. 491.

96. Olivier Merson, « Salon de 1869 », *Le Monde illustré*, 13^e année, n° 644, 14 août 1869, p. 106-107.

impressionnant *Belshazzar's Feast* (qui avait été refusé par la National Gallery en raison de sa taille trop imposante⁹⁷) en mettant en cause la force du sujet : « Sur ce thème, écrivait Chesneau, l'imagination travaille, s'exalte et construit les féeries les plus fantastiques avec la crainte de rester encore au-dessous de la réalité⁹⁸ ». Olivier Merson demeura quant à lui intraitable à l'égard de ce goût pour le spectaculaire, qu'il jugeait vulgaire quand bien même celui-ci aurait eu pour ambition de retranscrire sous forme d'images le lyrisme ou la fougue de l'Ancien Testament. En 1875, il commenta en effet le tableau de Becker en des termes peu amènes :

Sous le rapport de l'impression de cette peinture sur la foule, je l'ai déjà dit, elle est très vive. Cela se conçoit. La foule goûte surtout les sujets rudement épicés. Elle ne perd pas ses loisirs aux œuvres qui exigent de la réflexion. Elle tient à comprendre vite, sans peine. Pourvu que l'on frappe fort, peu importe si l'on frappe juste⁹⁹.

CONCLUSION : DÉFIS ET DÉFIANCE DE LA PEINTURE RELIGIEUSE À L'HEURE DU NATURALISME

Le nouveau paradoxe – et nous constatons que l'époque n'en était pas avare –, c'est qu'à force de réclamer de la justesse en lieu et place de la poésie, du spectacle ou de la fantaisie, on prenait le risque d'en arriver à une peinture effectivement documentée et précise, comme cela était demandé, mais dont la rigueur et la littéralité pouvaient tout autant faire polémiques. Aussi bien réclamait-on des peintres une grande fidélité aux textes, aussi bien Henri Cochin reprocha-t-il à Bonnat d'avoir suivi de trop près le livre de Job, dans un tableau présenté en 1880 (Fig. 6), et de nous imposer une vision du corps du vieillard dont le réalisme s'avérait finalement gênant :

97. La toile mesurait 160 x 249 cm. Une version de taille moindre est aujourd'hui conservée par le Yale Center for British Art, à New Haven, Connecticut.

98. Ernest Chesneau, *La peinture anglaise*, Paris, A. Quantin, 1882, p. 100.

99. Olivier Merson, « Salon de 1875 – II », *Le Monde illustré*, 15 mai 1875, p. 303-306 (citation p. 303). Cité par Alain Bonnet, « Michel-Ange et l'Académie des Beaux-Arts », in Mehdi Korchane (dir.), *Michel-Ange au siècle de Carpeaux*, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 16 mars-1^{er} juillet 2012, Milan, Silvana Editoriale, p. 19-37. Voir p. 33.

Bonnat a voulu s'inspirer du livre de *Job*. Job n'est point un livre pour les boudoirs ni pour les petits enfants (...) Je ne reproche point la recherche d'un tel sujet, je pense même qu'on peut poursuivre jusqu'au bout l'étude d'une si horrible réalité ; mais ce n'est peut-être pas la meilleure manière de le faire que de pousser trop loin l'exécution du détail¹⁰⁰.

Frédéric de Syène jugea lui aussi la toile « effrayante de vérité anatomique » et déplora que les prétentions d'exactitude de Bonnat l'aient éloigné de la dimension symbolique des évocations bibliques : « Lorsqu'il s'agit d'un personnage biblique, est-ce se montrer un historien exact que de le réduire au prosaïsme et au terre à terre ? La Bible croit à la grandeur surhumaine des êtres qu'elle évoque¹⁰¹ ».

Avec cette dernière remarque, on saisit que les recherches d'ordre scientifique menées par les artistes de l'époque pour donner à leurs restitutions du passé biblique un semblant d'authenticité achoppaient sur le caractère prodigieux et extraordinaire (« surhumain », dirait Frédéric de Syène) accordé aux récits et aux descriptions de l'Ancien Testament. En atteste Henri Delaborde qui, dans sa *Notice sur Charles Timbal*, en 1881, désavouait ceux qui « ne voient dans la peinture religieuse qu'une formule archéologique¹⁰² ». On pourrait facilement classer Cormon dans cette catégorie, car le peintre effectuait bel et bien des recherches relevant de ce qu'Émile Michel, en 1898, appelait l'« archéologie préhistorique¹⁰³ ». On pourrait aussi évoquer le voyage qu'effectua Tissot en Orient sur les traces de la Bible dans la deuxième partie des années 1880, un périple qui, selon Etienne Bricon, répondait en premier lieu « à un besoin moderne de tout savoir par la connaissance directe¹⁰⁴ ». Au risque pour certains d'en perdre un peu leur sensibilité et même leur âme, pour reprendre le terme utilisé par Peladan en 1888 :

Aujourd'hui, on nie l'âme dans l'art comme on nie l'âme dans l'homme (...) Au matérialisme scientifique de Darwin correspond le

100. Henri Cochin, « Le Salon de 1880 », *Le Correspondant*, t. 119, p. 727-748, 25 mai 1880. Citation p. 735.

101. Frédéric de Syène, « Salon de 1880 », *L'artiste, revue de Paris*, mai-juin 1880, p. 342.

102. Henri Delaborde, *Notes et causeries sur l'art et les artistes*, Paris, Plon, 1881, p. VII-VIII.

103. Émile Michel, « Les peintures décoratives de M. Cormon au Muséum », *Revue de l'art*, 10 janvier 1898, p. 1-11. Voir surtout p. 3-4.

104. Etienne Bricon, *Psychologie d'art : les maîtres de la fin du XIX^e siècle*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1900, p. 321-322.

matérialisme littéraire de M. Zola. Aux platitudes de MM. Sarcey, About, Scherrer, les croûtes de MM. Ortego, Casanova et Frappa font écho¹⁰⁵.

Pour Victor Champier, en 1880, la question était en effet assez simple : « Que doit être l'art d'une époque qui se pique d'être *scientifique*, qui accumule ses dédains sur toutes les manifestations du cœur, qui méprise l'âme comme une invention des sophistes (...) ?¹⁰⁶ ». À terme, c'était donc non pas la survie mais l'identité de la peinture religieuse qui était mise en demeure, ainsi que sa nature et surtout sa vocation même, devenue presque futile face aux ambitions naturalistes de la nouvelle scène artistique. On le sent bien lorsque Clément, à la même époque, opposait ce qu'il appelait « les vrais tableaux d'église » – qui avaient pour tâche de « traduire d'une manière plus ou moins pittoresque les histoires de l'Ancien Testament » – et « les autres », ceux qui « n'ont de religieux que le nom et pourraient à la rigueur être rangés dans d'autres catégories¹⁰⁷ ». Jean Prouvaire avait d'ailleurs adopté dès 1876 un ton encore plus ferme et définitif pour évoquer la même idée d'un genre dont les préoccupations nouvelles contrediraient finalement la fonction (sinon la mission) première :

La Peinture sacrée, qui se ravale de plus en plus dans la réalité humaine, est en révolte ouverte contre son propre idéal, et les tableaux religieux sont surtout reconnaissables à ceci qu'ils n'ont rien de religieux¹⁰⁸.

yannick.lepape@musee-orsay.fr

105. Joséphin Peladan, *La décadence esthétique. L'art ochlocratique*, Paris, Camille Dalou, 1888, p. 14-15. Francisque Sarcey et Edmond About étaient des critiques. Aussi Peladan fait-il sans doute référence ensuite à Edmond Schérer, un de leurs confrères, même si le nom précisément publié (Scherrer) était celui d'un peintre ayant exposé au Salon à la même époque et dont Peladan commente le travail par ailleurs.

106. Victor Champier, « Salon de 1880 », *Revue de France*, 1^{er} juin 1880, p. 770.

107. Charles Clément, « Exposition de 1880 », *op. cit.*

108. Jean Prouvaire, *op. cit.*, p. 176. – Cette recherche fait suite à une communication effectuée dans le cadre du séminaire 2016 du Centre interdisciplinaire d'étude du religieux (Université de Montpellier, Maison des Sciences de l'Homme) sur le thème *Origines et fondations du religieux*.

Fig. 1. « Khorsabad. – Fore-part of bull on jamb of door ».
 Gravure. Joseph Bonomi, *Nineveh and its palaces. The discoveries of Botta and Layard, applied to the elucidation of Holy Writ*, Londres, H. G. Bohn, 1857, p. 148. From the Brigham Young University-Idaho, Harold B. Lee Library.

Fig. 2. « Artaxercès accorde la liberté aux Israélites ».

Gravure d'Ad. Ligny d'après un dessin de Gustave Doré. *La Sainte Bible selon la Vulgate. Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré*, Tome 1, Tours, A. Marne et fils, 1866 (non paginé). Détail.

© Bibliothèque nationale de France, Paris.

Fig. 3. « Cormon (F.), *Caïn* ». F. G. Dumas,
Livret illustré du Musée du Luxembourg, Paris, L. Baschet, 1884, p. 76.

La toile de Fernand Cormon, datée de 1880,
fait désormais partie des collections du Musée d'Orsay
(huile sur toile, 400 × 700 cm, RF 280).

Fig. 4. Eugène Thirion, *Judith Victorieuse*, 1873. Huile sur toile, 205 × 222 cm. Musée des beaux-arts de Tours. Dépôt de l'État, 1874, transfert de propriété de l'État à la Ville de Tours, 2010 (Inv. 1874.1.2).

Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Tours.

© Musée des beaux-arts de Tours.

Fig. 5. Pierre-Adrien Pascal Lehoux, *David et Goliath*, 1873.
Huile sur toile, 160 × 257 cm. Collections Ville de Périgueux,
Musée d'art et d'archéologie (Maap). Inventaire B.399.

Avec l'aimable autorisation du Musée d'art
et d'archéologie de Périgueux. Photo © Gauthier.

Fig. 6. « Bonnat (L.) – H. C. Job ». *Le Salon : journal de l'exposition annuelle des beaux-arts*, publié sous la direction de F. G. Dumas, 3 mai 1880, page 1. © Bibliothèque nationale de France, Paris.

Donnée par l'artiste aux Musées Nationaux en 1886,
la toile de Bonnat compte désormais
parmi les collections du Musée d'Orsay
(huile sur toile, 161 × 129 cm, RF 487).