

Laurent CAZES, doctorant à Paris 1

*Le Salon officiel et la peinture européenne (1855-1889) :
méthodes et perspective*

Dans le cadre du troisième chapitre de ce séminaire consacré à la diffusion de l'œuvre d'art, notre communication sur le Salon officiel proposait d'aborder différents problèmes historiographiques et méthodologiques propres à cet objet d'étude ; ainsi qu'une perspective sur la participation des peintres étrangers au Salon dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Salon et histoire de l'art

L'opposition entre un art dit « pompier » ou « officiel », et la « bonne peinture » – celle des indépendants qui se serait progressivement libérée du carcan de la doctrine académique pour aboutir au triomphe des esthétiques dites d'« avant-garde » – a longtemps dominé l'historiographie de l'art du XIX^e siècle, réduisant le rôle du Salon à celui de simple rempart au développement de l'art moderne. La révision de ce point de vue, qui s'est engagée depuis une quarantaine d'année, permet désormais de mieux considérer la valeur historique de cette exposition qui fut la plus importante manifestation artistique de son temps.

En détachant le Salon du mythe impressionniste pour le replacer dans la complexité du système des Beaux-arts, l'ouvrage de Harrison et Cynthia White *Canvases and Careers*¹ fut l'un des premiers à proposer une analyse objective de l'institution à partir d'outils issus de la sociologie plutôt que de l'histoire de l'art. Bien que daté et usant de méthodes discutables du point de vue de l'historien d'art, ce livre a le mérite de dégager la question du Salon de toute idéologie par son impartialité. Francis Haskell, l'un des acteurs majeurs dans cette entreprise de réévaluation, organisa à Bologne un colloque sur les « Salons, musées, galeries et leur influence sur le développement de l'art des XIX^e et XX^e siècles »² qui enrichit considérablement la connaissance sur le sujet. Citons également la thèse fondamentale de Pierre Vaisse sur *la Troisième République et les peintres*³.

Cette évolution révèle que le Salon ne peut s'étudier isolément, sur le mode de la simple chronique, mais qu'il est nécessaire de replacer l'institution dans l'ensemble du système artistique de l'époque. L'historiographie du Salon s'est ainsi principalement développée dans le sens d'une histoire administrative, en lien avec celle des différentes institutions artistiques : Académie, musées, école des

Beaux-arts... Outre les dimensions esthétique, politique et administrative du Salon, la dimension commerciale de l'exposition est également à prendre en compte, puisqu'exposer au Salon constitua, jusque tard dans le XIX^e siècle, le seul moyen dont disposaient les artistes pour faire carrière et vendre leurs œuvres. Enfin, la dimension sociale du Salon, peut-être moins prise en compte dans l'historiographie récente, ne peut être ignorée du fait que jamais l'art contemporain ne connut un public plus nombreux qu'au moment du Salon. Le rôle de la foule, du public de masse, a ainsi fortement déterminé l'art du XIX^e siècle.

Le nombre et la diversité de ces dimensions expliquent les multiples tensions que le Salon cristallisa tout au long de son existence, jusqu'à le mener à l'éclatement. Dans son ouvrage *The End of the Salon*⁴, Patricia Mainardi analyse en détail la contradiction majeure de cette manifestation qui se voulait à la fois exposition d'Etat, élitiste, prestigieuse – dont la fonction aurait été de maintenir la grande tradition de l'Ecole française à travers la promotion de la peinture d'histoire – ; et exposition populaire, vaste « bazar » dont la fonction aurait été avant tout commerciale. L'institution semble en effet avoir porté sa fin en soi depuis son origine ; nous pensons que ces multiples polarités du Salon furent néanmoins extrêmement fécondes pour la création artistique de l'époque.

Etudier le Salon à travers la participation étrangère présente plusieurs avantages. Celui tout d'abord de se situer au-delà du débat esthétique évoqué précédemment : dans sa conférence intitulée « Peut-on parler d'une peinture "pompière" ? »⁵, Jacques Thuillier remarquait en effet que cet adjectif ne peut se traduire dans les langues étrangères, de même que la distinction entre « art moderne » et « art pompière », qui conduirait à ignorer toute une part de leur peinture du XIX^e siècle, n'est pas non plus pratiquée par les écoles étrangères. Aussi l'ensemble des peintres étrangers ayant exposé au Salon parisien ne peut-il se ranger sous une seule étiquette esthétique, mais engage à reconnaître l'intérêt autant que la diversité de la peinture de Salon. Ces artistes présentent d'autre part une grande diversité de formations et de catégories sociales : des peintres proches du pouvoir et de l'aristocratie comme Winterhalter ou Madrazo côtoient dans les catalogues des Salons des artistes issus de milieux bourgeois ou franchement modestes. Les peintres étrangers forment ainsi un corpus large et hétérogène qui nous semble tout à fait représentatif de la diversité du Salon.

Méthodes et aspects des sources

Le nombre est l'une des difficultés propres à l'étude du Salon : nombre des Salons, des œuvres, des exposants... Il est donc nécessaire de passer par l'étude quantitative – soulignons que cela se pratiquait déjà dans la presse de l'époque. Nous avons donc créé à partir des catalogues des Salons (dont la réédition complète est en voie d'achèvement par Pierre Sanchez et Xavier Seydoux aux éditions de l'Echelle de Jacob) une base de données inspirée de celle dont les conservateurs Catherine Chevillot et Georges Vigne dirigent actuellement l'élaboration au musée d'Orsay et qui concerne l'ensemble des Salons des

XVIII^e et XIX^e siècles. Cet outil ne remplacera jamais l'étude qualitative des œuvres et des individus, mais n'en demeure pas moins indispensable d'un point de vue documentaire. La seule source des catalogues des Salons recèle en effet quantité d'informations précieuses, chaque notice précisant notamment le lieu de naissance de l'exposant, ainsi que son lieu de formation, et ses adresses à Paris et à l'étranger.

La recherche d'image est malheureusement beaucoup plus hasardeuse. Les albums photographiques des œuvres achetées par l'Etat au Salon sont consultables en ligne sur le site des Archives nationales (base ARCHIM)⁶. À partir des années 1880 apparaissent les catalogues illustrés du Salon (*Paris-Salon ; L'autographe au Salon ; Le livre d'or du Salon...*) mais ces ouvrages ne reproduisent qu'une poignée des peintures exposées ; il s'agit généralement des œuvres des artistes les plus renommés et de celles ayant obtenu une récompense. Il est donc fréquent de n'avoir aucune reproduction des œuvres, cependant la richesse de la presse écrite concernant le Salon relativise quelque peu ce manque.

L'omniprésence du texte est également spécifique à la peinture de Salon ; il est possible de retrouver les traces d'une toile à succès dans des dizaines de publications. Cette immense production écrite constitue ainsi une archive remarquablement riche pour la compréhension d'une œuvre, et surtout pour l'étude de la réception de celle-ci par les contemporains, le texte étant souvent plus révélateur que l'image elle-même. Cela reflète d'autre part l'importance du sujet et de sa valeur symbolique pour l'art de l'époque. A propos du Salon de 1870, Jacques-Emile Blanche rappelle dans son ouvrage *Les Arts plastiques*⁷ que « le sujet comptait pour les trois quarts dans un tableau à succès ». Les revues de Salon publiées en volume sont facilement repérables. Pour celles publiées dans des périodiques, il existe plusieurs répertoires bibliographiques :

- M. Tourneux, *Salons et expositions d'art à Paris 1801-1870, essai bibliographique*, Paris, E. Schemit, 1919.
- C. Parsons, M. Ward, *A Bibliography of Salon criticism in Second Empire Paris*, Londres, New York, Melbourne, Cambridge U. P., 1986.
- N. Mc William, V. Schuster, R. Wrigley, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the "Ancien Régime" to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge U. P., 1991.
- N. Mc William, *A Bibliography of Salon criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge U. P., 1991.

Pour la période après 1870 (la plus abondante), il n'existe actuellement aucune bibliographie précise des critiques de Salon.

La notion d'école et l'Europe des Arts

Les artistes étrangers ont été intégrés au vaste discours critique qui entourait le Salon, sans distinction de nationalité. Cependant la notion d'école de peinture étrangère s'est développée tout au long du XIX^e siècle avec l'affirmation des nations et de leurs identités, notamment à travers les Expositions universelles que l'on assimile parfois à de gigantesques Salons.

La première Exposition universelle parisienne en 1855 marque en effet le passage dans une nouvelle dimension de l'internationalisation artistique, créant un véritable phénomène de découverte et de prise de conscience de l'ensemble de la création artistique européenne – c'est pourquoi nous avons choisi les dates de ces expositions pour définir la période de notre travail. Il nous semble néanmoins nécessaire de distinguer clairement le Salon des Expositions universelles ; le premier étant une compétition entre individus, tandis que les secondes étaient une compétition entre nations. Dans ce sens, le contraste est frappant entre les revues de Salons et celles des Expositions universelles, extrêmement nationalistes, dans lesquelles la critique avait tendance à stigmatiser, voire caricaturer les différentes écoles nationales. Tandis que chaque section d'une Exposition universelle utilisait les œuvres comme les éléments d'une mise en scène à la gloire de la nation, le Salon exposait celles-ci de façon impartiale, surtout à partir de 1861 lorsque le système d'accrochage par ordre alphabétique fut adopté. Le Salon permit ainsi l'exercice d'un regard plus objectif sur l'ensemble de la production européenne, et offrait probablement un climat plus favorable à l'échange et à l'enrichissement mutuel des différentes écoles⁸.

Au-delà des revues de Salon et d'exposition, le discours sur l'art vit également se développer au XIX^e siècle l'historicisation des différentes écoles de peinture européennes avec des auteurs comme Charles Blanc, Théophile Thoré ou Hippolyte Taine, et l'on peut se demander dans quelle mesure l'actualité de l'art exposée au Salon a pu accompagner, confirmer ou infirmer ces constructions historicistes. La position de la France dans cette histoire est compliquée, car sans cesser de vouloir affirmer son hégémonie, l'école française s'est finalement définie par son métissage et par sa capacité à assimiler différentes formes de l'art européen. C'est ce qu'a exprimé entre autres Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg à partir de 1892 ayant notamment contribué à enrichir la section étrangère du musée, dans un texte sur l'exposition universelle de 1900 où l'auteur tend à délaissier la notion d'école nationale de peinture pour lui préférer « une sorte de vaste fédération morale et intellectuelle, basée sur des communautés de tendances, de goût, d'aspirations, en résumé sur une conscience universelle et unanime, c'est-à-dire sur un même idéal »⁹. Or le Salon était porteur de cet idéal démocratique, universaliste, et ce depuis son origine, le texte adopté par l'Assemblée nationale en 1791 stipulant que « tout artiste français ou étranger, membre ou non de l'Académie de peinture et de sculpture, serait également admis à exposer ses ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet ».

Il y eut donc une Europe des nations et des batailles – laquelle s’est illustrée au Salon – mais également une Europe de tradition humaniste qui sut développer l’art fragile de la paix et de l’équilibre entre les peuples, un art diplomatique dont on retrouve les avatars dans la création artistique de l’époque, et notamment dans le cadre du Salon : valeurs symboliques du sujet, de l’exposition, ou encore de l’attribution des différentes récompenses ou des achats de l’Etat. Le Salon ne fut pas qu’une simple chambre d’enregistrement pour cette histoire vivante, mais également l’un de ses acteurs privilégiés, et c’est un visage bien réel de l’Europe que nous pouvons retrouver à travers son étude.

¹ C. et H. White, *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, (1965), trad. Française, Paris, Flammarion, 1991.

² F. Haskell [dir.], *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, vol.7, Bologna, CLUEB, 1981.

³ P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995. Parmi les travaux récents sur les Salons au XIX^e siècle, citons les thèses de : E. Bouillo, *le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, Rennes, P. U. de Rennes, 2010 ; N. Buchanec, *Salons de Province, les expositions artistiques dans le nord de la France (1870-1914)*, Rennes, P. U. de Rennes, 2010 ; E. Martin Neute, *L'année 1900. La peinture contemporaine au travers des expositions parisiennes*, thèse de doctorat sous la direction de Barthélémy Jobert, Université Paris-IV, 2010. Un recueil d'études sur le Salon assorti d'un guide bibliographique vient de paraître sous la direction de P. Vaisse et J. Kearns : « *Ce Salon à quoi tout se ramène* » : *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Oxford, Berne, Peter Lang ed., 2010.

⁴ P. Mainardi, *The End of the Salon. Art and State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge U. P., 1993.

⁵ J. Thuillier, « *Peut-on parler d'une peinture "pompière" ?* », Paris, PUF, 1984.

⁶ <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/index.html> ; cette base comprend tous les Salons de 1864 à 1901, excepté ceux de 1870, 1885, 1889 et 1896.

⁷ J.-E. Blanche, *Les Arts plastiques*, Paris, les Editions de France, 1930.

⁸ Les œuvres étrangères exposées au Salon étaient bien sûr moins nombreuses que celles exposées aux Expositions universelles ; d'autre part les exposants n'étaient pas forcément les mêmes, mais il était fréquent qu'un artiste ayant exposé avec succès à une Exposition universelle exposât au Salon les années suivantes, ou inversement.

⁹ L. Bénédict, *Rapports du jury international. Introduction générale. Deuxième partie – Beaux-Arts*, Paris, 1904 ; cité par M. Arnoux dans, *Les musées français et la peinture allemande, 1871-1981*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2007, p. 99.