



**HAL**  
open science

## Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art.

Béatrice Joyeux-Prunel

► **To cite this version:**

Béatrice Joyeux-Prunel. Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art.. ", dans Bernadette Cabouret-Laurieux. Bernadette Cabouret-Laurieux (éd.), La prosopographie au service des sciences sociales, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 339-357., Presses universitaires de Lyon, pp.339-357., 2014, La prosopographie au service des sciences sociales. hal-02393254

**HAL Id: hal-02393254**

**<https://hal.science/hal-02393254>**

Submitted on 4 Dec 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.

## Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art

Béatrice JOYEUX-PRUNEL  
École Normale Supérieure de Paris

L'histoire de l'art a peur du nombre. Les approches quantitatives, importées de la sociologie, sont régulièrement accusées d'incapacité à rendre compte des arts à cause de leur intérêt exclusif pour les stratégies, pour le marché, etc. ; elles sont encore accusées de ne pas tenir compte du caractère irréductible de l'œuvre et du « grand artiste ». La prosopographie touche au cœur de ces questions. On la définit ici comme l'étude historique et sociale des groupes, telle qu'elle a été développée depuis les années 1960 par les historiens des sociétés antiques, en incluant dans cette pratique une dimension sociologique, proposée pour des périodes plus récentes par l'histoire socio-culturelle française autour des travaux de Christophe Charle<sup>1</sup>.

Parce qu'elle compte, pousse aux typologies et prétend proposer des interprétations rationnelles de comportements collectifs, la prosopographie vient mettre en cause l'idéal de l'individualité de l'artiste, comme celui de l'unicité d'une œuvre et d'un style. Pourtant, l'histoire de l'art fait de la prosopographie sans le savoir, et depuis longtemps. Qu'apporte, dès lors, la prosopographie à l'histoire de l'art dans la mesure où l'on tente de s'y appliquer avec des méthodes un peu rigoureuses ? Cet article se propose de dégager quelques pistes qu'une prosopographie qui ne se réduirait pas à l'étude de cohortes d'individus pourrait offrir à la discipline, notamment à partir d'une source sous-utilisée en histoire de l'art, le catalogue de Salon. On l'illustrera avec l'étude de l'avant-garde et de l'élite internationale des artistes modernistes au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, tout en confrontant la méthode prosopographique à des questions *a priori* délicates pour elle : celles de l'œuvre, du génie et du style.

<sup>1</sup> Charle 2006.

### L'histoire de l'art et la prosopographie : un compagnonnage compliqué

En histoire de l'art, la sociologie et les méthodes quantitatives n'ayant pas bonne presse<sup>2</sup>, la prosopographie ne risque pas d'être plus appréciée. La réception catastrophique des travaux de Marie-Claude Genet-Delacroix sur l'administration des Beaux-arts, sous la Troisième République, en est un exemple<sup>3</sup>. Les acteurs de cette mauvaise réception n'ont pas perdu leur malaise face à une démarche qui prétend parler des œuvres à partir des carrières des hommes<sup>4</sup>. Même si la monographie et la chronologie dominent la discipline, cependant, l'histoire de l'art est née prosopographique. Dans ses *Vies d'artistes* (1550-1568), Vasari procède selon un schéma régulier : enfance, études, passage de ville en ville, travail au service de telle ville ou tel mécène, maturité. Aujourd'hui encore les historiens de l'art travaillent à partir de séries : fichiers d'artistes des musées, dictionnaires d'artistes, catalogues raisonnés...

L'étude des populations artistiques a quelques historiens, très peu prosopographes cependant. L'intérêt pour les populations d'artistes étrangers dans un lieu d'accueil (surtout la France<sup>5</sup> et l'Italie<sup>6</sup>) a peut-être plus à faire avec la valorisation intelligente de compétences linguistiques, comme les études de réception à la mode depuis les années 1990<sup>7</sup>, qu'avec un intérêt réel pour la sociologie des groupes concernés. Il a été favorisé aussi par des logiques diplomatiques finançant la recherche sur les relations entre pays : l'histoire des artistes américains ou allemands à l'étranger est bien servie<sup>8</sup>. Les questions esthétiques (styles et écoles nationales), politiques ou culturelles (la réception de l'art des étrangers dans le lieu d'accueil) dominent ces études. Quant aux recherches sur le portrait de groupe ou l'image de l'artiste, elles ne s'interrogent pas sur les soubassements structurels de telles représentations<sup>9</sup>.

Quelques travaux font exception, venus d'abord des sciences sociales. On pense à l'ouvrage de Harrison et Cynthia White qui, malgré ses limites, innovait en se proposant d'expliquer par l'analyse de notices biographiques le fonctionnement du système artistique français des années 1860-1880<sup>10</sup>. Raymonde Moulin publia des enquêtes sur les marchands, leurs trajectoires et leurs discours<sup>11</sup>. Annie Verger a réalisé et analysé un répertoire des élèves de l'Académie de France à Rome. Citons encore les travaux de Séverine Sofio sur les femmes artistes au Salon, au XIX<sup>e</sup> siècle, et de Fabien Accominotti sur les

<sup>2</sup> Joyeux-Prunel, 2008.

<sup>3</sup> Genet-Delacroix 1992.

<sup>4</sup> La réception des travaux de l'auteur de ces lignes peut en être un exemple, notamment la recension par Pierre Vaisse de Joyeux-Prunel 2009 : <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=907>. Voir par exemple Delouche 1989 et Chaudonneret 2007.

<sup>5</sup> Allard 2003.

<sup>6</sup> Voir par exemple Jobert 1995, Fleckner & Gaetgens 2003 et Nerlich 2010.

<sup>7</sup> Notamment les travaux financés par le Centre allemand d'histoire de l'art et la Terra Foundation for American Art.

<sup>8</sup> Ainsi dans Bonnet 2007, Laugée 2009, ou encore le colloque [http://www.inha.fr/IMG/pdf/Img\\_artistes\\_Prog4\\_web-1.pdf](http://www.inha.fr/IMG/pdf/Img_artistes_Prog4_web-1.pdf).

<sup>9</sup> White & White 1991.

<sup>10</sup> Moulin 1985.

carrières des peintres modernes<sup>12</sup>. Les rares prosopographes que compte l'histoire de l'art viennent le plus souvent de la discipline historique : Andrée Sfeir-Semler sur les artistes au Salon de Paris<sup>13</sup> ; Véronique Tarasco-Long sur les mécènes des musées du Louvre et de Chicago<sup>14</sup>. Quelques chercheurs s'inspirent aujourd'hui, de manière non exclusive, de l'histoire sociale et de la sociologie, sans délaisser pour autant les questions classiques de l'histoire de l'art : pratiques artistiques, questions de style, identités nationales. On attend les résultats des recherches de Céline De Potter sur les artistes belges en France<sup>15</sup>, de Laurence Bonfigli-Berthier sur les femmes sculpteurs sous la III<sup>e</sup> République<sup>16</sup>, d'Anna Monusova sur les artistes russes entre la France et l'Allemagne<sup>17</sup> et de Nicolas Laurent sur les sculpteurs russes au dix-neuvième siècle<sup>18</sup>, enfin du projet, animé par François Robichon et Céline De Potter, d'histoire du Musée des écoles étrangères contemporaines au Jeu de Paume à Paris, de 1921 à 1939. Parviendront-ils à concilier les problématiques habituelles de la prosopographie avec les intérêts classiques de l'histoire de l'art ?

### Le catalogue de Salon, source utile au prosopographe

Certaines sources invitent à croiser ces deux orientations de manière fructueuse : le catalogue de Salon en particulier, qui est l'une des sources les plus utilisées par les historiens de l'art.

On y trouve en effet des trésors pour prosopographes : adresse d'exposition, nom de Salon, date, liste de noms d'artistes et pour chacun un prénom, une nationalité, parfois le lieu de naissance, la section dans laquelle l'artiste expose (peinture, sculpture, dessin, arts décoratifs), le nom du maître dont il est élève, l'adresse de l'artiste, parfois de son marchand, les titres des œuvres, parfois leurs propriétaires...

<sup>12</sup> Sofio 2009 ; Accominotti 2009.

<sup>13</sup> Sfeir-Semler 1992.

<sup>14</sup> Long 2007.

<sup>15</sup> De Potter 2009.

<sup>16</sup> Thèse d'histoire sous la direction de Christophe Charle, Paris I.

<sup>17</sup> Thèse d'histoire de l'art sous la direction de Philippe Dagen, Paris I et de Michael Zimmermann, université d'Eichstätt.

<sup>18</sup> Thèse d'histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, université de Paris Ouest-Nanterre.

- 4 —
- ANCOURT (Edward), rue du Cherche-Midi, 52, élève de Gleyre.  
6. — La Châtelaine.  
ANDRIEUX (Auguste), 16, rue de Seine.  
7. — Le général Bonaparte accompagné de son escorte le matin du combat. (Campagne d'Italie, 1796.)  
AUDRY (Ferdinand), 21, rue Laval.  
8. — Dessin : paysage.  
AUBIAT (madame Félicie), 23, rue de la Victoire.  
9. — Scène d'intérieur.  
10. — La Fête de la grand'mère.  
AUFRAY (Édouard-Alphonse), élève de MM. Tabar et Baudit, 10, rue des Dames (Batignolles-Paris).  
11. — Choc de cavaliers.  
12. — Lever de lune.  
13. — Crépuscule.  
AVON (Émile), élève de M. Gleyre, 64, rue de l'Onest.  
14. — Saint-Sébastien.  
BACHEREAU-REVERCHON, élève de M. Gustave De-ville, 17, rue des Batignolles.  
15. — Un combat singulier.  
16. — Nature morte; fruits.  
BAILLY (Paul-Auguste), élève de M. Sieurac.  
17. — Tête de femme; étude.

Figure 1 : Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le Jury de 1863 et exposés, par décision de S. M. l'Empereur au salon annexe, palais des Champs-Élysées, le 15 mai 1863, Paris, Salon des Refusés, 1863 — page 4.

De belles bases de données sont actuellement construites à partir de ces catalogues — la plus prometteuse en la matière est développée par le musée d'Orsay, base dont le projet ARTLAS doit être le complément<sup>19</sup>. On peut rêver d'études prosopographiques des artistes exposant au Salon, et ce sur une longue période, puisque nous disposons de catalogues depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Des premiers travaux ont été entamés, plus ou moins prosopographiques — le Salon de 1827 de manière générale<sup>20</sup>, le Salon d'Automne et sa population étrangère — mais un projet plus ambitieux pourrait être mis en place.

Les catalogues d'exposition permettent d'échapper à plusieurs difficultés que rencontre le prosopographe débutant, en particulier celle de la définition d'un corpus homogène et celle de la définition de son questionnaire. Grossièrement le corpus est là, et le nombre important d'artistes représentés dans un catalogue (en particulier les Salons) permet de sortir des listes imposées par

<sup>19</sup> Voir [www.artlas.ens.fr](http://www.artlas.ens.fr)

<sup>20</sup> Bouillo 2009.

l'histoire conventionnelle de l'art. L'éparpillement des informations biographiques n'est plus un problème quotidien, et l'on peut déterminer plus tard, pour quelques sous-groupes, qu'une prosopographie plus approfondie sera envisageable.

Ce type de source donne des informations très différentes, certes, de celles que l'on trouve dans la fiche prosopographique héritée des années 1970<sup>21</sup> : pas de données biographiques précises sur les individus d'un même champ (date de naissance, profession du père, mariage, adresse, capital économique, capital symbolique...). Il permet donc, quoi qu'en dise la critique antiquantitative, de sortir des hypothèses préalables aux approches de type bourdilien ou de ne pas s'en contenter. Les catalogues obligent également à sortir des catégories habituelles d'appréhension de l'histoire de l'art, que reflèterait inévitablement une base biographique partant de sources secondaires : travail sur des inconnus, pas de classifications stylistiques *a priori*.

On n'idéaliserait pas cette source, bien entendu : elle est produite par l'institution artistique la plupart du temps (le Salon) ou imite cette source de départ, imposant donc un questionnaire révélateur des enjeux du monde de l'art : nationalité d'un artiste ; auprès de quel maître il a appris les arts ; quelle est son adresse (pour être contacté par des acheteurs). Certaines classifications utilisées dans les catalogues sont le produit de choix politiques : ainsi le passage de la nationalité au lieu de naissance a pu être lié à deux questions importantes au XIX<sup>e</sup> siècle : la question de l'Alsace-Lorraine ou de la Pologne. On n'oubliera pas non plus que la source précise des informations des catalogues n'est pas donnée : est-ce l'artiste ? Son marchand ? Un camarade ? etc. Certaines informations n'ont pas le même sens selon qui les donne. Le biais principal de cette source, enfin, est le présupposé d'unité de l'individu qu'elle implique : une œuvre est signée par un seul auteur (alors que certains artistes ne signaient pas ou purent exposer des œuvres collectives), la valeur de leur signature comptant avant les œuvres. Ces limites incitent à des négociations avec d'autres types de sources, donc à une recherche en cercles<sup>22</sup> : systématisation du travail à partir des renseignements fournis par les catalogues ; approfondissement pour des groupes mis en évidence par cette première étape ; et sur des individus, pour évaluer l'écart à la norme de ces derniers, ou mieux comprendre leur position, leurs attentes, leurs décisions et leurs prises de position — l'œuvre pouvant être interprétée comme telle.

#### Le défi des œuvres, du génie et des styles : l'exemple de l'internationalisation de la peinture moderne en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

La prosopographie ne risque-t-elle pas, cependant, de faire manquer le cœur de l'histoire de l'art, à savoir la compréhension des œuvres, des intelligences

<sup>21</sup> Approche illustrée par Karady 1972 ; Charle 1994 et Sapiro 1999.  
<sup>22</sup> Je rejoins ici les propositions de Lemerrier & Picard 2010.

artistiques et des styles ? La question est importante et on aimerait la traiter ici à partir de quelques exemples.

*L'internationalisation des avant-gardes 1855-1914 : de la trajectoire des artistes à la carrière des œuvres*

Comment étudier l'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en sortant des affirmations habituelles sur l'internationalisme d'avant-garde et sur le rayonnement de la capitale française<sup>23</sup> ? Une prosopographie sommaire pouvait y contribuer, réduisant l'analyse des carrières à celle de trajectoires géographiques d'expositions. Partant d'une base de catalogues d'expositions, on a pu reconstituer des trajectoires internationales d'exposition, voir émerger, donc étudier des groupes et des réseaux qui structurèrent cette internationalisation. On n'utilisait, pour commencer, que le plus petit dénominateur commun aux 1 800 expositions référencées : la ville et le nom du lieu d'exposition (Salon ou galerie le plus souvent), la date d'exposition, les noms et prénoms des artistes exposés, parfois les listes d'œuvres mentionnées par les catalogues. Les informations des catalogues, analysées également de manière quantitative, étaient complétées par un travail sur des sources plus classiques : archives, correspondances, presse et publications d'époque, mémoires, etc., ainsi que sur les œuvres.

Tout incitait à tenter une prosopographie des œuvres : pister la trajectoire d'un tableau, constater ses changements de titres, interroger la différenciation des œuvres exposées selon les lieux. On était incité à s'interroger ainsi sur les transferts de sens à l'œuvre dans l'internationalisation de la peinture moderne parisienne, comme sur la dimension stratégique des expositions à l'étranger pour la construction des carrières.

Trois conclusions générales se sont dégagées :

1. À rebours de l'idéologie antiacadémique, le monde de l'art moderne se structure assez vite en système tout aussi complexe et fermé que le système académique qu'il prétend combattre. On voit se confirmer *l'institutionnalisation d'un champ de l'art moderne* à partir de l'acceptation, dès les années 1880, de la peinture qui, en 1875, était encore novatrice. Ce nouveau champ se ferme progressivement aux tendances « jeunes » qui ne suivent pas les goûts majoritaires. D'où les explosions des années 1904-1908.

2. *Le détour des avant-gardes par l'étranger* : certains artistes en situation de marginalité, exposant souvent ensemble, se constituent en groupes, réunis par une attitude commune de rupture avec le système général. Leurs tentatives de percée sur le marché parisien étant rarement couronnées de succès, ils misent sur le passage par l'étranger. Leur retour ultérieur sur la scène parisienne

<sup>23</sup> Joyeux-Prunel 2009.

s'accompagne d'une rhétorique qui puise la légitimité dans l'argument d'une reconnaissance étrangère : « nul n'est prophète en son pays ».

3. Or, l'étude des trajectoires des œuvres montre que les expositions des avant-gardes à l'étranger sont différentes et moins novatrices que celles de Paris, scène où l'on présente ses manifestes. D'où l'hypothèse, que confirment d'autres éléments historiques, de *stratégies d'adaptation aux marchés étrangers* qui expliquent qu'effectivement certains novateurs aient pu trouver des amateurs en Allemagne, aux États-Unis ou en Russie, pour des œuvres souvent plus sages que leurs recherches connues à Paris. Ces stratégies s'accompagnent de discours différenciés selon les publics.

Les conclusions d'un tel travail empêchent de croire que l'approche prosopographique mette en danger l'individu et le génie : elles vont loin dans l'hommage à l'intelligence stratégique des avant-gardes et permettent de mieux comprendre comment certains purent continuer à innover malgré des structures *a priori* hostiles à la marginalité.

*Du chemin vers l'avant-garde à celui du musée*

De même qu'un champ de l'art moderne s'est mis en place à la fin du XIX<sup>e</sup> s., il y a, à cette époque, une trajectoire typique qui conduit à l'avant-garde. On peut reconstituer la traduction stylistique de ce chemin, de Signac, Matisse et Picasso à Duchamp, Dalí ou Miró. À chaque fois, l'artiste parcourt d'abord les étapes de l'histoire de l'art moderne, avant de lui-même passer à l'innovation : débuts réalistes, puis impressionnistes, passage symboliste, explosion fauve ; passage au cubisme lorsque le fauvisme se vend bien ; puis à Dada quand la peinture n'a plus rien à donner, ou au surréalisme par opposition au cubisme. On travaille par ailleurs à mieux expliciter ces trajectoires, sans pour autant oublier l'étude des contextes, des cas particuliers et des bonnes raisons, souvent intérieures, de passer à l'avant-garde<sup>24</sup>.

Quand apparaît une nouvelle avant-garde, par ailleurs, celle qui la précède passe à l'arrière-garde. La génération des grands-pères, elle, entre souvent dans l'histoire – publications de monographies, intégration dans des histoires de l'art généralistes, grandes rétrospectives. Celle des arrière-grands-pères pénètre le musée. L'étude des *cursus honorum* artistiques reste à faire avec de vraies méthodes prosopographiques.

On a esquissé ce travail pour l'élite européenne des artistes modernes de la fin de siècle, parfois appelés « sécessionnistes » européens, et souvent aujourd'hui oubliés.

La fondation en 1883 à Bruxelles du Salon des Vingt, puis en 1889-1890, à Paris, de la Société nationale des Beaux-arts (SNBA), sécession du Salon des Artistes français, marque la structuration d'un milieu international moderniste très élitiste, à rebours de la tradition du Salon des Refusés ou des Indépendants, selon laquelle toute sélection serait rétrograde. La SNBA et les salons étrangers

<sup>24</sup> Béatrice Joyeux-Prunel, *Géopolitique des avant-gardes : une histoire socioculturelle des avant-gardes picturales, 1848-1968*, à paraître, Paris, Gallimard, Folio Histoire.

fondés sur son modèle, Sécessions de Munich (1892), Berlin (1898), Vienne (1897), Biennale de Venise (1895), International Society of Painters, Sculptors and Gravers à Londres (1898), sont les lieux où expose cette élite. La similitude des structures et des populations d'une Sécession à l'autre était entretenue par un discours plaçant une esthétique modérée, héritée à la fois du réalisme, de l'impressionnisme et d'un symbolisme doux, au centre de la culture moderne. Au-delà des différences de nationalités, ces artistes étaient portés par une même « *Weltanschauung* » impressionniste paneuropéenne<sup>25</sup> non moins justifiée par des mobiles nationalistes<sup>26</sup>. Leur version assagie de l'impressionnisme et du symbolisme se serait imposée auprès d'une élite européenne aristocratique ou grand-bourgeoise dès les années 1890.

On peut étudier comment se firent les trajectoires vers l'élite à partir des expositions fréquentées par les artistes dans des salons ou des galeries. Une première étude des trajectoires d'expositions de 27 artistes qui semblent représentatifs d'une certaine histoire de l'art moderne européen, entre 1880 et 1914, met en évidence des proximités entre carrières d'expositions, les carrières étant étudiées à partir des années 1850<sup>27</sup>. L'analyse des correspondances multiples<sup>28</sup> entre les 415 expositions où passent ces artistes, soit 75 salons et galeries européens, avec comme variables supplémentaires la date de naissance, la nationalité et le nombre total d'expositions pour chaque artiste, rapproche certains salons plus que d'autres - deux Salons étant considérés comme d'autant plus proches qu'ils ont en commun plus de peintres, similaires, qui y exposent.

<sup>25</sup> Jensen 1996.

<sup>26</sup> Joyeux-Prunel 2009.

<sup>27</sup> Ces trajectoires étaient obtenues par les renseignements de catalogues d'expositions, complétés par des informations biographiques.

<sup>28</sup> Je remercie Claire Lemerrier qui a traité ces données pour moi.

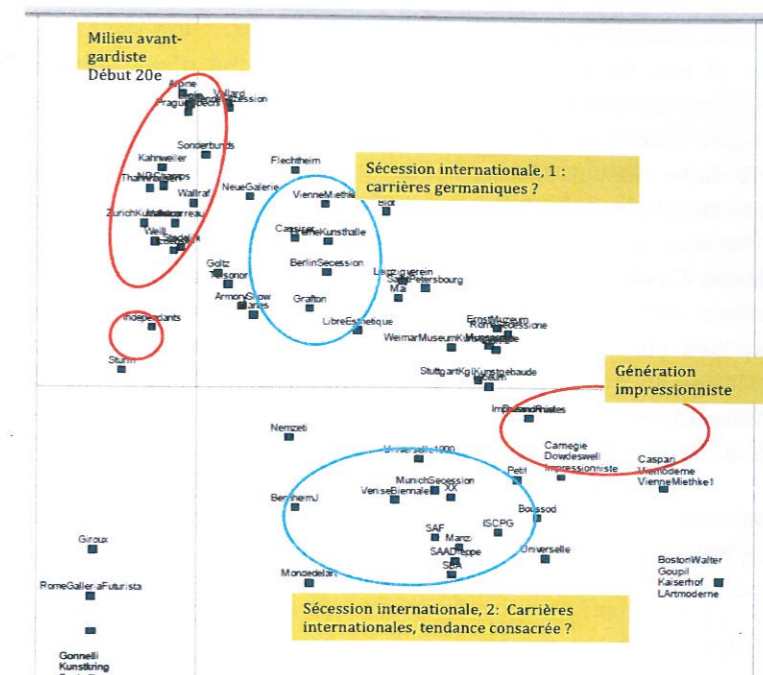


Figure 2 : Analyse des correspondances multiples (ACM) entre 75 salons et galeries européens entre 1850 et 1914, à partir de la présence ou non des peintres qui y exposent (variables supplémentaires : date de naissance, nationalité des artistes, et nombre total de salons parcourus). Deux salons proches ont des chances d'avoir plus de peintres en commun.

Réalisation : Claire Lemerrier, CNRS (IHMC puis CSO), sources fournies par B. Joyeux-Prunel, ENS.

L'analyse met en évidence par quels lieux d'expositions il était utile de passer pour réussir dans le champ de l'art moderne : les Sécessions (au sens général du terme) furent le lieu de confrontation, de production et de reproduction d'une élite relativement restreinte. Les carrières internationales s'y distinguent à la marge (supérieure) d'une majorité nationale ou plutôt « locale » d'artistes moins heureux. L'ACM confirme la proximité entre ces Salons (cercles bleus) et la distance qui les sépare de milieux plus avant-gardistes – génération impressionniste à droite, génération fauve et cubiste à gauche (cercles rouges). Ce graphique suggère en outre des proximités auxquelles on n'oserait penser, notamment celle des salons modernistes centrés sur la France et du Salon dit académique (SAF). Il fait apparaître par ailleurs deux types de salons sécessionnistes : le premier, centré sur l'Europe germanique ; le second, plus orienté vers la France – voire sur certains milieux franco-anglais, comme le réseau du peintre Jacques-Émile Blanche. Est-ce à dire que l'Europe moderniste n'était pas si centrée sur Paris qu'on le dit et que certaines populations de l'élite se croisaient peu ?

L'ACM confirme enfin le lien entre les populations exposant dans les salons sécessionnistes et certaines galeries. Robert Jensen avait déjà étudié les

réseaux marchands de diffusion des œuvres de l'élite artistique moderne<sup>29</sup>. Un petit groupe de galeries se partageait le marché d'une peinture moderne « de luxe », marchands souvent liés aux Sécessions. Si, à Paris, Boussod et Valadon, Georges Petit n'ont pas d'influence directe sur la SNBA – à part l'importance symbolique du passage dans leurs galeries –, on voit le lien entre l'exposition dans ces galeries et la présence à la SNBA, à la Biennale de Venise, à la Sécession de Munich et au Monde de l'Art à Saint-Petersbourg. À Berlin, les galeries Schulte, Cassirer et Keller-und-Reiner et, à Vienne, la galerie Miethke étaient proches de la Sécession. S'y ajoutent les Grafton Galleries (Londres) où s'exposait aussi de l'art académique. L'ACM détache cependant, alors qu'on aurait tendance à faire l'inverse, la galerie Durand-Ruel du modernisme consacré (et consacrant). De même, les impressionnistes ne sont pas situés non plus du côté des carrières de l'élite de l'art moderne.

*Prosopographie et question stylistique : le cas du juste milieu cosmopolite de la fin de siècle*

Y a-t-il un lien entre biographie de groupe et questions de style ? On peut aborder ce sujet en s'intéressant à des populations dont les choix esthétiques ne sont pas aussi affirmés que ceux des avant-gardes et où l'appartenance à un groupe n'empêchait pas une grande variété de styles. Ici encore, l'élite fin de siècle, considérée comme peu novatrice, est un cas intéressant. On l'a décrite comme esthétiquement tiède, orientée vers un « juste milieu » caractéristique également de ce qui se vendait bien aux époques académiques<sup>30</sup>.

Pour étudier cette élite et ses choix stylistiques, on a élargi l'échantillon à une population passée par les Salons repérés plus haut comme les lieux de construction des carrières de l'élite, sur des dates diverses (tableau 1). À partir de 16 catalogues accessibles, nous obtenons 3 519 présences en expositions, soit 2 317 artistes. De cette liste, on n'a gardé ici que les noms présents dans au moins 4, puis 5 des lieux d'exposition choisis, soit 123 et 59 individus (tableau 2). Pour les artistes du sommet de la liste (plus de 6 présences), les origines sociales et les trajectoires d'études de la génération la plus ancienne, née entre 1825 et 1835, sont plus diverses que pour la génération suivante. L'ouverture de l'élite artistique diminue dès la génération née autour de 1845, en particulier pour les non-Français : les origines sont souvent plus aisées, les débuts de carrière se font dans des académies sélectives, les trajectoires sont davantage internationales. Les artistes nés après 1855 sont fréquemment d'origines prospères, les exceptions à ce profil concernant des artistes soutenus par l'aristocratie européenne. La population exposant dans moins de 5 lieux est plus hétérogène, quelles que soient les générations.

Or, on observe aussi une diminution progressive de la variété des styles représentés, d'une génération à l'autre, pour l'élite (plus de 6 expositions), tandis que cette variété demeure pour les artistes exposant 5 fois. Parmi les premiers, la génération la plus ancienne peut pratiquer aussi bien le réalisme et l'art social, le

<sup>29</sup> Jensen 1996.

<sup>30</sup> Jensen 1996 et Boime 1971.

symbolisme, l'impressionnisme que le portrait mondain ; les plus jeunes sont le plus souvent portraitistes.

Un panorama général des titres des œuvres exposées dans les Salons utilisés pour l'étude confirme l'importance du portrait dans la constitution des carrières. Dans les catalogues des Sécessions, le portrait tient une place importante, et parmi ses auteurs, les noms de notre échantillon sont en vue. Se faire portraitiste ne manifeste pas seulement un talent pour le rendu des caractères ; c'est afficher son carnet d'adresses et de commandes. On attend les résultats du travail de Léa Saint-Raymond sur les portraitistes et leurs portraits, pour mieux comprendre le fonctionnement des réseaux qui conduisaient à l'élite. Une cartographie des lieux de ce paysagisme, souvent indiqués dans les titres, donnera-t-elle aussi une idée de ses préférences sociales – bords méditerranéens, Venise, Dieppe ? Déjà les lieux peints par Monet changent au fur et à mesure que sa carrière se construit<sup>31</sup>.

Et les œuvres, plus que les titres ? On aurait du mal à les intégrer à des analyses statistiques, même si tout laisse penser qu'il n'y a pas de style homogène à la population mise en évidence. En revanche, il serait intéressant de tester si certains sous-groupes développèrent des recettes plastiques communes. On pourrait étudier le dialogue stylistique d'un portrait à l'autre, à la Whistler, élongé, femme déhanchée, vue en contre-plongée, tonalités en camaïeux – comme l'illustre aussi le commentaire des portraits du comte de Montesquiou par Sem, prosopographe à sa manière des portraitistes mondains (figure 3). L'étude pourrait être complétée par une recherche sur les lieux visibles en arrière-plan de ces portraits (salons, lagune de Venise, côte de Dieppe...), avec le commentaire des contemporains sur le style de l'élite internationale de l'art moderne. Dès 1895-1896, les Sécessions sont perçues comme des machines à fabriquer de la peinture cosmopolite, au style éclectique et sans originalité ni référence nationale, susceptible de s'intégrer dans n'importe quel Salon sécessionniste. Une proximité exposante et générationnelle est liée à une proximité sociale ; lui correspond aussi une proximité stylistique.

<sup>31</sup> Joyeux-Prunel 2012.



Figure 3 : Sem (Georges Goursat, 1863-1934), études physiologiques du comte Robert de Montesquiou, 1891.

#### Conclusion : œuvre d'art et existence sociale

La prosopographie défie des valeurs établies en histoire de l'art : exceptionnalité de l'artiste, unicité de l'œuvre, incapacité de mesurer des styles. Les débats suscités sont d'autant plus vifs qu'on s'attaquera à des groupes jugés plus originaux. Pourtant, l'approche prosopographique contribue à mieux comprendre ce qui est souvent présenté comme des révolutions subites. La fermeture progressive de l'élite artistique vers 1900 est un fait important pour comprendre l'histoire de l'art et des styles : certains réseaux étaient parvenus à contrôler les instances de consécration de l'art moderne, excluant de manière systématique les œuvres et les profils artistiques qui ne correspondaient pas aux critères, évidemment non définis, d'appartenance à leur conception de la modernité, tout en maintenant l'illusion d'une possibilité d'accéder aux carrières les plus valorisées. D'où le caractère à la fois international et féroce de la réaction sociale, humaine, esthétique et plastique de ce qu'on a appelé « l'avant-garde historique » : fauves puis cubistes à Paris, expressionnistes allemands, russes, belges, etc.

Est-on pour autant dans une grille de lecture sociologiste, matérialiste, voire déterministe ? Ce n'est pas certain. L'idée selon laquelle toute proximité ou ressemblance (sociale, stylistique, etc.) impliquerait une moindre originalité individuelle, et par là une moindre qualité des œuvres produites, sourd d'un

système de valeurs dont la discipline gagnerait à se libérer. L'originalité des « grands » ressort d'ailleurs parfois d'autant mieux qu'on peut reconstituer l'espace des possibles ou les impasses dans lesquelles leurs trajectoires artistiques et sociales (les deux étant indissociables) purent être orientées. La prosopographie et l'analyse quantitative font plus de bien à l'histoire de l'art et sa quête des génies que ne le croient leurs détracteurs.



**Tableau 1 : Catalogues des expositions choisies pour constituer la population étudiée**

Ville	Nom du salon	année	code
Berlin	Sezession	1900	SecBer00
Berlin	Sezession	1901	SecBer01
Berlin	Sezession	1902	SecBer02
Bruxelles	Les XX	1888	XX88
Bruxelles	Les XX	1891	XX91
Bruxelles	Libre Esthétique	1900	LE00
Bruxelles	Libre Esthétique	1895	LE95
Bruxelles	Libre Esthétique	1905	LE05
Londres	International Society of Sculptors, Painters and Gravers	1898	ISP98
Paris	Société nationale des Beaux-arts	1890	SNBA90
Paris	Société nationale des Beaux-arts	1892	SNBA92
Paris	Société nationale des Beaux-arts	1902	SNBA02
Paris	Salon d'Automne	1903	AUT03
Venise	Biennale - exposition	1895	VN95
Venise	Biennale - exposition	1897	VN97
Weimar	Deutscher Künstlerbund	1906	DKB06

**Tableau 2 : Participations des artistes aux 16 expositions de l'échantillon.**

Nombre minimal de présences	Nombre d'artistes	Date de naissance : médiane
4	123	-
5	60	1853
6	26	1849
7	15	1849
8	8	1848
9	6	1848
10	1	1861

**Tableau 3 : artistes retenus pour l'étude**

nom (prénom)	Présences	Naissance
Blanche (Jacques-Emile)	10	1861
Hofmann (Ludwig von)	9	1861
Besnard (Paul-Albert)	9	1849
Liebermann (Max)	9	1847
Whistler (J.-M. Neill)	9	1834
Mesdag (Hendrick-Willem)	9	1831
Zorn (Anders L.)	8	1860
Meunier (Constantin)	8	1831
Oppler (Ernst)	7	1867
Stuck (Frantz von)	7	1863
Lavery (John)	7	1856
Claus (Emile)	7	1849
Uhde (Friedrich Wilhelm)	7	1848
Rodin (Auguste)	7	1840
Israël (Jozef)	7	1824
Vallotton (Félix)	6	1865
Griveau (Georges-A.-L.)	6	1863
Frédéric (Léon)	6	1856
Hitz (Dora)	6	1856
Kroyer (Peter-Séverin)	6	1851
Raffaelli (Jean-François)	6	1850
Thaulow (Fritz)	6	1847
Van der Stappen (Charles)	6	1843
Guillaumin (Armand)	6	1841
Thoma (Hans)	6	1839
Du Bois (Paul)	6	1829
Milcendeau (Charles)	5	1872
König (Leon von)	5	1871
Leistikow (Walter)	5	1865
Buyse (Georges)	5	1864
Cottet (Charles)	5	1863
Ensor (James)	5	1860
Maufra (Maxime)	5	1860

Point (Armand)	5	1860
Aman-Jean (Edmond)	5	1858
Corinth (Lovis)	5	1858
Girardot (Louis-Auguste)	5	1858
Khnopff (Fernand)	5	1858
Segantini (Giovanni)	5	1858
Toorop (Jan)	5	1858
Klinger (Max)	5	1857
Sargent (John)	5	1856
Thomas (Grosvenor George)	5	1856
Herrmann (Curt)	5	1854
Smith (Alfred)	5	1854
Hodler (Ferdinand)	5	1853
Dagnan-Bouveret	5	1852
Forain (Jean-Louis)	5	1852
Truebner (Guillaume)	5	1851
Carrière (Eugène)	5	1849
Habermann (Hugo von)	5	1849
Rohlf's (Christian)	5	1849
Jeannot (Pierre-Georges)	5	1848
Roll (Alfred-Philippe)	5	1846
Lhermitte (Léon-Augustin)	5	1844
Boldini (Jean)	5	1842
Pissarro (Camille)	5	1830
Puvis de Chavannes (Pierre)	5	1824
Desboutin (Marcellin-Gilbert)	5	1823

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACCOMINOTTI, F. (2009) : « Creativity from Interaction: Artistic Movements and the Creativity Careers of Modern Painters », *Poetics*, 37, 2009, p. 267-294.
- ALLARD, S. (2003) : *Maestà di Rom : da Napoleone all'unità d'Italia*, Rome, Electa.
- BOIME, A. (1971) : *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press.
- BONNET, A. (2007) : *Artistes en groupe : La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BOUILLO, E. (2009) : *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?* Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CHARLE, C. (1994) : *La république des universitaires : 1870-1940*, Paris, Éd. du Seuil.
- CHARLE, C. (2006) : *Les élites de la République : 1880-1900*, Paris, Fayard.
- CHAUDONNERET, M.-C. (2007) : *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Frankfurt, Peter Lang.
- DELOUCHE, D. (dir.) (1989) : *Artistes étrangers à Pont-Aven, Concarneau et autres lieux de Bretagne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- FLECKNER, U. & GAEHTGENS, T.W. (2003) : *De Grünewald à Menzel : l'image de l'art allemand en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, MSH.
- GENET-DELACROIX, M.-C. (1992) : *Art et état sous la III<sup>e</sup> République : le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- JENSEN, R. (1996) : *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*, Princeton University Press.
- JOYEUX-PRUNEL, B. (2008) : « L'histoire de l'art et le quantitatif : une querelle dépassée », *Histoire & mesure*, XXIII (2), p. 3-34.

- JOYEUX-PRUNEL, B. (2009) : *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, N. Chaudun / Musée d'Orsay.
- JOYEUX-PRUNEL, B. (2010) : « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire & mesure*, XXII (1), p. 145-182.
- JOYEUX-PRUNEL, B. (éd.) (2010) : *L'art et la mesure ; histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Ed. rue d'Ulm.
- JOYEUX-PRUNEL, B. (2012) : « Monet au risque d'une cartographie », dans Cousinié, F. (éd.) : *L'impressionnisme, du site au territoire*, Rouen, Presses de l'université de Rouen.
- JOBERT, B. (1995) : *La réception de l'École anglaise en France, 1802-1878 : un aspect des relations franco-britanniques au XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de Doctorat, Paris IV-Sorbonne.
- KARADY, V. (1972) : « Normaliens et autres enseignants à la Belle Époque. Note sur l'origine sociale et la réussite dans une profession intellectuelle », *Revue française de Sociologie*, 13 (1), p. 35-58.
- LAUGÉE, T. (2009) : *La représentation du génie artistique dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, thèse de doctorat non publiée sous la direction de Barthelemy Jobert, Univ. Paris IV-Sorbonne.
- LEMERCIER, C. & PICARD, E. (2010) : « Quelle approche prosopographique ? » <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00521512>
- LONG, V. (2007) : *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MOULIN, R. & CULTURE, F. M. de la (1985) : *Les Artistes : essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française.
- NERLICH, F. (2010) : *La peinture française en Allemagne : 1815-1870*, Paris, MSH.
- DE POTTER, C. (2009) : « Les Illustrateurs belges en France de 1919 à 1939 : Jean de Bosschère, Frans Mascreel, Frans De Geetere, Luc Lafnet. Pratiques et réseaux » dans *Le Livre et l'Estampe*, XX, Bruxelles.
- SAPIRO, G. (1999) : *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard.

- SFEIR-SEMLER, A. (1992) : *Die Maler am Pariser Salon, 1791-1880*, Frankfurt/New York/Paris, Campus Verlag - MSH.
- SOFIO, S. (2009) : « "L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !" Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes 1789-1848 », Thèse de doctorat en sociologie, Paris, EHESS.
- VERGER, A. (2006) : « Entrer à l'académie de France à Rome. La faveur, le droit, le choix », dans Mauger, G. (éd.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, p. 13-46.
- WHITE, H.C. & WHITE, C.A. (1991) : *La carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion.