



**HAL**  
open science

## Le succès du Salon sous le Second Empire (1852-1870)

Claire Dupin de Beyssat

► **To cite this version:**

Claire Dupin de Beyssat. Le succès du Salon sous le Second Empire (1852-1870). Forum des chercheurs de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Jan 2017, Paris, France. hal-02073211

**HAL Id: hal-02073211**

**<https://hal.science/hal-02073211>**

Submitted on 19 Mar 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.

Claire DUPIN DE BEYSSAT

## LES SUCCES DU SALON AU SECOND EMPIRE

### Modalités de reconnaissance artistique et sociale entre 1852 et 1870

Lorsque je travaillais sur le tableau *Rolla* de Gervex, je me suis intéressée à son traitement de la figure de la prostituée nue, à mi-chemin entre nouvelle peinture et académisme. J'ai pu, à cette occasion, me rendre compte que les connaissances en histoire de l'art sur l'académisme restaient encore très parcellaires et partiales. Dans les histoires de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'art académique est alternativement nommé « art pompier », « art bourgeois » ou encore « art officiel », alors que ces expressions peuvent désigner des œuvres investissant des thèmes et s'adressant à des publics très différents. De plus, l'académisme est systématiquement désigné comme l'ennemi proclamé de l'art moderne, s'opposant en tout point au développement de la modernité en art – les Salons des refusés de 1863 et 1864, mais aussi les querelles sur le costume contemporain, servent bien souvent à appuyer ce jugement. Pour autant, le terme n'est jamais réellement défini : on ignore ainsi s'il désigne un phénomène esthétique (un style, une manière de peindre), institutionnel (en fonction des institutions qui structurent le parcours des artistes) ou bien sociologique (c'est-à-dire des réseaux ou types de carrières que connaissent les artistes). Pourtant, cet « académisme » concerne en fait la grande majorité de la production artistique du XIX<sup>ème</sup> siècle. La plupart des artistes professionnels étaient ainsi formés et faisaient carrière au sein des institutions officielles et académiques – les écoles d'art, les expositions officielles, les récompenses et l'intégration dans une élite structuraient ainsi leur parcours. Les discours sur l'art, qui se développent considérablement tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle, s'intéressaient presque exclusivement à l'art académique, et très souvent de façon favorable. Enfin, le public lui-même, qu'il soit composé d'amateurs, de connaisseurs, de politiques ou de non-initiés, avait une préférence certaine pour cet art – en témoigne les acquisitions faites par les gouvernements successifs, mais aussi les réactions du publics racontées par la presse. L'académisme, au centre de la vie artistique et culturelle du XIX<sup>ème</sup> siècle, reste pourtant largement méconnu – c'est donc à cette notion que j'ai décidé de consacrer mon travail de chercheuse, en m'intéressant, dans le cadre de mon doctorat, à la question du succès artistique dans les Salons de peinture du Second Empire. Je vais aujourd'hui vous présenter comment j'ai construit mon sujet, comment je compte l'étudier et quelles sont les hypothèses que j'aimerais vérifier.

Décrié par ses contemporains (Hugo et Zola en tête) puis par la République à travers ses travaux et manuels d'histoire, le Second Empire a longtemps été victime d'une image négative, que les historiens remettent en question ces dernières décennies. Grâce aux biographies de William SMITH et Philippe SEGUIN et aux travaux plus généraux de Theodore ZELDIN, Eric ANCEAU, Hervé ROBERT ou Jean-Claude YON, pour ne citer qu'eux, l'histoire du Second Empire, jadis partisane et lacunaire, est aujourd'hui étudiée de façon objective et sous de multiples aspects. Bénéficiant de cet effort de reconsidération, l'histoire de l'art s'ouvre désormais à l'étude de l'art du Second Empire au-delà des mouvements considérés comme modernes ou annonçant la modernité (école de Barbizon, réalisme et débuts de l'impressionnisme) et sans s'en remettre au concept obsolète de « style » - telle que l'avait présenté la grande exposition consacrée au Second Empire en 1979. De fait, la période est particulièrement intéressante d'un point de vue de l'histoire de l'art, comme tend à le prouver l'exposition en ce moment présentée au musée d'Orsay. Les décennies 1850 et 1860 sont en effet riches de transformations institutionnelles, qui touchent tout autant les instances de formations – notamment étudiées par Alain BONNET –, d'exposition – le Salon de peinture et de sculpture voit ainsi son règlement être modifié, de façon notable, presque chaque année – et de légitimation. Bien que Napoléon III lui-même n'ait pas été particulièrement amateur d'art, l'Empire fait preuve d'un intérêt réel pour les arts, comme le montrent les études consacrées à la liste civile de l'empereur, par Catherine GRANGER, ou à la création des musées à cette période, par Arnaud BERTINET. A cela s'ajoute les importants progrès technologiques que connaît le Second Empire, qui vont amener à la multiplication des discours sur l'art mais aussi à leur diffusion croissante – à partir de 1861 et la libéralisation du régime, de nouveaux titres de presse apparaissent, consacrés à des publics moins cultivés ; l'amélioration de la technique lithographique permet par ailleurs une impression meilleure et moins coûteuse des illustrations. Les œuvres d'art produites et exposées sous le Second Empire vont donc bénéficier d'une médiatisation plus large, qui va par ailleurs toucher des publics jusqu'ici non-initiés : consacrant tous deux des feuillets réguliers à la critique d'art, *Le Petit Journal* est tiré dans toute la France à plus de 200 000 exemplaires et vendu 5 centimes tandis que le *Figaro*, vendu 35 centimes, est tiré à plus d'un million d'exemplaires à la fin du Second Empire. C'est ainsi sous le Second Empire que se met en place un nouveau système artistique, que Harrison et Cynthia WHITE appelleront le système marchand-critique, qui permettra l'émergence et le développement, dans les décennies suivantes, des mouvements modernes.

Le Salon, manifestation centrale de la vie artistique et culturelle tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle, prend une importance nouvelle et croissante au Second Empire. Entre le premier Salon impérial de 1852 et le dernier, en 1870, l'institution se voit radicalement transformée, et les rapports de force entre l'Académie, le public et la critique dans la formation du goût, se trouvent bouleversés. Tout d'abord, le Salon quitte l'enceinte du Louvre en 1849, séparant la production contemporaine de la tradition artistique dont elle doit se revendiquer. Certains regrettent alors de voir le Salon se transformer davantage en foire, voire en « bazar », davantage qu'en exposition des Beaux-arts. Ensuite, l'Académie voit peu à peu son autorité faiblir sur le jury du Salon : dès 1849, celui-ci n'est plus uniquement composé d'académiciens et est même élu par les artistes exposants dès 1864. Enfin, le Prix de Rome perd progressivement de son attractivité au profit du Salon, et notamment des récompenses qui y sont décernés. De fait, le Salon rassemble une foule hétérogène et conséquente, composée de curieux comme d'initiés ; il est l'un des événements les plus commentés (en moyenne 120 séries de compte-rendu sont publiées à chaque Salon) et les plus fréquentés de l'époque (près de 400 000 visiteurs se pressent autour des œuvres à chaque expositions). Pour un jeune artiste, il apparaît désormais crucial de produire un tableau qui sera remarqué au Salon, et qui lancera sa carrière en débouchant potentiellement sur une vente et des commandes. Cette attractivité est telle qu'elle amène un nombre toujours croissant d'artistes à tenter leur chance au Salon : ils étaient ainsi 1089 artistes à exposer 1759 œuvres au Salon de 1852, tandis qu'ils sont 3429 artistes à exposer 5485 œuvres au dernier Salon de l'Empire, en 1870. La position centrale du Salon dans la vie artistique du XIX<sup>ème</sup> siècle, longtemps ignorée, est aujourd'hui mieux connue grâce aux travaux de Dominique LOBSTEIN et Claire MAINGON d'une part, et, après les travaux pionniers de Francis HASKELL, également à ceux de James KEARNS et Pierre VAISSE d'autre part. Il représente aujourd'hui un champ à part entière de la recherche en histoire de l'art, que des collectes de données et des travaux universitaires s'attachent à défricher (comme le montrent les mémoires de recherche réalisés pendant plusieurs années à l'Université Paris IV et la base de données constituée par le musée d'Orsay et l'INHA). Néanmoins, malgré la diversité des travaux aujourd'hui consacrés au Salon, la production artistique présentée lors de ces expositions constitue un corpus d'œuvres encore inédit, qu'il reste à étudier de façon systématique.

Chaque année, le Salon de peinture et de sculpture présente donc des œuvres inédites – c'est-à-dire jamais présentées à l'exposition – réalisées par les artistes contemporains et, comme

son nom ne l'indique pas tout à fait, dans des mediums très différents : peinture et sculpture donc, mais aussi gravure, dessin, aquarelle et croquis d'architecture. Ces techniques, qui donneront naissance au cours du Second Empire à des catégories distinctes du Salon, et donc à des médailles leur étant réservées, constituent des ensembles de tailles très inégales. Les dessins d'architecture représentent la plus petite portion d'œuvres (une centaine en moyenne à chaque Salon) ; les sculptures et les genres dits mineurs (gravure et dessins) constituent un ensemble déjà plus conséquent mais ce sont les peintures qui investissent la majeure partie du Salon. Il y a ainsi en moyenne plus de 2 200 peintures exposées à chaque Salon, sachant que, jusque 1861, les dessins et aquarelles sont toujours affiliés à la section « peinture » de l'exposition et que, dès 1864, les artistes ne sont autorisés à exposer que 2 ou 3 œuvres. La domination de la peinture est ainsi parfaitement visible sur les plans des expositions, où la majorité des salles lui est consacrée, mais aussi dans les discours qui entourent l'exposition. Le livret d'explication des ouvrages s'ouvre ainsi sur la section peinture ; les conseils et avertissements prononcés lors de l'ouverture du Salon et lors de la distribution solennelle des médailles sont d'abord adressés aux artistes peintres, ; la quasi-totalité des compte-rendu de Salons consacrent la plus grande partie de leurs articles à la peinture et commentent, lorsque le temps et la place les y autorisent, en dernier lieu la sculpture. Les médailles destinées à la section peinture sont aussi plus nombreuses, ce qui constituent tout autant une cause qu'une conséquence du nombre élevé de peintres exposants au Salon. Cette importance, autant numérique que symbolique, de la peinture au Salon explique ainsi l'hétérogénéité des œuvres présentées, qu'il s'agisse de leur genre ou de leur style. Surtout, alors que les sculptures et les projets architecturaux sont principalement destinés à la commande publique et, qu'au contraire, les dessins et aquarelles s'adressent davantage aux collectionneurs privés, la peinture elle n'est pas réduite à un type de public et/ou d'acquéreur. Sont ainsi présentées tout autant des scènes de genre intimistes, pouvant orner les salons bourgeois, que de grandes peintures d'histoire à destination des bâtiments officiels. A l'inverse de la sculpture, plus systématiquement acquise par l'Etat, et qui a ensuite bénéficié des efforts de conservation et de catalogage des musées nationaux, l'ensemble des peintures de Salon reste un corpus pourtant méconnu. Au vu de sa taille (près de 30 000 peintures exposées entre 1852 et 1870), il serait naïf de penser pouvoir étudier de façon approfondie l'intégralité de ce corpus, et c'est pourquoi j'ai décidé de me concentrer sur la notion de succès artistique au Salon de peinture.

Il m'a donc tout d'abord fallu définir ce qu'était un succès, et cette première tâche amène à distinguer plusieurs types de succès. Le premier est le succès populaire, malheureusement difficilement qualifiable et quantifiable au XIX<sup>ème</sup> siècle, qui se caractérise par l'enthousiasme que rencontre le tableau auprès des visiteurs, excessivement nombreux, du Salon. Le second est le succès critique : de nombreux titres de presse existants entre 1852 et 1870 publient des comptes-rendus du Salon, au cours desquels les commentateurs estiment et jugent les œuvres dignes ou non d'être appréciées. Enfin, le dernier succès est institutionnel : à l'issue de chaque Salon, des peintres se voit attribuer des médailles, leur assurant un revenu confortable (1500 francs pour les médailles de première classe, 500 francs pour celles de deuxième classe et 250 francs pour celles de troisième classe puis, dès 1864, 400 francs par médaille) et une publicité encourageante. Parmi tous ces peintres estimés par la critique ou par l'institution, une petite partie parvient à concentrer les honneurs : c'est ceux-là qui peuvent être considérés comme les véritables succès du Salon. La première étape de ma recherche est consacrée à la constitution du corpus, en sélectionnant les peintures exposées au Salon de 1852 à 1870, ayant reçu une médaille et des critiques positives dans la presse contemporaine. Dans un premier temps, mes recherches se sont intéressées au fonctionnement du Salon, comme lieu d'exposition et institution préceptrice de goût : à partir d'un dépouillement systématique des archives (conservées par les Archives des musées nationaux), j'ai réuni les données liées aux jurys, aux récompenses, et plus largement à l'organisation du Salon. Cela a permis aussi de mieux faire apparaître la place particulière du Salon dans le paysage culturel et administratif du Second Empire. Ensuite a été effectué un large travail de dépouillement, sur plus de quarante périodiques particulièrement représentatifs de la période (tirage, influence de leurs auteurs, présence longue dans le temps), permettant d'extraire dans les comptes-rendus contemporains du Salon les œuvres les plus commentées. En réunissant ces deux critères, cette première étape a permis de mettre au jour un corpus inédit, composé d'une vingtaine d'œuvres par Salon, d'une grande diversité de motifs, de genres et de styles représentés. Sans surprise, la peinture d'histoire apparaît en bonne place dans ces succès, ce qui s'explique à la fois par le prestige que connaît encore ce genre – auquel est souvent dédié le Salon d'honneur – et par le caractère narratif, et donc facilement commentable dans la presse, des scènes représentées. Les portraits sont aussi nombreux, représentant les personnalités en vue de la période mais brouillant aussi fréquemment les pistes avec la peinture d'histoire, provoquant une première perméabilité des genres qu'il sera intéressant d'interroger.

De façon générale, la figure humaine, notamment nue, devient un sujet récurrent qui se passe progressivement de prétextes historiques ou mythologiques, et qui plait à un public de plus en plus nombreux. Les scènes de genre, genre dont la définition se fait de plus en plus problématique chez les critiques contemporains, rencontre aussi un succès grandissant, au point même d'obtenir une médaille d'honneur en 1868 – événement qui ne sera pas sans provoquer l'étonnement, pour ne pas dire la colère, de nombreux commentateurs. Enfin, les genres « mineurs » du paysage et de la peinture animalière sont de plus en plus reconnus comme des genres à part entière, où s'expriment pleinement le talent d'un peintre : ils obtiennent de nombreuses médailles et les critiques leur accordent une attention et une place grandissante. Outre cette diversité de genre, qui contredit l'image réductrice d'une académie réactionnaire, obsédée par la grande peinture d'histoire, on remarque aussi une grande diversité dans les styles et les sujets représentés, diversité qui sera d'ailleurs souvent commentée par les critiques d'art, regrettant parfois le caractère hétérogène de l'école française : les néo-grecs côtoient les orientalistes, et un certain réalisme se développe aux côtés des tenants de la tradition. Ce corpus se compose ainsi de quelques œuvres restées dans la mémoire de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle, à l'instar de la *Charlotte Corday* de BAUDRY, de la *Salomé* de REGNAULT ou des *Pèlerins allant à la Mecque* de BELY – œuvres conservées et encore exposées sur les cimaises des musées nationaux, et d'artistes encore étudiés. Mais la majorité des œuvres sont aujourd'hui inconnues, créant une asymétrie étonnante entre la réception élogieuse dont elles ont fait l'objet et l'oubli dans lequel elles sont tombées. Il est alors difficile de retrouver leur trace, ainsi que des visuels, et les artistes les ayant créées apparaissent succinctement dans les dictionnaires biographiques mais n'ont fait l'objet d'aucune étude. Justement, mon travail porte principalement à présent sur les œuvres ainsi sélectionnées, leur localisation, à défaut l'identification par des reproductions, ainsi qu'une enquête dans les archives pour suivre leur devenir – en général en dehors des collections publiques. De plus, je travaille sur les réseaux d'acteurs – artistes, critiques, administrateurs, jurés – pour comprendre leur parcours, leur position (institutionnelle et esthétique) et les relations qu'ils entretiennent.

Après s'être longtemps intéressée aux échecs des artistes modernes (refus et scandale au Salon), l'histoire de l'art gagnerait à examiner avec une attention similaire les « succès », qui forment un ensemble d'œuvres emblématiques des différentes attentes de l'époque. Une telle étude révélera d'une part la diversité des solutions adoptées par les peintres pour réussir au Salon

et remettra en question d'autre part le caractère supposément réactionnaire et uniforme de l'art académique. Ainsi, les données autant historiques qu'iconographiques réunies au cours de mes recherches permettront de pouvoir répondre aux nombreuses problématiques soulevées par une réflexion sur les succès du Salon. A commencer par la question même de la définition d'un succès au Salon. Au Second Empire, différents types de « réussites » s'offrent au peintre qui y expose ; il conviendra donc d'étudier chacune d'elles ainsi que leurs interactions. Une reconnaissance institutionnelle, par le biais de l'attribution de médailles, diffère dans ses modalités d'une reconnaissance critique, identifiable par le nombre et le type de commentaires que provoquent une œuvre, et il sera intéressant d'interroger ces différences et ces tensions. D'autre part, il faudra aussi se demander quelles stratégies ont été adoptées, volontairement ou non, par les artistes dans l'optique de ce succès : les maîtres dont ils se réclament, les réseaux sociaux qu'ils se sont constitués, les marchands, critiques, hommes/femmes d'influence avec lesquels ils se sont liés, etc. Outre ces questions d'ordre sociologique, ce concept de « stratégie » comprend aussi les questions relatives aux choix pratiques effectués lors de l'exposition du Salon, concernant notamment le genre et le format choisi ou encore le placement obtenu. Il pourra enfin être intéressant de mettre en perspective ces succès face au reste de l'œuvre des peintres : ont-ils permis le développement d'une carrière aussi prometteuse qu'annoncée ? Mais surtout, une telle étude sur les succès, documentée par les archives, les comptes-rendus de Salon et des analyses iconographiques poussées, sera représentative d'un certain horizon d'attente en matière artistique du Second Empire, et permettra d'ébaucher différentes tendances, que ce soit au niveau des motifs, des genres ou des manières, qui enrichiront et nuanceront l'image encore très caricaturale de l'art académique au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il faudra ainsi accorder une place importante aux images elles-mêmes, non pas dans l'idée d'identifier un « style », mais dans l'optique d'une meilleure compréhension de la production artistique, de ses modalités d'exposition et de réception au Second Empire.