

James Kearns et Pierre Vaisse (éds)

## « Ce Salon à quoi tout se ramène »

Le Salon de peinture et  
de sculpture, 1791–1890

**FRENCH** STUDIES  
of the Eighteenth and Nineteenth Centuries

Peter Lang

James Kearns et Pierre Vaisse (éds)

## « Ce Salon à quoi tout se ramène »

Le Salon de peinture et  
de sculpture, 1791–1890

**FRENCH** STUDIES  
of the Eighteenth and Nineteenth Centuries

Peter Lang

# Introduction

PIERRE VAISSE

On l'a souvent dit : le Salon domine la vie artistique à Paris, donc en France, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Annuel ou bisannuel – lorsque les circonstances ne rendent pas sa tenue plus irrégulière –, il est la grande fête de l'art. Organisé jusqu'en 1881 par l'État, plus précisément par l'administration en charge, selon les régimes, des musées ou des beaux-arts, il tire son éclat de la présence du souverain, puis du président de la République ou de son représentant à son ouverture ainsi que de la cérémonie au cours de laquelle sont décernées les récompenses officielles. Il est, pour le public, un événement considérable, comme en témoignent les centaines de milliers de visiteurs à une époque où la capitale comptait beaucoup moins d'habitants et où les transports, même après l'apparition du chemin de fer, étaient loin d'offrir les mêmes facilités qu'aujourd'hui. On a peine à imaginer son retentissement : la presse parisienne, la presse provinciale, mais aussi de nombreux organes de presse à l'étranger en rendaient compte, et les comptes rendus prenaient souvent la forme d'une suite de longs articles qui, réunis, formaient parfois d'épais volumes. Son prestige assurait celui de ces comptes rendus, qui, avant de devenir une spécialité de journalistes professionnels, furent un véritable genre littéraire auquel s'essayèrent, à la suite de Diderot, de nombreux écrivains tels que Stendhal, Musset, Gautier, Baudelaire, Heine, Fromentin, les Goncourt, Zola, Huysmans, et bien d'autres encore. Pour beaucoup de gens, il offrait la seule occasion dans l'année de voir des tableaux ou de lire des pages consacrées à l'art. Mais pour les artistes eux-mêmes, il revêtait une importance capitale. C'est là qu'ils pouvaient montrer leurs œuvres, se faire connaître, acquérir la réputation qui leur permettrait de se constituer une clientèle. D'où la gravité des questions que soulevait son organisation : le local où il se tenait, sa fréquence, et surtout les modalités d'admission des œuvres. C'est là la fameuse question du jury d'admission,

de son existence, de sa composition, qui fit couler tant d'encre et suscita tant de polémiques, provoquant des conflits d'une violence proportionnelle aux enjeux, surtout à partir de 1830, lorsque l'État crut devoir confier à l'Académie des beaux-arts la fonction de jury d'admission. D'où cette vision de la vie artistique au XIX<sup>e</sup> siècle, constituée à l'époque même et reprise ensuite par les historiens, comme d'une longue lutte des novateurs contre un jury qui leur fermait systématiquement les portes du Salon, puis contre le Salon lui-même, institution toute-puissante détentrice d'un monopole de fait – lutte scandée par les conquêtes ou les victoires qu'auraient été la tenue d'un Salon des Refusés en 1863, la première exposition du groupe des impressionnistes en 1874, puis la création du Salon des Indépendants, sans jury ni récompenses, en 1884, étapes vers une liberté qui prit pour beaucoup la forme d'une soumission au marchand.

Que ni le Salon des Refusés, ni la première exposition du groupe des impressionnistes, ni la fondation du Salon des Indépendants n'eurent l'importance et la signification qu'on leur accorda longtemps est aujourd'hui un fait bien établi. Il en va autrement du rôle du Salon officiel – qu'on continue à qualifier ainsi après 1881, bien qu'il fût alors organisé par une association de droit privé. Nous sommes là en présence d'un phénomène auquel les historiens n'ont pas toujours prêté assez d'attention : l'écart entre une réalité et la représentation que les contemporains s'en font. Sans doute constitue-t-elle, en tant que représentation, une réalité historique qui pèse elle aussi, en retour, sur les comportements ; mais elle masque aux regards d'importants aspects de la réalité dont elle est l'image. Quel qu'ait été son prestige et quelque importance qu'on lui accordât, jamais le Salon ne répondit pleinement aux besoins, plus précisément aux besoins économiques des artistes – et cela, sans même parler de ceux d'entre eux qui, s'étant déjà constitué une clientèle, ne jugeaient plus utile de s'y compromettre, comme Ingres après 1834, Couture après 1855 et plus tard Roybet, ou comme Galland, le grand décorateur, auquel les commandes qu'il recevait de New York ou de Saint-Petersbourg ne laissaient pas le temps de peindre des tableaux, qu'ils fussent de vente ou de Salon, pour reprendre une opposition fréquente à l'époque.

Les études sur l'économie de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle se sont heureusement multipliées depuis un certain temps. Elles dépendent cependant toujours de

l'état de conservation, très lacunaire, des archives des marchands de l'époque. Quant aux courtiers, il est probable qu'on ne pourra jamais reconstituer leur rôle : ainsi savons-nous très peu sur ce Tedesco par l'intermédiaire duquel Delacroix ou Meissonier vendaient une part non négligeable de leur production, et cela, bien qu'il ait peut-être servi de modèle au Salomon des *Scènes de la vie de bohème*. Nous savons par contre que dès avant le milieu du siècle, les peintres, plus particulièrement les paysagistes, utilisèrent le stratagème de ventes à Drouot pour faire connaître et, si possible, vendre leurs tableaux. À cela s'ajoutent les expositions organisées à Paris par des cercles constitués de riches amateurs, comme celui de la rue Volney, ainsi que celles qu'organisaient dans un certain nombre de villes de province des sociétés locales d'amis des arts, parfois très actives, comme celles de Lyon ou de Bordeaux, qui ont commencé à faire l'objet d'études approfondies. Quiconque feuillette les numéros de la *Chronique des arts et de la curiosité* depuis sa création en 1869 peut se persuader que les expositions étaient beaucoup plus nombreuses et fréquentes qu'on ne le croit en général. Mais toute cette activité restait sans écho dans la presse, sinon dans quelques organes très spécialisés, de sorte que seul un milieu restreint d'amateurs en avait connaissance. Les historiens de l'art, qui ne s'appuyèrent trop longtemps que sur les comptes rendus des Salons comme unique source documentaire pour reconstituer la vie artistique au XIX<sup>e</sup> siècle, en ont largement sous-estimé l'importance jusqu'à une date récente.

Plutôt que de revenir sans cesse sur le Salon, ne feraient-ils donc pas œuvre plus utile, aujourd'hui, en se penchant sur tous ces phénomènes encore trop mal connus ? Poser la question ainsi, c'est déjà y répondre ; et pourtant, le Salon reste un objet légitime d'étude dans la mesure où son histoire a dégénéré depuis le XIX<sup>e</sup> siècle en légende et où il importe de revenir à une appréciation plus nuancée, plus critique et moins engagée de ce qu'il fut et du rôle qu'il a joué. Sans doute l'entreprise n'est-elle pas totalement neuve : de nombreux auteurs, depuis une trentaine d'années, se sont attachés à lui restituer sa véritable dimension historique. Mais beaucoup reste encore à faire dans ce domaine. C'est à cela que voudrait contribuer le présent volume en réunissant des études très différentes entre elles par leur sujet comme par l'étendue du champ qu'elles couvrent, mais qui toutes apportent une pierre à l'édifice.

Le Salon n'est pas mort, comme on l'a si longtemps prétendu, par la révolte des réprouvés, des novateurs auxquels il fermait ses portes : il est mort d'assumer des fonctions incompatibles, de devoir satisfaire des exigences contradictoires. Si les causes de son dysfonctionnement furent dénoncées par de nombreux auteurs dans la seconde moitié du siècle, elles étaient déjà perceptibles sous la Restauration, en particulier à travers le rapport qu'il entretenait avec les collections d'art ancien du musée du Louvre où il était logé, ainsi que le montre clairement l'analyse de Marie-Claude Chaudonneret : l'unité de lieu censée matérialiser une continuité devait rapidement provoquer un conflit qui prendra fin sous la Deuxième République ; mais contrairement à ce qu'on croyait, la séparation intervenue entre musée et Salon s'imposa peu à peu au nouveau régime plutôt qu'il ne l'imposa, comme le montre bien James Kearns en s'appuyant sur une documentation négligée jusqu'alors, l'exil du Salon ayant d'abord été conçu comme une mesure provisoire en attendant la réalisation d'un grand Louvre dans lequel tradition et nouveauté se seraient fait réciproquement valoir en une coexistence pacifique.

À côté du problème matériel de la place nécessaire au Salon se posait celui de son caractère. Censé témoigner des progrès de l'École, il n'était plus pour beaucoup qu'un *bazar*. Le terme serait, selon Marie-Claude Chaudonneret, apparu en 1822 ; il était encore courant au début de la Troisième République. C'est dire combien les problèmes que révèle une étude approfondie de la situation à un moment précis existent et ne peuvent être vraiment compris que dans la durée de plusieurs décennies. C'est ce que confirme l'étude d'Eva Bouillo sur le public du Salon de 1827. Il n'est pour s'en convaincre que de comparer la description par Jal, qu'elle cite longuement, de l'afflux du beau monde au Salon le samedi, jour réservé aux porteurs privilégiés d'une invitation, à la description qu'Edmond de Goncourt donne dans son *Journal* du vernissage du Salon du Champ-de-Mars en 1894, à une époque, pourtant, où la privatisation du Salon, puis son éclatement annonçaient son déclin :

Une perspective de roues de voitures acculées au trottoir, dans toute l'étendue de l'avenue de la Bourdonnais. À l'entrée, sur les escaliers, sous le péristyle, trois ou quatre rangées d'hommes et de femmes passant tout le temps de l'exposition à regarder les

gens qui entrent. Partout, du monde demandant à être reconnu, quêtant derrière lui le murmure de son nom. Ah ! ces messieurs et ces dames se fichent pas mal des tableaux et des sculptures !<sup>1</sup>

Mais les jours ordinaires, le Salon attirait un public beaucoup plus varié. Si, comme le souligne l'auteur, les conflits stylistiques, l'émergence du romantisme alimentaient la curiosité dans les milieux qui se piquaient de questions artistiques, il était d'abord, pour beaucoup de visiteurs, un vaste réservoir d'images, l'équivalent des grandes productions d'Hollywood à l'époque où le cinéma était devenu le loisir populaire par excellence. D'où l'attraction de la foule pour les grandes reconstitutions historiques, qui d'ailleurs, on le sait, inspirèrent nombre de cinéastes, de Griffith à Wajda. C'était là une des fonctions du Salon, sans incidence directe sur les revenus des artistes, mais qui en renforçait l'importance.

La critique a longtemps servi, nous l'avons dit, de source principale pour écrire l'histoire du Salon. Mais la façon de l'étudier s'est beaucoup modifiée. Avant de savoir si un auteur fut ou non un grand critique selon qu'il a défendu ou dénigré les novateurs, on s'est avisé qu'il fallait prendre en compte sa formation, le milieu intellectuel dans lequel il évoluait, les organes de presse pour lesquels il travaillait, ses ambitions littéraires, les règles et contraintes du genre ... De même que les caricatures de tableaux de Courbet ne prouvent pas que le peintre ait souffert de l'incompréhension des dessinateurs, qui mettaient autant de verve à tourner en ridicule la production d'un Cabanel ou d'un Jalabert parce qu'ils cherchaient surtout à briller par leur humour, de même, nous rappelle utilement Adrien Goetz, l'éreintement était-il surtout, pour le critique, un prétexte à faire valoir son esprit. À tout considérer à travers le verre déformant de la lutte entre tradition académique et nouveauté révolutionnaire, on s'expose à de grossières erreurs d'interprétation, et ces erreurs venant à l'appui du préjugé dont elles sont issues, l'historiographie s'était enfermée dans un cercle vicieux.

C'est à briser ce cercle que s'attache Guillaume Peigné, sur un point qui a peu requis l'attention, celui des récompenses, et à propos d'un art, la

1 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. Robert Ricatte, 4 vols (Paris: Fasquelle et Flammarion, 1956), IV, 558–59 (Mardi 24 avril 1894).

sculpture, que les historiens ont longtemps négligé. Il y a quelques décennies, l'histoire de la sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle était presque *terra incognita*. Grâce à Horst Janson, à Jacques de Caso, June Hargrove et bien d'autres encore aux États-Unis, à Anne Pingeot, Antoinette Le Normand, Catherine Chevillot ... en France, nos connaissances dans ce domaine se sont considérablement accrues, mais la sculpture n'en a pas été pour autant intégrée à l'histoire générale de l'art et en particulier à l'histoire des Salons au XIX<sup>e</sup> siècle, comme si l'évolution avait été portée par la seule peinture. En s'attachant à un problème très technique, Guillaume Peigné éclaire la position des sculpteurs face à l'institution, plus précisément face aux récompenses, qui furent sans doute, après le jury d'admission, ce pour quoi elle fut le plus violemment critiquée. Qu'elles accompagnèrent une rapide évolution stylistique de la sculpture à la fin du Second Empire et au début de la Troisième République montre à quel point s'impose une révision de l'historiographie traditionnelle.

À l'origine, il était prévu d'arrêter le champ chronologique couvert par ce volume en 1880, lorsque l'État, c'est-à-dire le ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts, prit la décision d'abandonner l'organisation et la gestion du Salon aux artistes regroupés en une association de droit privé. Mais il apparut rapidement qu'une juste appréhension du phénomène incluait ses conséquences immédiates, et plus précisément la scission intervenue dix ans plus tard avec la fondation de la Société nationale des beaux-arts. Cette sécession marque un moment décisif dans les rapports de l'art et de l'État, mais elle révèle par ailleurs, comme le montre bien l'étude d'Olivia Tolède-Léon, la place prise à cette époque et le rôle joué dans la vie artistique par le mécénat privé – un phénomène qui n'avait que peu, jusqu'à présent, retenu l'attention, mais qui explique le regain de vitalité *des* Salons dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, alors que le déclin *du* Salon semblait consommé, et qui oblige à nuancer la thèse défendue par les White dans leur ouvrage par ailleurs fondamental sur le passage du système académique au système des marchands.