



HAL
open science

L'apparition de l'École du Nord. L'émergence des artistes scandinaves dans la critique d'art française dans les années 1880

Tanguy Le Roux

► To cite this version:

Tanguy Le Roux. L'apparition de l'École du Nord. L'émergence des artistes scandinaves dans la critique d'art française dans les années 1880. *Deshima. Revue d'histoire globale des Pays du Nord*, 2018, 12, pp.155-170. hal-02167091

HAL Id: hal-02167091

<https://hal.science/hal-02167091>

Submitted on 27 Jun 2019

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

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

Pour citer cet article : LE ROUX Tanguy, « L'apparition de l'École du Nord. L'émergence des artistes scandinaves dans la critique d'art française dans les années 1880 », in *Deshima*, n° 12, 2018, p. 155-170.

L'Apparition de l'école du Nord : L'Émergence des artistes scandinaves dans la critique d'art française dans les années 1880

(Manuscrit définitif avant publication)

À la fin des années 1870, des premiers signes annoncent l'engouement de la critique française pour l'art scandinave durant la décennie suivante, lors du Salon de 1876 on peut ainsi lire dans *L'Art* qu'« il y a dans le Nord une école de paysagistes avec laquelle nous devons compter »¹. Cependant, ce jugement n'est alors pas unanime : à l'occasion de l'exposition universelle de 1878, l'influent critique Edmond Duranty déclare dans la *Gazette des Beaux-Arts* qu'il n'y a « point de peinture danoise, point de peinture suédoise ni norvégienne », ne voyant dans l'art de ces pays que des imitations des écoles française et allemande². Gabriel Monod fait part d'une opinion similaire, critiquant l'absence d'individualité artistique des pays scandinaves qui n'ont exposé à ses yeux que des œuvres d'artistes assimilés français ou allemands³. Chez d'autres auteurs, les pays scandinaves sont ignorés ou simplement mentionnés, les commentaires développés et appréciatifs de l'art scandinave sont ainsi l'exception en 1878. Ce désintérêt manifeste des critiques français pour l'art scandinave est ancien : lorsqu'en 1855 Théophile Gautier liste les écoles pour attribuer un qualificatif à chacune d'elles, il résume alors l'Europe aux quatre écoles de France, d'Angleterre, de Belgique et d'Allemagne⁴. Les pays nordiques ne figurent pas dans sa conception de l'Europe des arts. De 1855 à 1878, les manifestations d'un intérêt pour les arts de l'Europe septentrionale sont éparses et isolées dans la critique d'art française.

À l'occasion de l'exposition universelle de 1889, la situation est tout autre : la critique se fait alors unanime et couvre d'éloges les artistes venus du Nord, dont elle reconnaît désormais le talent et l'originalité. Charles Ponsonailhe les placent ainsi « au premier rang » des écoles étrangères, Georges Lafenestre déclare que c'est dans les pays du Nord « que brûle depuis quelques

¹ Ménard, René, « Salon de 1876. Les peintres étrangers », *L'Art*, tome 6, deuxième année, 1876, p. 101.

² Duranty, Edmond, « Exposition universelle : Les Écoles étrangères de peinture ; Allemagne (fin), Suède, Norvège, Danemark, Russie, Hollande », *Gazette des Beaux Arts*, tome XVIII, 1er août 1878, p. 160-161.

³ Monod, Gabriel, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle (1867-1878)*, Paris, C. G. Fischbacher, 1878, p. 39-40.

⁴ Mainardi, Patricia, « Les Premiers Essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international », in Bouillon, Jean-Paul (éd.), *La Critique d'art en France. 1850-1900*, Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 55.

années le foyer silencieux et actif de la révolution qui s'opère dans la vision des artistes » et Henry Havard loue les œuvres « absolument originales » exposées dans les sections scandinaves⁵:

« Enfin, nous arrivons à ce groupe si intéressant d'artistes danois, suédois, norvégiens et finlandais (puisque finlandais il y a) qui, après être venus nous emprunter leur instruction préalable et avoir reçu de nos artistes indépendants leur orientation, nous reviennent avec une conception nouvelle de la lumière, jointe à une puissance d'observation capable d'enfanter des œuvres absolument originales. »

Ces quelques commentaires sont représentatifs du verdict rendu par la critique sur l'art des pays scandinaves à l'occasion des expositions universelles de 1878 et 1889 : au désintérêt manifeste des critiques de 1878 – qui ignorent ces pays ou découragent la visite de leurs sections – succèdent en 1889 des éloges unanimes, louant l'individualité, la sensibilité et les qualités d'observation des artistes venus du Nord. Cette mise en regard des critiques des deux expositions universelles met en évidence les profonds changements survenus en une décennie dans la réception française de l'art scandinave. L'exposition universelle de 1889 marque l'aboutissement de l'émergence progressive des artistes scandinaves à la fois dans le champ de vision et dans le champ d'intérêt du public français. Durant la décennie, l'Europe des arts, telle que la conçoivent les critiques, s'est agrandie et englobe désormais les écoles nordiques que les critiques ne se permettent plus d'ignorer. Cet article propose, à partir d'une étude de la critique d'art française des années 1880 et des travaux déjà consacrés à la réception française des artistes étrangers et à la colonie scandinave de Paris au XIX^e siècle, de mettre en lumière un certain nombre des ressorts à l'origine de la subite visibilité des artistes scandinaves qui survient en France dans les années 1880.

La thèse récemment soutenue de Laurent Cazes, portant sur la réception des artistes étrangers au Salon de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle, a mis en évidence les apparitions de plus en plus fréquentes des artistes scandinaves dans la critique du Salon dans les années 1880, il constate également que ces mentions de plus en plus nombreuses s'accompagnent de critiques le plus souvent positives⁶. Cazes met en regard ce succès des artistes nordiques durant les années 1880 avec leur discrétion dans la critique avant la fin des années 1870. Il identifie certaines causes de ce succès soudain, en constatant notamment la concordance chronologique entre la croissance de la colonie scandinave à Paris et son émergence dans la critique. Notre comparaison de la réception des expositions universelles de 1878 et 1889 et les travaux de Laurent Cazes portant sur le Salon sur

⁵ Ponsonailhe, Charles, « Les Artistes scandinaves à Paris. Précédé d'une étude générale sur l'art étranger à l'Exposition universelle de 1889 », *La Grande Revue* [Paris et Saint-Petersbourg], juillet 1889, tiré à part, p. 13. Lafenestre, Georges, « La Peinture étrangère à l'Exposition universelle », *Revue des deux mondes*, tome XCVI, 1^{er} novembre 1889, p. 161. Havard, Henry, « L'Exposition des Beaux-Arts. Les Écoles étrangères. II », *Revue de l'Exposition universelle de 1889*, tome 2, août-novembre 1889, p. 293.

⁶ Cazes, Laurent, *L'Europe des arts. La participation des peintres étrangers au Salon : Paris, 1852-1900*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Éric Darragon, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 2015 (2 vol.), p. 141-143, 163-167, 288-292.

une chronologie longue concordent et confirment que des changements importants et nouveaux ont lieu dans la réception française des artistes nordiques durant les années 1880. Les origines de ce phénomène sont de natures multiples : certaines sont structurelles et administratives, d'autres sont liées aux évolutions de la communauté scandinave de Paris, à des concours de circonstances qui ont pu attirer l'attention de la critique sur ces artistes ou encore à l'évolution des goûts artistiques du public.

Le rôle de l'administration des Beaux-Arts

Les artistes scandinaves ont en premier lieu gagné en visibilité du fait de l'attention croissante qu'a portée l'administration des Beaux-Arts aux artistes étrangers présents au Salon. Cet intérêt de l'administration a en effet eu un impact sur la réception critique de l'ensemble des étrangers. Les recherches de Tom Verschaffel ont mis en évidence qu'au début du XIX^e siècle l'intérêt pour la nationalité des exposants du Salon, de la part des critiques comme de l'administration des Beaux-Arts, est encore très faible⁷. L'année 1852 marque un tournant important avec l'ajout systématique des lieux de naissance des artistes dans les livrets du Salon, cette indication permettant de présumer la nationalité des artistes, elle devient rapidement un outil pour la critique. Progressivement, avec une accélération lors de l'exposition universelle de 1855, la prise en compte de la nationalité des artistes se fait plus forte, d'abord au sein de l'administration puis par les critiques qui ont accès à de nouvelles informations sur les artistes. Des critiques du Salon sortent occasionnellement du classement habituel par genre pour adopter un classement par nationalités dans leurs articles. Une fois devenue visible, la nationalité est ainsi devenue un critère de classement et d'analyse, entraînant la fortune de la notion d'école nationale durant la seconde moitié du siècle. Lors du Salon de 1880, particulier du fait de son règlement éphémère instituant l'exposition séparée des artistes étrangers, la majorité des critiques a fait preuve d'une certaine inertie, conservant ses habitudes de commentaires classés par genre, « gommant » ainsi l'organisation du Salon⁸. Quelques critiques se sont toutefois adaptés à la nouvelle organisation, donnant une visibilité accrue à l'ensemble des exposants étrangers, c'est notamment le cas d'Albert Wolff dans *Le Figaro* et de Frédéric de Syène dans *L'Artiste*. De Syène remarque alors la présence au Salon des « peintres du Nord qui par-dessus tout excellent à peindre les épisodes de la vie

⁷ Verschaffel, Tom, « Une École de plus en plus nationale. La Critique française et les Peintres belges aux Salons de Paris (1831-1865) », in Roland, Hubert (éd.) & Schmitz, Sabine (éd.), *Pour Une Iconographie des identités culturelles et nationales. La Construction des images collectives à travers le texte et l'image*, Francfort-sur-le-Main, P. Lang, 2004, p. 117-134.

⁸ Ehrard, Antoinette, « L' « Impossible » Salon de 1880 », in Bouillon, Jean-Paul (éd.), *La Critique d'art en France. 1850-1900*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 147-158.

rustique et de la vie maritime »⁹. Si l'impact de l'organisation du Salon de 1880 sur la critique a été modéré, l'expérience de la visite en a été inévitablement différente, il était impossible d'y ignorer la présence des étrangers. En 1882, l'*Annuaire statistique de la France* affine ses statistiques relatives aux récompenses du Salon en y incluant le nombre de récompensés par nationalité et, à partir de 1884, cette précision apparaît également dans le décompte des exposants du Salon¹⁰. Les données relatives au Salon proviennent de l'administration des Beaux-Arts dont l'intérêt croissant pour les artistes étrangers se confirme encore. Ces statistiques s'affinent progressivement : en 1882 les Suédois et les Norvégiens sont comptabilisés ensemble, en 1883 les Scandinaves ne forment qu'une catégorie et à partir de 1884 les Danois, les Norvégiens et les Suédois sont définitivement distingués.

Ces multiples évolutions des coulisses administratives du Salon se répercutent rapidement dans la critique qui fait usage des nouvelles informations mises à sa disposition : ainsi en 1887 Charles Ponsonailhe débute sa critique pour *L'Artiste* en commentant le livret, remarquant qu'un cinquième des exposants sont étrangers¹¹. Il détaille les effectifs de chaque nationalité et signale « les gros bataillons » formés par les Américains, les Belges, les Scandinaves, les Anglais et les Austro-Hongrois, ces précisions introductives annonçant la trame de son commentaire par nationalité¹². A l'aide des livrets du Salon et des statistiques officielles, les critiques ont pu regrouper les artistes selon leurs origines, permettant ainsi l'identification du groupe des Scandinaves. Ce groupe comprend les Danois, les Norvégiens et les Suédois, auxquels les Finlandais sont ajoutés par de nombreux auteurs. Ainsi, lorsqu'il donne le détail des exposants étrangers en 1887, Ponsonailhe compte « trente-neuf Scandinaves dont cinq Danois, treize Norvégiens, vingt Suédois et un Finlandais »¹³. De manière plus exceptionnelle, certains auteurs joignent d'autres nationalités aux artistes scandinaves et finlandais, telles que les Hollandais ou les Russes. C'est notamment le cas de Frédéric de Syène lors du Salon de 1880, il consacre alors un paragraphe de son compte-rendu aux « peintres du Nord » dans lequel il rassemble le Danois Peder Severin Krøyer, le Norvégien Frithjof Smith-Hald, les Suédois August Hagborg et Hugo Salmson, le Finlandais Albert Edelfelt et les Hollandais Christoffel Bisschop et Louis-Joseph Anthonissen¹⁴. Ces regroupements d'artistes de différentes nationalités, sous des vocables divers – « scandinaves », « du Nord » ou « nordiques » – et dont la composition peut varier d'un auteur à l'autre, se fondent sur les cultures perçues comme

⁹ Syène, Frédéric de, « Salon de 1880 », *L'Artiste*, premier volume de 1880, mai-juin 1880, p. 368.

¹⁰ Ministère du commerce, *Annuaire statistique de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1882, p. 262. Ministère du commerce, *Annuaire statistique de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1884, p. 308 et 310.

¹¹ Ponsonailhe, Charles, « Le Salon. Peinture. I », *L'Artiste*, premier volume de 1887, juin 1887, p. 413-414.

¹² *Ibid.*, p. 414.

¹³ *Ibid.*, p. 413.

¹⁴ Syène, Frédéric de, *op. cit.*, p. 368.

très homogènes entre les différents pays nordiques et le constat d'inspirations communes à de nombreux artistes de ces différents pays.

Du fait de la précision croissante des informations données par l'administration des Beaux-Arts, les artistes étrangers ont collectivement gagné en visibilité des années 1850 aux années 1880, permettant ainsi l'émergence des Scandinaves. Cependant, ceux-ci ont profité de ces circonstances favorables au même titre que les autres nationalités. La percée de l'art scandinave dans la critique française dans les années 1880 ne s'explique donc pas par ces seuls éléments. Ils attestent néanmoins durant ces années d'un intérêt croissant de l'administration des Beaux-Arts pour les artistes étrangers, créant un cadre favorable en incitant la critique à y porter attention.

L'accroissement de la communauté scandinave de Paris et ses premiers succès

L'accroissement de la communauté scandinave de Paris a aussi été un facteur déterminant. Jusqu'aux années 1860, le groupe des artistes scandinaves établis dans la capitale française est demeuré de taille réduite : le parcours alors habituel des artistes scandinaves les conduisait des académies de Stockholm ou Copenhague à celles d'Allemagne, de Düsseldorf et de Munich en particulier, plutôt qu'à Paris. L'attraction croissante de Paris et la guerre prusso-danoise de 1864 sont à l'origine d'un accroissement du nombre d'artistes scandinaves à Paris et d'une désaffection des académies allemandes à partir de la fin des années 1860. A l'issue du conflit de 1864, le roi de Suède Charles XV, lui même peintre, recommande en effet aux artistes de ne plus se rendre en Allemagne, contribuant ainsi à faire de Paris la nouvelle destination principale des artistes scandinaves¹⁵. De quelques artistes isolés, comme les Suédois Alfred Wahlberg et Nils Forsberg qui sont arrivés dès les années 1860, le groupe passe à plusieurs dizaines d'exposants à chaque Salon dans les années 1880. L'évaluation du nombre d'artistes scandinaves établis à Paris et ses variations sont complexes à déterminer. Vibeke Røstorp propose dans sa thèse un recensement annuel des artistes suédois et norvégiens à partir des catalogues des Salons des années 1880, elle en compte une quarantaine chaque année dont les deux tiers sont suédois¹⁶. Cette méthode a quelques limites qui incitent à augmenter ces chiffres, il faut en effet prendre en compte que de nombreux artistes étrangers installés à Paris n'exposent pas chaque année bien qu'ils résident dans la capitale. Le groupe est ainsi plus nombreux que ne l'indiquent les statistiques annuelles du Salon. Dans le cadre d'une étude sur la visibilité des Scandinaves, il faut aussi ajouter les Danois aux Suédois et Norvégiens. *L'Annuaire statistique de la France* permet à partir de 1884 d'obtenir des données par

¹⁵ Sur le transfert de Düsseldorf et Munich à Paris, voir : Claustrat, Frank, « La quête de la modernité des peintres nordiques en France et en Allemagne », in Espagne, Michel (éd.), *Le Prisme du nord. Pays du nord, France, Allemagne (1750-1920)*, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 173-187.

¹⁶ Røstorp, Vibeke, *Le Mythe du retour. Les Artistes scandinaves en France de 1889 à 1908*, Stockholm, Stockholms universitet, 2013, p. 199-210.

nationalité pour les exposants du Salon. Ces statistiques contemporaines indiquent la présence d'une soixantaine de Scandinaves dont trente à quarante Suédois à chaque Salon, soit des effectifs supérieurs aux décomptes de Röstorp. Ces chiffres sont toutefois encore une estimation basse de la colonie d'artistes scandinaves présente à Paris : comme ceux de Röstorp, ils ne prennent pas en compte que la totalité des artistes étrangers de la capitale n'expose pas chaque année. Il n'existe pas de statistiques sur la présence scandinave au Salon dans les années 1870, mais celles de la décennie 1880 attestent de l'importance numérique de la colonie scandinave durant cette période. En étudiant l'ensemble de la présence étrangère au Salon, Laurent Cazes a pu évaluer à 8,92% la part des Scandinaves parmi les peintres étrangers aux Salons de 1881 à 1889, ce qui en fait le quatrième groupe de peintres étrangers après les Américains, les Britanniques et les Belges¹⁷. Il s'agit donc d'un groupe important difficile à ignorer. Cette forte présence s'impose au critique lors de sa visite minutieuse du Salon équipé de son livret, comme le montrent les remarques régulières qui confirment que le nombre important de Scandinaves, et plus particulièrement de Suédois, ne passe pas inaperçu. En 1880, le marquis de Chennevières observe dans la *Gazette des Beaux-Arts* que les Suédois « abondent » dans les expositions parisiennes et Paul Mantz remarque dans *Le Temps* que les Suédois préfèrent désormais la France à Düsseldorf et Munich¹⁸. En 1884, Louis de Fourcaud constate la présence d'une « foule d'artistes » venus de Suède « classés en bon rang dans nos expositions »¹⁹. Charles Ponsonailhe abonde en ce sens en comptant les Scandinaves parmi les « gros bataillons » d'étrangers au Salon de 1887²⁰. En 1883, Roger Ballu et Guillaume Dubufe remarquent dans *La Nouvelle Revue* la profusion d'artistes étrangers présents au Salon, parmi lesquels les Scandinaves sont un des groupes les plus récemment arrivés à Paris, attestant de leur émergence récente aux yeux de la critique²¹ :

« Il y a eu, depuis quelques années, une véritable fureur de peinture septentrionale : aux Belges, les premiers arrivés, ont succédé les Anglais, puis les Hollandais ; voici venir maintenant les Suédois, les Norwégiens, les Russes, et jusqu'aux Allemands sans rancune. »

Laurent Cazes relève ce type de remarques à partir du Salon de 1875, mais il ne s'agit alors pas encore d'un jugement unanime comme le montrent les critiques des sections scandinaves de l'exposition universelle de 1878. Cazes explique le gain de visibilité des Scandinaves par

¹⁷ Cazes, Laurent, *L'Europe des arts. La participation des peintres étrangers au Salon : Paris, 1852-1900*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Eric Darragon, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 2015, vol. 2, p. 11, graph. 5.

¹⁸ Chennevières, Marquis de, « Le Salon de 1880 (Troisième et Dernier Article) », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXII, 1^{er} juillet 1880, p. 64-66. Mantz, Paul, « Le Salon. VII », *Le Temps*, n° 7001, 20 juin 1880.

¹⁹ Fourcaud, Louis de, « Le Salon de 1884 (Deuxième Article) », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXIX, 1^{er} juin 1884, p. 476.

²⁰ Ponsonailhe, Charles, *op. cit.*, p. 413-414.

²¹ Ballu, Roger & Dubufe, Guillaume, « Dialogue sur le Salon de 1883 », *La Nouvelle Revue*, tome 22, 1883, p. 715.

l'accroissement de leur nombre mais aussi par l'émergence à la fin des années 1870 « d'individualités marquantes » susceptibles, par leurs talents et leurs choix artistiques, de marquer la critique et d'attirer les récompenses et les faveurs du public²². Alfred Wahlberg est repéré très tôt au Salon et remporte des récompenses en 1870 et 1872 et Wilhelm von Gegerfelt est favorablement remarqué durant les mêmes années, toutefois ces figures sont alors isolées. À la fin de la décennie, de nouveaux artistes émergent, notamment le Suédois Hugo Salmson qui obtient une mention honorable en 1878, suivie d'une médaille de troisième classe et d'un achat de l'État en 1879 avec *Arrestation dans un village de Picardie* (Musée d'Orsay, dépôt au Musée de Picardie, inv. M.P.D.461) qui est alors désignée comme la scène de campagne « la plus parfaite » du Salon dans la *Gazette des Beaux-Arts*²³. *Grande Marée dans la Manche* de son compatriote August Hagborg (Musée d'Orsay, dépôt au Musée de Saint-Maur, inv. D-32-1-1) remporte un succès similaire la même année et est aussi acheté par l'État français. Au Salon de l'année suivante, le Finlandais Albert Edelfelt fait une forte impression et remporte une médaille de troisième classe avec *Convois d'un enfant* (Ateneumin taidemuseo, inv. A II 819), et le Norvégien Frithjof Smith-Hald voit son tableau *Station de bateaux à vapeur en Norvège* (Palais des Beaux-Arts de Lille, inv. P 736) acheté par l'État. Cette percée au Salon réalisée par quelques artistes nordiques à la fin des années 1870 a attiré l'attention sur leurs nationalités, facilitant les succès de leurs compatriotes qui arrivent ensuite. Durant les années 1880, de nouvelles figures sont repérées puis attentivement suivies par la critique : les Suédois Richard Bergh, Allan Österlind et Per Hasselberg, les Norvégiens Christian Skredsvig, Erik Werenskiöld et Frits Thaulow et le Danois Peder Severin Krøyer. Bergh expose au Salon à partir de 1883, il est rapidement remarqué pour ses portraits et en 1886 celui de sa femme (Göteborgs Konstmuseum, inv. GKM 0195) qu'il expose est désigné comme « un des meilleurs portraits du Salon » dans la *Gazette des Beaux-Arts*²⁴. Österlind est remarqué par de très nombreux critiques avec ses premières peintures reçues au Salon en 1887 où il expose deux scènes de genre bretonnes à sujets religieux : *Le Baptême* (Ateneumin taidemuseo, inv. A I 530) et *À La Maison mortuaire* (CNAP, dépôt au Musée de l'Ardenne, inv. FNAC 1153) qui est acheté par l'État. Ces artistes suscitent des éloges que les critiques lient régulièrement à leurs origines nordiques. Le nombre de récompensés scandinaves s'accroît de manière significative à la suite de leur reconnaissance par la critique : au 1^{er} avril 1881, l'administration des Beaux-Arts recense 17 Scandinaves récompensés lors des Salons précédents et encore en vie, au 1^{er} avril 1888 ils sont 45²⁵.

²² Cazes, Laurent, *op. cit.*, p. 141, 288-289.

²³ Baignères, Arthur, « Le Salon de 1879 (Deuxième Article) », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XX, 1^{er} juillet 1879, p. 40.

²⁴ Lostalot, Alfred de, « Le Salon de 1886 (Premier Article) », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXXIII, 1^{er} juin 1886, p. 460.

²⁵ Ministère du commerce, *Annuaire statistique de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1882, p. 262. Ministère du

La décennie est ainsi bien marquée par un nouvel intérêt du monde des arts parisien – des critiques comme des jurés du Salon – pour les artistes du Nord.

L'impact décisif de l'exposition internationale de Copenhague en 1888

L'année 1888 est une étape décisive dans cette évolution avec, à l'occasion de l'exposition internationale de Copenhague, une confrontation inédite de la critique française à une grande exposition d'art scandinave. Un groupe de représentants français influents dans le domaine des arts a en effet pu visiter l'exposition dans des conditions privilégiées sur l'invitation du collectionneur danois Carl Jacobsen. Les expositions internationales scandinaves se déroulent à intervalles réguliers à Stockholm et Copenhague de 1866 à 1897 et Christiania²⁶ a auparavant accueilli des expositions internationales d'art scandinave²⁷. La visibilité de ces expositions hors de Scandinavie est habituellement faible, l'exposition de Copenhague n'est ainsi initialement pas vouée à faire l'objet d'une attention particulière de la part du public français. Mais l'intervention de Carl Jacobsen a eu un impact important sur la visibilité de l'exposition, et ainsi de l'art scandinave, en France : il a organisé à ses frais une section artistique française pour laquelle il a formé un comité composé d'une vingtaine de membres de l'élite du monde des arts parisien, parmi lesquels l'ancien ministre des Beaux-Arts Antonin Proust, l'architecte Charles Garnier et le peintre Jean-Léon Gérôme. Cette section française a rassemblé plus de 600 œuvres provenant de sa collection personnelle ou de France où il a sollicité des artistes, des collectionneurs et des musées. Ces premières initiatives ont attiré l'attention en France, où l'opportunité offerte par cette section française a suscité l'engouement des artistes et la curiosité de la presse. Lors de l'exposition, Jacobsen a complété son œuvre de mécène en invitant à Copenhague une délégation artistique française composée de critiques – André Michel du *Journal des Débats*, Albert Wolff du *Figaro* –, de membres de l'administration des Beaux-Arts – Roger Ballu, Armand Dayot, Antonin Proust –, de députés – Raphaël Bischoffsheim, Paul Bluysen –, du marchand d'art Georges Petit, du collectionneur Gustave Dreyfus, de l'historien de l'art Marius Vachon et d'une dizaine d'artistes parmi les plus en vue à Paris tels que Albert Besnard, Alexandre Falguière et Henri Gervex. Un important échantillon de l'élite artistique parisienne s'est ainsi vu offrir une occasion exceptionnelle de découvrir l'art scandinave. À la suite de cette visite, les membres de la délégation publient de multiples comptes-rendus de leur voyage, dont des critiques particulièrement développées de la section des Beaux-Arts. Albert Wolff s'est vu contraint de décliner l'invitation en raison de son indisponibilité, mais il consacre néanmoins un

commerce et de l'industrie, *Annuaire statistique de la France*, Nancy, Imprimerie Berger-Levrault et Cie, 1888, p. 210.

²⁶ Devient Oslo en 1925.

²⁷ Christiania (Oslo) 1857 et 1861, Stockholm 1866, Copenhague 1872 et 1888, Stockholm 1897.

article à l'exposition et à son mécène Carl Jacobsen²⁸. L'exposition de Copenhague a remporté un franc succès auprès de ses visiteurs français et d'autres critiques s'y rendent également : Maurice Hamel pour la *Gazette des Beaux-Arts* et un correspondant anonyme pour *Le Temps*. *L'Indépendant littéraire* a recours à un auteur danois, Johannes Østrup²⁹.

L'initiative de Carl Jacobsen a permis la découverte de l'art scandinave par la critique française dans des conditions exceptionnelles : à Copenhague, les artistes danois, suédois et norvégiens ont exposé à l'abri des imposantes autres écoles étrangères dont le prestige accapare la critique lors des expositions universelles, et contrairement au Salon ils étaient regroupés en sections nationales, ce qui incite au commentaire par école. Maurice Hamel et le correspondant du *Temps* rappellent dans leurs articles la dernière occasion qu'ils ont eue d'observer l'art scandinave : lors de l'exposition universelle de 1878, dans laquelle Hamel voit « l'Hégire de la jeune école [du Nord] »³⁰. Le commentaire d'Hamel résume la situation, la dernière fois que le public français a pu voir l'art scandinave, celui-ci n'en était qu'à ses débuts et ne suscitait pas l'enthousiasme du public. Depuis, les artistes scandinaves ont réussi à percer au Salon et plusieurs d'entre eux sont désormais des figures bien connues mais, avant 1888, aucune vue d'ensemble de leur école, qui permette de prendre la mesure du chemin parcouru, n'avait encore été offerte aux yeux de la critique française. L'intérêt suscité en France par l'exposition de Copenhague grâce à Jacobsen est à l'origine de la publication simultanée dans plusieurs journaux et revues d'une série d'articles exclusivement consacrés à l'art scandinave qui y est analysé par école. Il s'agit d'une première en France où les articles abordant ce sujet de manière détaillée et exclusive ont été rares et isolés jusqu'à cette date. En 1888, une première conceptualisation de l'art scandinave s'élabore pour la première fois chez plusieurs critiques français de journaux et revues parmi les plus lus du pays. Les répercussions en sont multiples, particulièrement sur l'attitude de la critique lors de l'exposition universelle de Paris l'année suivante. À Copenhague, les critiques ont eu en tête l'exposition de l'année suivante et ont consciemment préparé leurs commentaires des trois sections scandinaves qui allaient s'y former : André Michel et le correspondant du *Temps* prédisent tous les deux que l'art scandinave sera bien reçu à l'exposition universelle et, en 1889, Michel aborde l'art scandinave en rappelant avoir eu « il y a juste un an, l'occasion de faire connaissance avec cette jeune école »³¹. En 1888, un premier pan

²⁸ Wolff, Albert, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 3^e série, n° 161, 9 juin 1888, p. 1.

²⁹ Hamel, Maurice, « La Peinture du Nord à l'exposition de Copenhague », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXXVIII, 1^{er} novembre 1888, p. 388-404. Anonyme, « L'Exposition scandinave », *Le Temps*, n° 9902, 12 juin 1888. Anonyme, « L'Exposition scandinave », *Le Temps*, n° 9923, 3 juillet 1888. [Ø]strup, Johannes, « L'Exposition de Copenhague et la Peinture scandinave », *L'Indépendant littéraire*, III^e année, 2^e semestre, n° 4, 15 août 1888, p. 73-74.

³⁰ Anonyme, « L'Exposition scandinave », *Le Temps*, n° 9902, 12 juin 1888. Hamel, Maurice, « La Peinture du Nord à l'exposition de Copenhague », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXXVIII, 1^{er} novembre 1888, p. 388.

³¹ Michel, André, « De Copenhague à Bruxelles (deuxième article) », *Journal des Débats*, 27 août 1888. Anonyme, « L'Exposition scandinave », *Le Temps*, n° 9923, 3 juillet 1888. Michel, André, « Les Beaux-Arts à l'exposition universelle. Les Écoles étrangères. Norvège – Suède – Danemark – Finlande », *Journal des Débats*, 29 août 1889.

de la critique française ajoute les écoles du Nord à sa grille d'analyse de l'art européen, comme un prélude avant que l'ensemble de la critique ne suivent cette voie lors de l'exposition universelle de 1889.

Le triomphe de l'esthétique naturaliste

La découverte des Scandinaves par la critique française dans les années 1880 n'est pas seulement la conséquence de causes structurelles tels que le recensement des artistes étrangers par l'administration, leur nombre plus important que durant les décennies précédentes ou la visite d'un groupe de critiques à Copenhague. L'augmentation importante précédemment mentionnée du nombre de récompenses accordées aux Scandinaves durant les années 1880 ne correspond pas à un accroissement de leur groupe et indique donc une meilleure appréciation de leurs œuvres. Le décompte des médailles des expositions universelles de 1878 et 1889 témoigne également de cette évolution qu'illustre la Suède qui a obtenu 3 récompenses dans les Beaux-Arts lors de la première exposition puis 39 lors de la seconde. Les commentaires positifs dans leur grande majorité des œuvres scandinaves au Salon tranchent également avec les critiques sans concession de 1878. Ces éléments sont les indices de l'entrée en adéquation des artistes scandinaves avec le goût artistique à la mode à Paris aux alentours de 1880. Cette période voit la consécration du naturalisme comme esthétique dominante au Salon, remportant une large part des suffrages du public, de la critique et des jurys. Durant les années 1870, lorsque les Scandinaves commencent à se regrouper à Paris, on y retrouve des paysagistes passés par Düsseldorf, tels que Alfred Wahlberg et Wilhelm von Gegerfelt, des portraitistes, tel que Nils Forsberg, et des peintres d'histoire, tel qu'Albert Edelfelt. À la fin de la décennie et dans les années 1880, inspirés notamment par les succès de Jules Bastien-Lepage, les Scandinaves accompagnent la forte expansion de l'esthétique naturaliste. Des peintres comme Hagborg, Salmson et Edelfelt se spécialisent dans les scènes de genre paysannes entre 1878 et 1880 et les jeunes arrivants de Scandinavie adoptent pour beaucoup cette même source d'inspiration. Les œuvres exposées dans les sections scandinaves de l'exposition universelle de 1889 témoignent de l'importance prise par le courant naturaliste parmi les artistes scandinaves durant la décennie.

Les scènes de genre gagnent inexorablement du terrain sur la peinture d'histoire au Salon depuis la moitié du siècle, cette évolution doit beaucoup à l'essor de la clientèle bourgeoise durant cette période et à une certaine raréfaction de la commande publique. La bourgeoisie urbaine, qui doit sa prospérité à la banque et à l'industrie, apprécie tout particulièrement les scènes de genre prenant place dans un cadre rural. Ce nouveau goût bourgeois repose à la fois sur une nostalgie de la vie rurale et sur l'émergence des nationalismes que les scènes de genre permettent de mettre en scène par d'autres moyens que la peinture d'histoire : les paysages, les costumes traditionnels, les

architectures, les coutumes représentés sont autant d'éléments qui s'adressent à la sensibilité patriotique du public. Cette émergence des nationalismes dans la seconde moitié du siècle touche autant les artistes que leur public, le choix de sujets ruraux fait ainsi coïncider la volonté des artistes et les goûts du public. De nombreux peintres étrangers s'insèrent sur ce marché émergent de la peinture de genre : au contraire de la peinture d'histoire, qui peut paraître obscure pour le public français lorsqu'elle représente des souverains suédois ou norvégiens, la peinture de genre par ses sujets est directement compréhensible de tous³². De plus, les étrangers bénéficient d'un atout sur les peintres français en ce domaine en raison du goût très répandu pour l'exotisme, le folklore et les paysages des horizons lointains séduisant alors le public. Le goût de l'exotique permet ainsi aux artistes étrangers d'obtenir des succès au Salon avec des motifs nationaux, mais ils vont également peindre certaines de leurs scènes en parcourant les campagnes françaises. Ces dernières ne sont pas l'apanage des artistes français et peuvent permettre à des étrangers de remporter des succès notables, les trois achats de l'État au Suédois Hugo Salmson, en 1879, 1882 et 1884, concernent ainsi deux scènes picardes et une scanienne : *Arrestation dans un village de Picardie* (Musée d'Orsay, dépôt au Musée de Picardie, inv. M.P.D.461), *Une Première Communion en Picardie* (Musée d'Orsay, dépôt au Collège français des Lazaristes à Damas, inv. RF 421) et *À La Barrière de Dalby, à Skane* (Musée d'Orsay, inv. RF 407, LUX 235). Le marché des scènes de genre, en pleine expansion, est donc un secteur très concurrentiel où les artistes sont nombreux, mais où les étrangers sont à armes égales avec les Français. Les années 1880 voient ces évolutions se consolider avec l'alignement du goût officiel sur celui de la bourgeoisie. En 1878, le naturalisme et le réalisme n'ont pas encore les faveurs des autorités, la rétrospective de l'art français à l'exposition universelle n'a pas inclus certains de ses artistes phares tels que Jean-François Millet et Gustave Courbet³³. Les ténors désignés de l'art national ont alors été Alexandre Cabanel, William Bouguereau, Jean-Léon Gérôme ou Ernest Meissonier, le caractère cosmopolite du réalisme lui valant une certaine méfiance. Les victoires des républicains, à la chambre des députés en 1877 puis au sénat en 1879, changent la donne. Le réalisme devient alors l'école républicaine, les républicains y trouvent en effet une esthétique conforme à leurs idéaux et dont le cosmopolitisme est un atout pour le rayonnement de la république française³⁴. En contrôlant les deux chambres, ils prennent la main sur les nominations des hauts fonctionnaires de l'administration des Beaux-Arts où ils font entrer des soutiens du réalisme, à l'instar de Jules-Antoine Castagnary et Antonin Proust. Les Scandinaves ont ainsi

³² Sur la peinture de genre et les artistes étrangers, voir : Vottero, Michaël, « La Peinture de genre aux expositions universelles parisiennes. La Fin des écoles nationales ? », in Laugée, Thierry (dir.) & Rabiller, Carole (dir.), *Critique d'art et Nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIX^e siècle*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2017, p. 57-64.

³³ Joyeux-Prunel, Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays ?*, Paris, N. Chaudun, 2009, p. 38-55.

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

massivement adopté le naturalisme à l'orée de la décennie qui a vu le triomphe de cette esthétique.

Conclusion

L'émergence des Scandinaves dans la critique d'art française dans les années 1880 est donc la conséquence de multiples évolutions. La croissance du groupe scandinave à Paris et l'adoption du naturalisme par de nombreux artistes ont joué un rôle important, c'est dans cette esthétique que Salmson et Hagborg ont remporté des succès notables en 1879, ouvrant la voie à une multitude de succès de leurs compatriotes. La visibilité croissante des Scandinaves leur a permis de se faire des soutiens français, tel que le critique d'art Charles Ponsonailhe qui devient de manière durable leur plus fervent partisan lors du Salon de 1887³⁵. En 1888, l'exposition de Copenhague a projeté d'une manière totalement inédite la Scandinavie au premier plan de l'actualité artistique, accentuant et consolidant définitivement les évolutions amorcées au Salon dans la reconnaissance des artistes scandinaves en tant qu'école. Ce « préambule » aux sections scandinaves de l'exposition universelle de 1889 a permis à un certain nombre de critiques de dresser un premier bilan de ces écoles et de se documenter afin de faire bénéficier ces sections d'amples commentaires l'année suivante à Paris. Cette exposition constitue une nouvelle étape dans l'appréciation des écoles du Nord par la critique qui les intègre désormais dans le concert de l'art européen. En 1889, la critique considère encore les Scandinaves comme des nouveaux venus : Henry Havard et Maurice Hamel rappellent alors que seulement dix ans auparavant l'art scandinave était encore négligeable, et André Michel le qualifie de « jeune école » dans son commentaire³⁶. La jeunesse et la nouveauté de l'art scandinave sont des éléments de langage récurrents dans les critiques de 1889, montrant qu'à cette date les artistes de ces pays sont encore considérés comme une découverte récente.

³⁵ Sur la réception de l'art scandinave par Charles Ponsonailhe, voir les travaux de Frank Claustrat, en particulier : Claustrat, Frank, « L'Invention de l'école scandinave en 1889. Le Plein-Airisme nordique comme paradigme selon le critique d'art Charles Ponsonailhe » in Claustrat, Frank (dir.) & Scottez-De Wambrechies, Annie (dir.), *Échappées nordiques. Les Maîtres scandinaves & finlandais en France. 1870-1914*, Lille, Palais des Beaux-Arts, Paris, Somogy, 2008, p. 17-26.

³⁶ Havard, Henry, « L'Exposition des Beaux-Arts. Les Écoles étrangères. II », *Revue de l'Exposition universelle de 1889*, tome 2, août-novembre 1889, p. 292. Hamel, Maurice, « Les Écoles étrangères (Deuxième Article.) », *Gazette des Beaux-Arts*, tome II, 1^{er} octobre 1889, p. 376. Michel, André, « Les Beaux-Arts à l'exposition universelle. Les Écoles étrangères. Norvège – Suède – Danemark – Finlande », *Journal des Débats*, 29 août 1889.