

*GEORGES
LE PAYSAGE SUBLIME
MICHEL*

DE GEORGES MICHEL À THÉODORE ROUSSEAU : ESSAI D'ITINÉRAIRES CROISÉS

Michel Schulman

Michel, peintre de Montmartre

« Dans les nouvelles dénominations des rues, j'aurais bien souhaité de voir la rue Michel à Montmartre », écrit Charles Poncelet en 1865. Un souhait qui serait tombé dans l'oubli s'il n'avait été repris et vulgarisé par Alfred Sensier dans son *Etude sur Georges Michel* publiée en 1873¹.

Pourtant les portes de la célébrité montmartroise devaient lui rester fermées. Et le sont toujours puisqu'aucune ruelle, placette, aucun square ou jardin ne porte aujourd'hui le nom du « Ruisdael de Montmartre ». Ignoré ! Oublié ! Délaissé ! Et parfois même confondu avec un homonyme. Pauvre Georges Michel qu'on ne plaindra pas cependant, lui qui n'aspirait ni à la réussite pécuniaire, ni à la reconnaissance et encore moins aux honneurs. Une ingratitude qui ne semble heureusement pas l'avoir affecté, comme on peut le constater en lisant les pages de Sensier qui traduisent les propos de la seconde femme de Michel, trente ans après sa disparition. Faut-il se fier à ce témoignage ? Madame Michel et Sensier lui-même ne sont-ils pas pris au piège des souvenirs déformés voire corrompus par le temps ? Ne sont-ils pas des laudateurs involontaires ? Faute d'autres témoignages, force est bien de les croire mais Sensier, fasciné par le parcours de cet homme peu commun, est-il un observateur-écrivain objectif ?

Pourquoi Montmartre ? Une campagne si proche de la ville et pourtant si lointaine. Michel aspire à vivre ce contraste entre cité et campagne, entre l'architecture urbaine qu'il a souvent transcrite dans son œuvre et les contrées sauvages et tourmentées des environs de Paris. Et même Victor Hugo, dans *Les Misérables*, relativise cette notion de campagne où sont construites des maisons et déjà tracées

de grandes routes. Une nuance qu'on discerne aussi parfois sous la plume de Sensier. Montmartre, entre ciel et terre, entre ville et campagne. S'il parcourt la capitale et ses faubourgs, Michel foule aussi à grands pas les collines battues par les vents que Montmartre anime de ses moulins aux grandes ailes tournoyantes et de ses carriers croulants sous le labeur, témoins d'une des seules activités humaines. « Il aimait tant son Paris et son Montmartre, nous confie la seconde épouse de Michel, qu'il allait jusqu'à peindre les dépotoirs de Pantin, et quand on desséchait un réservoir pour le vider dans un autre, Michel était là avec sa boîte et son crayon, pour en saisir un effet de cascade. Rien ne le répugnait »². D'où lui vient cette passion ? Des peintres qu'il aurait vus au Louvre ? A-t-il jamais croisé dans sa jeunesse les tableaux des maîtres flamands et hollandais, si proches de la nature qu'ils la restituent pourtant de manière si différente ? « Ce qui élèvera son esprit, ce fut un coin de terre qui semblait stérile aux artistes du passé et qui n'eut jusque-là aucun homme pour en découvrir la richesse », écrit Sensier³.

Pourtant, à propos du Salon de 1791, un critique anonyme ose écrire : « Je ne vous dis rien du paysage, c'est un genre qu'on ne devrait pas traiter »⁴. C'est dire l'immense fossé qui sépare les aspirations presque juvéniles de Michel des goûts et des tendances artistiques de son époque. Comme le dit Léo Larguier dans son livre sur Georges Michel publié en 1927, « Les critiques d'art ne brillent guère pendant la Révolution et sous l'Empire, mais la manière de Michel n'en fit crier aucun »⁵. Une constatation certes ironique mais véridique pour ne pas dire féroce et cruelle. Nous le verrons plus loin, il faut attendre plusieurs dizaines d'années pour que soit reconstruite son œuvre à travers les artistes de la génération suivante.

Ainsi Michel bat la campagne. Chaque jour, parfois accompagné de son fidèle Jean-Louis Demarne (1752-1829) et de son ami Lazare Bruandet (1755-1804) (fig. 53 et 54), il parcourt les environs de Paris, affublé de son chevalet, de ses pinceaux et toiles afin de peindre sur le motif. Citant indirectement Michel, Sensier dira « qu'il n'est pas besoin de voyager et qu'un peintre devrait trouver dans quelques lieues carrées de quoi s'occuper toute une vie »⁶. N'est-ce pas ce que font les peintres de Barbizon quand ils s'installent, pour certains définitivement, en forêt de Fontainebleau ? Coupant ainsi court au traditionnel Grand Tour si cher aux artistes et aux écrivains de cette époque, cherchant de nouvelles inspirations et de subtiles sensations au sein d'antiques ruines grecques et romaines. Mais cette fixation sur un seul espace n'a-t-elle pas ses limites ? Peindre autre chose, une autre nature, une lumière différente et changeante : c'est le choix que font les artistes qui



Fig. 53 – Jean-Louis Demarne, *Le Déjeuner des faneurs*, 1814.
Huile sur toile, 34,5 x 47,5 cm. Cherbourg, Musée Thomas
Henry, inv. 835.104

s'installent plus tard dans le Midi de la France, à Collioure, Juan-les-Pins et Cagnes-sur-Mer. Les impressionnistes, les fauves, les pointillistes, tous sont attirés par le soleil zénithal, les couleurs crues et la lumière limpide de la Méditerranée, donnant à leurs œuvres des formes nouvelles et des tonalités inattendues. Michel a fait son choix. Celui de rester. A part quelques brefs séjours et de courtes expériences « lointaines », il est le peintre de Montmartre et celui des moulins. Un nom dont on l'affuble encore aujourd'hui, et qui porte en lui le germe d'une raillerie un brin péjorative. Saint-Cloud, Sèvres, Meudon, Montrouge, Auteuil, Saint-Denis, Clichy, Charenton, le Trocadéro et les Buttes-Chaumont, Belleville. Rien n'a de secret pour lui. Il en connaît tous les chemins, toutes les clairières, toutes les constructions usées par le temps, tordues par les tempêtes et mordues par la variation des saisons. A ce propos, Sensier écrit : « Il y a cinquante ans, Montmartre n'était pas ce que nous le voyons aujourd'hui ; c'était un lieu fort sauvage qu'on ne visitait que par nécessité... ou par misanthropie. La colline était difficile à gravir, les chemins tortueux, sillonnés d'ornières dangereuses, et on s'embourbait facilement dans les marnes »⁷. Ce fut cependant la Terre promise de Georges Michel, le principal lieu de sa création. Il en tire de nombreux tableaux, et cette colline devient son Everest. Que dirait-il du Montmartre d'aujourd'hui ?



Fig. 54 – Lazare Bruandet, *Paysage*, dit aussi *Le Bois de Boulogne*.
Huile sur toile, 46,5 x 56 cm. Cherbourg, Musée Thomas Henry,
inv. MTH 2006.o.18

A ce stade, on est en droit de se demander : à Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) (fig. 55), Demarne et Bruandet déjà cités, Jacques Swebach-Defontaines (1769-1823), Simon Lantara (1729-1778), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)... ou à Georges Michel, à qui faut-il accorder la paternité du nouveau paysage ? Sensier y apporte une réponse personnelle : « Il est probable que Michel précédait plutôt qu'il ne suivait le mouvement imprimé par les écoles anglaises et françaises car il ne se mêla jamais à leurs évolutions »⁸. On ne peut que lui donner raison car si Georges Michel s'approche de ses « précurseurs » par le thème de la nature, même si le paysage devient le sujet majeur des peintres que nous venons de citer, il ne leur ressemble jamais. Michel, à lui seul, va marquer un tournant comme Joseph Mallord William Turner (1775-1851) en Angleterre, à la différence que ce dernier, s'il devait sa réputation à son incontestable talent, sut le faire connaître. Michel, à l'inverse, exposa aux Salons entre 1791 et 1814 pour ne plus jamais faire parler de lui ensuite, jusqu'à la vente de 1842⁹, puis l'exposition boulevard Bonne-Nouvelle de 1847 où on n'exposa de lui qu'une seule toile « qui fut à peine remarquée »¹⁰. Une autre exposition eut lieu en 1861. Et même si elle fut très suivie, seul Sainte-Beuve la distingua en lui consacrant quelques lignes. Un bien maigre succès. C'est plus tard seulement, grâce à la



Fig. 55 – Pierre-Henri de Valenciennes, *L'Orage au bord d'un lac*. Huile sur papier, 39 × 52 cm. Paris, musée du Louvre, Département des Peintures, inv. RF 2950

plume acérée de Théophile Gautier, à la considération perçante de Théophile Thoré, qu'il commença à tracer son chemin. On retiendra cette remarque de Sensier : « Pourquoi l'auteur de toutes ces ébauches brusquement maçonnées a-t-il gâché ainsi un talent réel et une vocation de grand artiste ? » Pourquoi ? Et de poursuivre : « Pendant que Michel siégeait à la barrière, M. Bidault siégeait à l'Institut »¹¹. Un règlement de compte à peine voilé avec l'académisme dominant, contre Jean-Joseph-Xavier Bidault (1758-1846) et Jean-Victor Bertin (1767-1842), ses plus farouches adversaires. Ceci pour dire que Michel n'avait ni l'envie rivée au corps, ni la volonté assez puissante et conquérante pour franchir des barrières autres que celles de Montmartre. Ce n'est donc qu'une question de personnalité et non de talent. D'ailleurs les pages de Sensier nous paraissent clairement exprimer la réponse que nous attendons. Né d'un milieu modeste, Michel le fut et le resta. On dirait, en adoptant le langage actuel, qu'il n'était pas carriériste. Comme Théodore Rousseau, il partage le goût de la solitude et aspire à une certaine misanthropie. Lui, Georges Michel, voulant goûter aux plaisirs simples de la vie quotidienne ; l'autre, Théodore Rousseau (1812-1867), robuste comme les chênes qu'il dessine, désirant imposer sa propre vision de l'art. C'est ce qui les différencie. Nous verrons plus loin ce qui les rapproche et quel sens donner à l'influence supposée de l'un sur l'autre.

En attendant, revenons aux artistes de l'époque de Georges Michel. Sensier, s'il évoque leurs liens d'amitié ou de camaraderie, n'aborde pas cette question qui nous paraît pourtant cruciale. Même de la génération suivante, Sensier aurait pu recueillir des témoignages presque directs. Mais l'heure n'était sans doute pas encore venue aux questions. Il laisse ainsi aux générations suivantes le soin de réfléchir, d'élaborer des théories et de répondre, autant que possible, à celles qui nous tracassent. Nous savons peu de choses de l'opinion des artistes de l'époque sur Georges Michel. Nous suivons leurs incursions, nous savons qu'ils peignent parfois ensemble les mêmes sujets et que la nature guide leurs pas picturaux. Mais Sensier est loin de théoriser et nous pensons que c'est le personnage et la personnalité de Michel dont il définit ainsi les contours. C'est ce qui transparaît clairement dans les propos de Madame Michel qu'il fait siens. Cette profonde lacune est accentuée par l'absence de critiques aux Salons qui firent florès bien plus tard. Ce constat s'étend par ailleurs non seulement à l'entourage de Georges Michel mais aussi aux peintres anglais et à leur immense influence. Déjà Turner faisait le tour de l'Europe, essaimant les fleurs de son talent et proposant des tableaux jamais vus et encore moins imaginés. Puis vinrent Richard Parkes Bonington (1802-1828) et John Constable (1776-1837), ce dernier exposant pour la première fois à Paris en 1824. Cette exposition marqua les esprits, souleva l'enthousiasme et suscita des vocations. Georges Michel la vit-il ? Il avait alors passé la soixantaine mais possédait encore toute la vigueur pour s'y précipiter. En entendit-il au moins parler ? Sensier n'en dit mot ou plutôt parle de « points de contact avec les maîtres anglais »¹². C'est tout.

Même si les témoignages et les documents ne nous renseignent pas sur un éventuel contact direct de Georges Michel avec la peinture anglaise de son époque, on ne peut qu'être frappé par le même souffle préromantique qui les anime. En cela, Michel fait œuvre de précurseur en France. L'intérêt de la génération suivante, notamment de Paul Huet et de Théodore Rousseau pour la peinture anglaise est en revanche bien connu et avéré.

Georges Michel et Théodore Rousseau

Sur Théodore Rousseau, nous savons beaucoup. Paradoxe de l'histoire de l'art, Alfred Sensier en écrit aussi la biographie en 1872, quelques années après la disparition de l'artiste en 1867, et un an seulement avant la parution de celle consacrée à Georges Michel.



Fig. 56 – Théodore Rousseau, *Mont Blanc vu du col de la Faucille*, 1834. Huile sur toile, 146,5 × 242 cm. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. MIN 1783

Convergence d'autant plus intéressante que Sensier connut personnellement Rousseau et le suivit longtemps pas à pas pour en apprécier l'œuvre et la personnalité. Pourtant, s'il cite Charles Jaque (1812-1894) et Jules Dupré (1811-1889) au sujet de Michel, il ne fait aucun rapprochement avec Rousseau.

C'est l'époque florissante des Salons, des journaux, des gazettes et des critiques d'art. Ainsi pouvons-nous sans doute recueillir, à travers leurs commentaires, des avis circonstanciés sur les tendances et l'évolution de cette nouvelle peinture. La plupart des peintres de la nature qui fréquentent les Salons n'échappent généralement pas aux plumes acerbes des commentateurs, une source incomparable et appréciable de renseignements sur les nombreux artistes de cette époque bouillonnante. « Chacun se souvient de l'Exposition universelle de 1855... Chacun entend encore les chants de triomphe des vaincus de 1830, devenus vainqueurs à leur tour, et de toute cette vaillante armée, qui avait pour chefs Eugène Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps, Ary Scheffer, Théodore Rousseau, Narcisse Diaz, Ernest Meissonier. Il avait fallu vingt-cinq ans pour que cette vérité fût enfin acceptée »¹³. Enfin le succès. Rousseau, qui a lentement gravi les marches de la gloire, voit son nom côtoyer celui de l'immense Delacroix. Quel triomphe ! Théophile Thoré, de retour

d'exil, s'exclame : « Quelle victoire ! Enfin on les a vus là, à ciel ouvert, ceux que j'ai tant admirés... ».

Rousseau égale ou dépasse même les nombreux artistes-paysagistes de l'époque. En 1855, il est devenu un peintre expérimenté et aguerri. Il est depuis longtemps formé aux courbes et aux couleurs de la nature, aux paysages du Jura, de Franche-Comté, d'Auvergne, de Normandie, du Berry, de Sologne, des Landes et enfin d'Ile-de-France qu'il parcourt en tous sens : l'Oise, la Picardie, Senlis, l'Ile-Adam, Compiègne. A chaque étape, il ajoute à son œuvre une dimension nouvelle. Du Jura, il rapporte – déjà – des tableaux aux horizons mystérieux et tourmentés comme le célèbre *Mont Blanc vu du col de la Faucille* (fig. 56). Ce tableau annonce-t-il le goût de Rousseau pour les pochades sur papier, les vues panoramiques significatives de sa première période et sa préférence pour les horizons qu'il met si souvent en scène comme le fit Paul Huet en Auvergne ? Connaissait-il les immensités peintes par Michel, dont lui avait sans doute parlé Sensier ? Cette attirance devient une passion commune pour les horizons fuyants et insaisissables, illuminés par des ciels mouvementés et torturés par des nuages menaçants et orageux.



Fig. 57 – Théodore Rousseau, *Vue de la plaine de Montmartre. Effet d'orage*, 1848. Huile sur toile, 23,5 × 35,5 cm. Paris, musée du Louvre, Département des Peintures, inv. RF 2053

Fig. 58 – Georges Michel, *Les Moulins sur la colline*. Huile sur panneau, 25,5 × 38,5 cm. Collection particulière

Si Michel et Rousseau partagent ce même tourment artistique, ils divergent cependant sur la signification de leur art. Le premier, Michel, a le sens profond de la terre alors que Rousseau donne à sa peinture un caractère cérébral et quasiment mystique absent chez son prédécesseur. Cet aspect n'est jamais abordé par Sensier, et encore moins par les critiques d'art qui ne la louent que bien plus tard. Sensier est peu disert sur l'influence de Michel sur Rousseau. Que trouve-t-on dans sa biographie sur ce dernier ? « C'est le commencement de la sauce », dit Rousseau à propos de Georges Michel¹⁴. Là s'arrête leur rapprochement, une expression pour le moins énigmatique.

Pour étudier l'influence de Michel sur Rousseau, il faut se tourner vers les Salons et les critiques d'art. Rousseau y expose à partir de 1833 sa *Vue des côtes de Granville* remarquée par Théophile Gautier. En 1851, si Clément de Ris écrit que « Rousseau est le premier de nos peintres de paysage »¹⁵, il n'aborde pas pour autant la question de l'influence de Michel. Toutes les œuvres présentées par Rousseau aux Salons firent l'objet d'abondants commentaires, des plus élogieux aux plus destructeurs, des plus ciselés aux plus naïfs. Hormis leurs jugements qu'on est libre de ne pas partager, on reconnaîtra leur qualité intrinsèque. Les journalistes d'alors savaient de quoi ils parlaient...

Le jury finit – enfin – par admettre les tableaux de Rousseau et,

tout naturellement, de nombreux articles suivirent, souvent élogieux, comme ceux de Théophile Gautier. Pourtant jamais, à notre connaissance, n'est prononcé son nom, un rapprochement proposé, une filiation exprimée alors que la matière était là, visible et expressive, ouverte à toutes les comparaisons. Dans ses *Curiosités esthétiques*, à propos du Salon de 1846, Baudelaire n'a d'yeux que pour Rubens (1577-1640) et Rembrandt (1606-1669). De l'influence de Georges Michel sur Théodore Rousseau, pas un mot. Il en va ainsi pour tous les Salons et de toutes les critiques souvent laudatrices sur Rousseau. Affirmer que Michel était un précurseur est aujourd'hui une évidence, mais un précurseur silencieux. Vincent Pomarède écrit : « Pour tous les historiens de l'art depuis 1870, l'œuvre de Georges Michel a d'abord été considéré comme un maillon incontournable, comme la transition indispensable entre les tableaux de Ruisdael et Hobbema, les pittoresques vues de Demarne ou Swebach-Desfontaines et les créations pleines de force et d'émotion de Théodore Rousseau »¹⁶.

Si la critique resta silencieuse au regard de l'influence de Michel sur Rousseau, c'est sans doute que le premier n'avait pas encore acquis la réputation et l'importance qu'on lui reconnut plus tard. C'est bien ce qu'écrit Jean Bouret : « Il expose ses paysages pour la première fois au Salon de 1791 et la critique l'ignore comme elle le fera d'ailleurs



Fig. 59 – Théodore Rousseau, *Une clairière en forêt de Fontainebleau (Carrefour de la Reine blanche)*, vers 1860-1862. Huile sur toile, 82,6 × 145,4 cm. Norfolk, Virginia, Chrysler Museum of Art, don Walter P. Chrysler, Jr., inv. 71.2054

jusqu'à la fin de sa vie »¹⁷. On ne cherche pas d'autres explications à ce silence. Signalons à nouveau au lecteur qu'il faut attendre 1879 pour voir deux de ses œuvres entrer au musée du Louvre. Cela contredit quelque peu ce qu'écrit Pierre Miquel : « Sensier a tout dit sur G. Michel et rien ne semble, biographiquement, pouvoir être ajouté d'essentiel »¹⁸. Une magistrale erreur de jugement quand on pense qu'en définitive Sensier ne révèle rien de ce qui paraît aujourd'hui essentiel et que personne n'était mieux placé que lui pour le faire !

L'heure est maintenant venue aux comparaisons, similitudes et différences. S'ils se rejoignent, Michel et Rousseau n'en divergent pas moins. Michel arpente Montmartre en tous sens, Rousseau s'y « égare » une fois pour peindre sa *Vue de la plaine de Montmartre. Effet d'orage*, entrée au Louvre en 1879 (fig. 57). A notre connaissance, c'est l'un de ses rares tableaux sur ce thème. Entre Michel et Rousseau, on discerne ici le même agencement : la colline de Montmartre et ses moulins qui animent le centre du tableau, vision de près pour Michel, perspective lointaine chez Rousseau. De ce fait, Michel donne à ses peintures un caractère, pour ne pas dire une verve, absent chez Rousseau.

Si Rousseau peint la nature, ce n'en est pas la minéralité mais les

éléments qui l'enveloppent : les arbres, les forêts, les clairières, les espaces adoucis par la végétation et les tapis de verdure. Finalement tout ce qui est rendu directement visible et saisissable. Contrairement à Michel, chez Rousseau, c'est l'arbre qui domine. Il le représente la plupart du temps en toute majesté, pointant sa cime droite vers le ciel comme pour tutoyer ou taquiner le Créateur. Le chêne, roi de la « jungle » bellifontaine règne en maître et s'impose dans son ensemble mais aussi dans ses détails et sa particularité. Contrairement à Diaz, l'arbre y est solitaire. Dans la clairière de ce dernier, seul compte l'ensemble et non l'unique. Or, c'est l'unique qui intéresse Rousseau. C'est sa conception panthéiste de l'Homme confronté à la Nature, face à la Création. L'homme : une virgule humaine ! C'est ce que souligne en substance Barbey d'Aurevilly dans ses *Sensations sur l'art* en 1886.

Jamais Michel ne représente ainsi l'Homme, minuscule, à peine discernable sous un arbre. Chez lui, l'homme est au travail et conduit une lourde charrette tirée par de puissants chevaux. De *L'Avenue* d'Hobbema, des maisons de Cabassud à Ville-d'Avray de Camille Corot (1796-1875) – pour ne citer qu'eux – Michel et Rousseau tirent une inspiration commune¹⁹. Chez Michel, une route, parfois animée de personnages, s'échappe du premier plan pour conduire



Fig. 60 – Théodore Rousseau, *Marais à la Souveraine*, 1842. Huile sur toile, 22,5 × 29,5 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. PD.148-1985

au lointain, et souvent, à une colline où sont perchés maisons et moulins battus par les vents (fig. 58).

Dans *Une clairière en forêt de Fontainebleau (Carrefour de la Reine blanche)* (fig. 59), Rousseau fait du chemin un fil conducteur qui serpente et nous conduit vers des frondaisons mystérieuses. Mais contrairement à Michel, c'est le règne du végétal qui domine. Autour du chemin qui disparaît dans la forêt, tout n'est que douceur alors que du tableau de Michel exhale la rugosité du règne minéral. Et comme toujours, le monde de Rousseau est dépeuplé alors que de celui de Michel surgit souvent une activité humaine et animale. Une autre divergence entre Michel et Rousseau doit être encore soulignée : il s'agit du rôle du premier plan. Michel l'intègre au tableau en véritable élément constructif, alors que Rousseau en fait un motif « repoussoir » afin de valoriser les plans plus éloignés. Ainsi sont-ils chez lui plus ébauchés que construits, rarement terminés. Cela est d'importance car toute la perspective du tableau s'en trouve dès lors modifiée.

Enfin, chacun a sa façon de voir et d'interpréter les éléments naturels : la pluie, les nuages, la tempête, la nature qui foudroie et se déchaîne. C'est dans sa dernière période qu'on trouve chez Michel les représentations tempétueuses les plus avérées de la nature. Le

ciel y est sombre, menaçant et chargé d'éclairs. Quand la nature se calme, Michel dessine un arc-en-ciel qui s'arc-boute au-dessus du paysage (cat. 49). Chez Rousseau en revanche, tout est plus doux et pastoral. Dans son *Marais à la Souveraine* (fig. 60), l'orage se termine, la pluie finit de verser ses dernières larmes et la nature retrouve sa sérénité.

On pourrait discerner bien d'autres divergences et similitudes entre Michel et Rousseau. Notre étude n'a pas pour ambition d'en faire une revue exhaustive mais d'attirer l'attention sur les multiples nuances qui les éloignent et les rapprochent. Elle aurait atteint son but si elle pouvait susciter des vocations afin d'approfondir nos connaissances sur deux artistes qui ont profondément marqué l'art français du XIX^e siècle.

1. Sensier, 1873, p. 42.
2. Sensier, 1873, p. 21.
3. Sensier, 1873, p. 38.
4. Cité par Sensier, 1873, p. 30.
5. Languier, 1927, p. 67.
6. Sensier, 1873, p. 38.
7. Sensier, 1873, p. 39.
8. Sensier, 1873, p. 50.
9. Le catalogue de la vente, dont un rare exemplaire est conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France, est reproduit en annexe du présent ouvrage.
10. Sensier, 1873, p. 87.
11. Sensier, 1873, p. 6.
12. Sensier, 1873, p. 50.
13. Sensier, 1872, p. 225.
14. Sensier, 1873, p. 58.
15. Louis Clément de Ris, « Salon de 1850-1851 », *L'Artiste*, 1851, p. 18.
16. Vincent Pomarède, dans Lyon, 2002, p. 40.
17. Bouret, 2016, p. 27.
18. Miquel, 1975, p. 16.
19. Meindert Hobbema, *L'Avenue à Middelbarnis*, 1689, huile sur toile, 103,5 × 141 cm, Londres, The National Gallery, inv. NG830 ; Camille Corot, *Ville d'Avray. L'Etang et la maison de Cabassu*, vers 1835-1840, huile sur papier, marouflé sur toile, 28 × 40 cm, Paris, musée du Louvre, Département des Peintures, inv. RF 2640.