



Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880)

Claire Dupin de Beyssat

► To cite this version:

Claire Dupin de Beyssat. Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880). Autour de la notion de filiation artistique. Dialogue avec Elizabeth Prettejohn, Oct 2022, Neuchâtel (Suisse), Suisse. <hal-04010047>

HAL Id: hal-04010047

<https://hal.science/hal-04010047v1>

Submitted on 1 Mar 2023

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.



HAL Authorization

LE CHOIX D'UN MAÎTRE

Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880)

Introduction

À partir de 1852, les catalogues de l'*Exposition de peinture et de sculpture* de Paris figurent, pour chaque exposant, le nom de leur maître. Cette information est transmise par l'artiste lui-même au moment de l'enregistrement de son envoi : purement déclarative, celle-ci ne fait apparemment pas l'objet de vérification de la part des administrateurs du Salon ni de rectification de la part des maîtres cités. Ces filiations déclarées, qu'elles soient réelles ou non, fonctionnent autant comme recommandations que comme prodromes de réputation. Dès lors, elles font l'objet de stratégies (conscientisées ou non) diverses et parfois même changeantes de la part des artistes, selon la position qu'ils ambitionnent d'occuper sur la scène artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Aujourd'hui, j'examinerai plus précisément les filiations des 619 artistes ayant obtenu une médaille dans la section « Peinture » du Salon entre 1852 et 1880 : se concentrer sur les peintres ayant été reconnus permet en effet d'interroger l'efficacité de ces filiations réelles et prétendues sur les carrières artistiques. Ces filiations seront étudiées sous la forme d'un réseau, qui lie chaque exposant (ici en gris clair) à ses maîtres (ici en gris foncé). Elles ont d'abord été établies à l'aide des catalogues de Salon : ces filiations revendiquées apparaissent en gris foncé dans la visualisation. Celles-ci ont ensuite été complétées par des recherches biographiques, afin d'identifier d'éventuels autres maîtres absents des catalogues du Salon : ces filiations, non revendiquées, apparaissent en gris clair. Leur recension est malheureusement conditionnée par l'état des sources et de la littérature existantes sur les peintres de Salon de la seconde moitié du XIX^e siècle : pour une très large majorité d'entre eux, il y a fort à parier que des informations sont encore manquantes et incomplètes.

L'examen de ce réseau impose un premier constat : le maillage y est extrêmement dense, avec un nombre important de maîtres recensés (au total 424), tout en montrant la centralité de certains ateliers, ceux de Cogniet, Picot, Cabanel, Delaroche, Gleyre ou encore Gérôme. Ce paradoxe apparent s'explique en réalité par le caractère majoritairement composite des parcours de formation des peintres médaillés, puisque les deux-tiers d'entre eux se sont formés auprès d'au moins deux maîtres (un chiffre certainement sous-estimé au vu du caractère lacunaire des biographies réunies). La norme consiste manifestement à se former,

successivement ou parallèlement, chez un petit maître et dans un grand atelier populaire. La trajectoire de Jean-Joseph WEERTS en rend compte : né à Roubaix, il se forme d'abord auprès de Constantin MILS, un peintre local ayant exposé seulement deux fois au Salon, puis auprès d'Alexandre Cabanel à l'École des beaux-arts de Paris. À son premier Salon, il précise qu'il est élève « de MM. Cabanel et Mils » et rend par-là hommage à son premier maître. Néanmoins, l'ordre de mention montre que le jeune artiste a bien conscience que ces deux maîtres ne sont pas reconnus pareillement par les autres acteurs (le public bien sûr, mais aussi le jury, l'administration et la critique) du système artistique. De fait, Mils est victime d'erreurs de transcription (il devient « Pils ») qui révèlent le peu de considération dont il bénéficie. Rapidement, l'omission de Mils témoigne encore de la conscience, par Weerts, de la moindre influence de ce nom auprès des publics du Salon. Puisque ce maître, inconnu, ne permet ni d'attester une filiation esthétique ni de bénéficier, par ruissèlement, de son prestige, il n'est pas utile de l'indiquer. À l'instar de Weerts, la plupart des peintres médaillés à avoir commencé leur apprentissage auprès de maîtres locaux, peu (re)connus en dehors de leur région d'activité, les font certainement disparaître du livret et privilégient la mention de maîtres reconnus, gonflant alors leur place dans les parcours de formation artistique.

I. La persistance d'une reproduction académique

Focalisé sur les peintres récompensés au Salon, ce réseau révèle ensuite la persistance d'une reproduction des honneurs, en particulier académiques, où les élèves des maîtres décorés sont les plus susceptibles d'obtenir les mêmes distinctions. Cela se vérifie d'abord en considérant la transmission des récompenses du Salon : parmi les 424 maîtres recensés des peintres médaillés, 196, ici figurés en orange, ont eux-mêmes reçu une médaille au Salon au cours de leur carrière. Surtout, parmi les 619 peintres médaillés, ils sont 570 – soit la quasi-totalité – à avoir été formés auprès d'au moins un maître médaillé. Il y a donc, à cet égard, bel et bien transmission quasi-filiale des médailles obtenues au Salon.

Le constat est encore plus probant pour le Prix de Rome : dans le corpus qui m'intéresse, ils sont soixante-dix peintres à l'avoir reçu, figurés ici en jaune clair. Là encore, ils ont quasi tous été l'élève d'un maître lui-même lauréat du Prix de Rome (représenté en jaune foncé). Ce constat, flagrant si on les isole en un réseau spécifique, n'a rien d'étonnant ; il est même attendu, tant il paraît logique que ceux qui ont obtenu le Prix de Rome soient les plus à même de transmettre les compétences nécessaires pour l'obtenir. Seuls deux peintres font exception à la

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880) », *Autour de la notion de filiation artistique. Dialogue avec Elizabeth Prettejohn*, Neuchâtel, 21 octobre 2022.

règle. Alphonse MONCHABLON, Prix de Rome en 1863 et élève de Charles GLEYRE et Sébastien CORNU, bénéficie tout de même d'une certaine transmission de Prix de Rome à Prix de Rome, son maître Cornu s'étant formé auprès d'Ingres et d'Hippolyte Flandrin, tous deux lauréats. Le cas de Joseph WENCKER, Prix de Rome en 1876, et élève de l'atelier de Jean-Léon GÉRÔME à l'École des beaux-arts, révèle quant à lui de l'acceptation, par l'Académie des beaux-arts, des nouvelles manières de peindre l'histoire.

Un constat similaire s'impose lorsqu'on s'attarde sur les membres de l'Académie des beaux-arts. Parmi les peintres médaillés, ils sont quarante à devenir, au cours de leur carrière, académiciens : seuls quatre ne sont pas élèves d'un membre de l'Académie des beaux-arts. Là encore, la reproduction des honneurs est particulièrement forte, au point même de former des dynasties d'académiciens sur plusieurs générations. C'est notamment visible autour de la figure d'Alexandre Cabanel : élève de François-Édouard Picot, il est élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1863. Particulièrement influent, membre régulier du jury d'admission et de récompense au Salon, professeur et chef d'atelier à l'École des beaux-arts à partir de 1863, il est lui-même le maître de plusieurs peintres qui entreront à l'Académie. Les rares profils qui dérogent à cette règle témoignent alors de l'intégration, par l'institution académique, des évolutions artistiques survenues depuis 1848, et en particulier de la légitimité conquise par les genres dit mineurs : entrent alors à l'Académie des paysagistes, comme François-Louis Français ; des peintres de genre comme Léon Lhermitte ; des portraitistes comme Carolus Duran et même des peintres de nature morte comme Antoine Vollon.

II. Peintres de figure : la formation par défaut

Dans un troisième temps, ce réseau montre que les peintres de figures (ici représentés en rouge), c'est-à-dire les peintres d'histoire, mais aussi de genre et de portraits, sont quasi-omniprésents dans le parcours de formation des peintres médaillés : sur les 424 maîtres recensés, 303 sont peintres de figures. Ainsi, les ateliers les plus populaires de la seconde moitié du XIX^e siècle sont ceux dirigés par des peintres de figure et, plus précisément, par des peintres d'histoire. Sur les dix maîtres les plus fréquemment mentionnés par les peintres médaillés au Salon, neuf sont peintres d'histoire. Cette popularité se confirme encore lorsqu'on considère l'ensemble des peintres exposants au Salon entre 1848 et 1880. À l'École des beaux-arts de Paris, le personnel enseignant est lui aussi dominé par les peintres d'histoire et cette situation ne change pas avec la réforme de 1863. Certes, le recrutement s'éloigne d'une logique

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880) », *Autour de la notion de filiation artistique. Dialogue avec Elizabeth Prettejohn*, Neuchâtel, 21 octobre 2022.

corporatiste vis-à-vis de l'Académie des beaux-arts : les professeurs sont moins nombreux à être lauréats du Prix de Rome par exemple – une récompense quasi-indispensable pour les professeurs d'avant la réforme de 1863 – et ils sont parfois nommés avant d'être élus académiciens. En revanche, avant comme après 1863, la pratique de la peinture d'histoire s'avère une condition quasi-nécessaire pour enseigner à l'École des beaux-arts. La prédominance des peintres d'histoire sur le personnel enseignant de l'École des beaux-arts après 1863 témoigne ainsi de la prégnance de la doctrine académique, qui postule la supériorité de la peinture d'histoire en ce qu'elle nécessite la maîtrise de tous les autres genres, qui en sont de simples composantes. Les peintres d'histoire sont ainsi jugés les plus à même de transmettre l'ensemble des compétences nécessaires pour faire carrière en tant qu'artiste, au-delà d'un quelconque positionnement esthétique, et de former de futurs artistes professionnels, dont la production pourra être achetée, appréciée et récompensée.

Dès lors, la formation proposée par des peintres de figures apparaît comme la formation par défaut, suivie y compris par ceux qui, dans leur carrière, se spécialiseront pourtant dans les genres de la peinture de paysage ou de nature morte. Ainsi, parmi les 122 paysagistes à recevoir une médaille au Salon entre 1848 et 1880, cinquante-neuf se forment, exclusivement ou non, auprès de peintres de figure. La fréquence de ces parcours montre alors que les paysagistes ne constituent pas à une communauté isolée. Elle rend compte aussi de l'apport réel de ces ateliers pour les peintres de paysage : un apport technique d'une part, la pratique du paysage constituant une composante certes subalterne mais néanmoins nécessaire à la peinture d'histoire, et étant donc enseignée au sein de ces ateliers ; un apport symbolique d'autre part, les apprentis paysagistes fréquentant certainement ces ateliers pour bénéficier, aussi, du prestige et de la recommandation du maître.

III. Paysagistes : des généalogies de plus en plus autonomes

Parallèlement, un tiers des paysagistes se forme exclusivement auprès d'autres paysagistes. Leur réseau révèle alors l'émergence progressive de véritables généalogies de maîtres à élèves strictement composés de peintres de paysage. Léon Herpin, par exemple, expose au Salon comme élève des paysagistes André Jules, Charles-François Daubigny et Charles Busson. Le premier se présente comme autodidacte ; le deuxième est élève de son père, le paysagiste Edmé-François Daubigny, et du peintre d'histoire Paul Delaroche ; le troisième est élève des paysagistes Charles Rémond et François. François se revendique quant à lui élève

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880) », *Autour de la notion de filiation artistique. Dialogue avec Elizabeth Prettejohn*, Neuchâtel, 21 octobre 2022.

de Camille Corot et du peintre de figures Jean-François Gigoux. Herpin apparaît alors comme le dernier d'une lignée quasiment exclusivement paysagiste, qui s'autonomise par rapport au parcours traditionnel de formation artistique.

De fait, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il se constitue peu à peu une véritable école paysagiste, qui se structure autour des noms de Corot, Victor Bertin, Daubigny et Français. Ces peintres s'imposent comme « maîtres » parmi les peintres de paysages, en dépit du fait qu'ils n'assument pas de réel rôle pédagogique. Corot s'est en effet principalement contenté de distiller conseils et encouragements aux nombreux apprentis paysagistes qui gravitent autour de lui dès le début des années 1850. Ni Busson, ni Daubigny, ni Français et ni Constant Troyon n'ont tenu d'atelier au sein duquel se former à la peinture de paysage. De même, aucun paysagiste n'est nommé professeur et/ou chef d'atelier à l'École des beaux-arts dans la seconde moitié du XIX^e siècle : les élèves de ces paysagistes s'apparentent donc plutôt à des disciples et le titre de maître est ainsi davantage synonyme de « chef de file » que d'enseignant.

L'hyper-spécialisation revendiquée des parcours de formation d'un tiers des paysagistes médaillés s'explique alors par deux raisons. Premièrement, la légitimité conquise par les paysagistes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et plus particulièrement par *ces* paysagistes reconnus comme maîtres, permet aux aspirants paysagistes de n'avoir plus besoin de peintres de figure pour se former et être recommandé. Deuxièmement, le triomphe de l'esthétique naturaliste entraîne une prise de distance vis-à-vis de l'enseignement artistique traditionnel. C'est alors autant le caractère justement virtuel de ces maîtres que le rôle qu'ils ont joué au sein de cette nouvelle école du paysage naturaliste qui sont prisés : pour ces paysagistes, se déclarer « élève de » fonctionne davantage comme rattachement à une école au sens d'une communauté de principes esthétiques.

IV. L'émergence d'une autodidaxie déclarée

Si la formation artistique auprès d'un maître et/ou au sein d'une institution constitue la norme parmi les peintres médaillés, il convient toutefois d'interroger la présence manifeste de l'autodidaxie, ici représentée par cet important cercle noir : ils sont soixante-et-onze à n'avoir, apparemment, aucun maître. L'autodidaxie est toutefois une pratique le plus souvent revendiquée de façon abusive : ainsi, seuls vingt-sept sont de véritables autodidactes (ici indiqués en orange), du moins selon les sources disponibles. Les quarante-quatre autres

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880) », *Autour de la notion de filiation artistique. Dialogue avec Elizabeth Prettejohn*, Neuchâtel, 21 octobre 2022.

omettent en réalité le nom du ou des maîtres auprès desquels ils se sont effectivement formés lors de leur enregistrement au Salon.

Chez les paysagistes médaillés, si l'autodidaxie réelle est déjà particulièrement surreprésentée, l'autodidaxie déclarée y est aussi une stratégie fréquente. On peut citer, en guise d'exemple, les cas de Léonce CHABRY, formé par les peintres bordelais Jean-Paul ALAUX et Léo DROUYN, puis de façon informelle par Troyon, mais qui les tait lors des dix-sept Salons où il expose ; de Robert MOLS, qui ne mentionne aucun de ses maîtres – Jean-François Millet, Vollon, Jules Dupré et Maxime LALANNE – aux livrets des trente expositions auxquelles il participe; ou encore d'Édouard Imer, de César DE COCK et d'Émile BRETON qui omettent systématiquement leur maître, respectivement Émile LOUBON, Félix DE VIGNE et Jules Breton lors de leur enregistrement comme exposant à plusieurs dizaines de Salons. Chez les paysagistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, cette autodidaxie déclarée s'inscrit en outre dans un positionnement esthétique, qui valorise une peinture de paysage authentique et vraie, presque naïve, qui n'aurait pas été pervertie par une formation apparentée au formatage. **[DIAPO 1]** Toute filiation est alors volontairement refusée, afin de renforcer l'originalité du paysagiste, comme le préconise d'ailleurs Corot à ses disciples : « Il faut interpréter la nature avec naïveté, et selon votre sentiment personnel, en vous détachant complètement de ce que vous connaissez des maîtres anciens ou des contemporains. De cette façon seulement vous parviendrez à émouvoir. » La naïveté, la sincérité, la simplicité et l'authenticité constitueraient ainsi peu à peu des critères définissant et structurant l'école paysagiste contemporaine : « Le seul genre où les peintres français semblent réunis en école est le paysage. Elle diffère des autres en ce qu'elle ne reconnaît pour maître que la nature, la campagne, et qu'elle n'adopte qu'un seul atelier, la nature. » Dans ce cadre, l'autodidaxie, qu'elle soit réelle ou déclarée, s'affirme donc comme une pratique progressivement valorisable par les paysagistes : elle incarne à l'extrême un rapport inaltéré et innocent au motif et constitue dès lors une réputation, non plus honteuse, mais avantageuse.

Les artistes étrangers forment le second profil qui recourt le plus à l'autodidaxie déclarée puisqu'ils sont un tiers à omettre leur maître lorsqu'ils exposent au Salon. L'exemple de Mihály VON MUNKÁCSY permet d'éclairer les raisons de ces fréquentes omissions. D'origine hongroise, l'artiste se présente au Salon comme élève « de l'Académie de Düsseldorf » – une mention vague et succincte qu'il fait en outre rapidement disparaître. Munkácsy est pourtant loin d'être un autodidacte : étudiant successivement aux Académies des beaux-arts de Pest, de Vienne et

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880) », *Autour de la notion de filiation artistique. Dialogue avec Elizabeth Prettejohn*, Neuchâtel, 21 octobre 2022.

de Munich, il se forme à la peinture auprès d'Elek SZAMOSSY d'abord, puis de Sándor WAGNER et de Franz ADAM, et enfin de Ludwig KNAUS et de Benjamin VAUTIER à Düsseldorf donc. L'omission de ces figures formatrices au livret doit certainement, pour la plupart d'entre elles, à leur absence de réputation sur la scène artistique parisienne : ni Szamossy, ni Wagner, ni Adam n'ont jamais exposé à Paris. Leurs noms ne signifient donc rien pour les publics du Salon : ils ne font pas autorité auprès des membres du jury et n'indiquent aucune filiation esthétique pour les critiques d'art. Pour cette raison probable, plusieurs artistes étrangers omettent d'indiquer leurs maîtres, inconnus en France, préférant parfois mentionner l'école fréquentée, soulignant alors le caractère institutionnel, et donc légitime, de la formation artistique reçue. C'est le cas de Federico FARUFFINI, élève « de l'École/de l'Académie de Pavie » ; de Jan MATEJKO, inscrit comme élève « de l'École des Beaux-Arts de Cracovie » ou encore de Ludwig PASSINI, enregistré en tant qu'élève « de l'Académie de Vienne ». Le refus de citer ses maîtres tend donc à confirmer l'importance des filiations déclarées au livret : l'information joue avant tout le rôle d'attestation de la qualité artistique du jeune exposant. Dès lors, si le maître n'est reconnu ni par l'administration, ni par le jury, ni par la critique, ni par le public, l'intérêt d'une telle recommandation est nul et le peintre peut s'en dispenser.

V. Étrangers et femmes : des filiations alternatives ?

L'autodidaxie déclarée est de fait une stratégie fréquemment employée par les artistes étrangers au Salon, puisque sur les quatre-vingt-cinq à y avoir obtenu une médaille entre 1848 et 1880, ils sont trente-quatre à y avoir recours. Pourtant, la quasi-totalité d'entre eux s'est bien formée auprès d'un ou plusieurs maîtres. Le profil de ces maîtres témoigne de parcours de formation, chez les peintres étrangers, plus ou moins intégrés au système français, sans que cela ne prédise, étonnamment, le niveau d'intégration de leur future carrière à la scène artistique française. Nombre d'entre eux se sont ainsi formés exclusivement – du moins selon les informations biographiques disponibles – auprès de maîtres étrangers, le plus souvent issus de leur région ou pays natal. Parmi eux, se trouvent aussi bien des peintres pour qui Paris n'est qu'une étape, à l'instar de Wilhelm Leibl, formé à Cologne chez Hermann Heinrich Becker puis à l'Académie des beaux-arts de Munich avec Arthur von Ramberg et Karl von Piloty, et qui n'expose que cinq fois au Salon ; que des peintres qui s'installent durablement en France et y fond véritablement carrière, comme le belge Gustave de Jonghe, élève de son père puis étudiant à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles auprès de François-Joseph Navez et

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880) », *Autour de la notion de filiation artistique. Dialogue avec Elizabeth Prettejohn*, Neuchâtel, 21 octobre 2022.

Louis Gallait, et qui expose régulièrement au Salon entre 1855 et 1873. Ainsi, si les peintres formés exclusivement hors de France tendent à participer au Salon de façon plus sporadique – révélant alors le caractère incontournable de Paris dans les carrières artistique européennes –, il est difficile d'en faire une loi et les contre-exemples sont nombreux.

En outre, une majorité des peintres étrangers (soixante-six) est élève d'un peintre français, parfois en complément d'une première formation à l'étranger. Le réseau qui se dessine rend compte de la forte intégration des artistes étrangers au système de formation français et de la difficulté d'isoler une ou plusieurs nébuleuses étrangères. Là encore, impossible de voir une stricte corrélation entre lieux de formation et espaces de construction des carrières : coexistent des immigrations éphémères, comme celle d'August von Heyden, formé à Berlin par Carl Steffeck et Eduard Holbein puis dans les ateliers parisiens de Gleyre et de Couture, mais qui ne participe qu'à deux Salons et retourne rapidement en Allemagne pour y faire carrière ; et des immigrations pérennes, comme celle de Palizzi Guiseppe, qui se forme d'abord à Naples auprès d'Anton Sminck Pitloo, de Gabriele Smargiassi et de Salvatore Fergola puis à Paris dans l'atelier de Constant Troyon et qui ne quittera jamais la ville – il exposera à tous les Salons de 1845 jusqu'à sa mort, parfois sous le nom francisé de Joseph. Ce qui transparaît alors de ces trajectoires hétérogènes, c'est la place centrale qu'occupent, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les institutions parisiennes de formation et/ou d'exposition dans les carrières artistiques européennes, qui valent de s'installer à Paris de façon plus ou moins durable.

Les peintres femmes forment, enfin, un groupe d'*outsiders* d'un genre différent. Exclues de l'École des beaux-arts jusqu'en 1900, où un atelier leur sera réservé ; écartées des nombreux ateliers qui pratiquent le nu, jugé indécent pour les femmes, les artistes femmes n'ont d'autres choix que de constituer des filiations alternatives, comme le montre leur position généralement marginale dans ce réseau. Cela ne signifie pas pour autant que les filiations ainsi développées soient strictement féminines : les maîtresses d'atelier sont extrêmement rares et la plupart ne sont même pas mentionnées par leurs élèves dans le catalogue de Salon. Seules Héloïse Colin, citée par quarante-six exposantes, et Aimé de Mirbel, cité par dix-sept peintres, y compris des hommes, sont des contre-exemples à la règle. La majorité des vingt-quatre peintres femmes médaillées au Salon se sont ainsi formées auprès d'artistes hommes. Certes, les ateliers des femmes de Léon Cogniet, étudié par Michaël Vottero, et de Charles Chaplin sont représentés successivement par quatre et une peintres médaillées. La majorité des peintres femmes a fait

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880) », *Autour de la notion de filiation artistique. Dialogue avec Elizabeth Prettejohn*, Neuchâtel, 21 octobre 2022.

néanmoins ses classes chez des petits maîtres, à la réputation négligeable, sans que cela ne leur empêche, manifestement, d'accéder elles-mêmes à la reconnaissance.

Conclusion

C'est là certainement l'une des conclusions à tirer de cette analyse du réseau des peintres médaillés au Salon et de leur maître. La première conclusion serait de constater la coexistence, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de modalités très différentes de formation artistique, y compris au sein des trajectoires individuelles elles-mêmes, majoritairement composites. La seconde, donc, serait de souligner l'importance des petits maîtres et de leurs ateliers, négligés jusqu'ici par l'historiographie en raison de leur faible résonnance. Certes, les grands ateliers, tenus par des artistes consacrés, occupent des positions centrales, proportionnelles à la masse réelle des artistes qui les fréquentent, et apparaissent particulièrement efficaces dans la reproduction des honneurs académiques. Néanmoins, comme le révèle la densité de ce réseau, les petits ateliers ne sont pas en reste : à proportion égale d'élèves, ils ont même sans doute un meilleur « taux de réussite », du moins lorsque la réussite artistique prend la forme de médaille au Salon.