



HAL
open science

La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880)

Claire Dupin de Beyssat

► **To cite this version:**

Claire Dupin de Beyssat. La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880). Ecole de printemps 2019, May 2019, Montréal, Canada. <hal-02176907>

HAL Id: hal-02176907

<https://hal.science/hal-02176907v1>

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

LA BONNE PLACE

Enjeux du placement au Salon (1849-1880)

Lorsqu'une peinture est exposée au Salon, elle est localisable à plusieurs niveaux : d'abord, selon le bâtiment dans lequel se tient l'exposition, ensuite selon la salle dans laquelle elle est accrochée, enfin, selon la place qu'elle occupe sur la cimaise. Chacun de ces lieux occupés par l'œuvre exerce une influence sur sa réception – le rôle du Salon comme instance de légitimation artistique est ainsi modifié par ses déménagements successifs – mais c'est en particulier aux deux derniers, aux enjeux du placement à l'intérieur du Salon même, que j'aimerais m'intéresser aujourd'hui.

Nous avons tous en tête les images du Salon montrant une exposition encombrée, des peintures accrochées du sol au plafond, des sculptures entassées dans les espaces libres, avec ce qui semble être une absence totale de scénographie ou de commissariat. Cette impression est à la fois vraie et fausse. Il est vrai que le Salon, dans les différents bâtiments qu'il occupe après son déménagement hors du Louvre, à partir de 1849, se présente comme un assemblage compact d'œuvres, toujours plus nombreuses à être exposées. Il est cependant faux de croire que l'exposition ne respectait aucune scénographie, du moins si l'on entend par scénographie un effort pour donner une cohérence à l'exposition et offrir un contexte valorisant aux œuvres. Je vais donc, dans un premier temps, vous présenter les dispositions prises par l'administration face à cette question, puis vous exposer différents recours employés par les artistes pour les utiliser en leur faveur.

I. Les dispositions institutionnelles

Le rôle du vérificateur

Le signe le plus évident de l'attention portée par l'administration à l'importance que revêt le placement pour les artistes exposants est l'existence du rôle de « vérificateur ». Selon la comptabilité des Salons, le vérificateur est « chargé du placement et du mouvement des objets d'art » – la fonction s'apparente ainsi à celle du tapissier pour les Salons académiques de l'Ancien Régime, admirablement étudiée par Isabelle Pichet dans son livre. Toutefois, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, cette position est belle et bien institutionnalisée : le vérificateur est rémunéré – environ 300 francs par mois, il est aidé par plusieurs employés et, bien souvent, il est intégré à l'administration des beaux-arts.

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880) », *École de printemps RIFHA 2019*, université de Montréal, Montréal, 16 mai 2019.

En 1849 et 1850, le rôle de vérificateur est d'abord assumé par Charles SÉCHAN (1803-1874). Ce peintre-décorateur, de formation comme de réputation, appartient alors à l'administration des beaux-arts tant qu'« inspecteur des musées de province ». Dès le Salon de 1852, il est remplacé par Louis MARTINET (1814-1895), lui aussi peintre, élève d'Antoine-Jean GROS (1771-1835), et ayant régulièrement exposé au Salon entre 1833 et 1839 – celui-ci porte le titre d'« inspecteur » dans l'administration des beaux-arts jusque 1857, avant d'ouvrir sa propre galerie. Par leur éducation artistique et leur intérêt pour la mise en scène, ces deux personnages disposent de réelles compétences en matière de « scénographie », qui expliquent sans doute leur nomination comme vérificateurs du Salon. Néanmoins, leur position au sein de la communauté artistique peut faire craindre une certaine partialité dans le placement des œuvres ...

Aussi, dès 1857, c'est le comte Louis CLÉMENT DE RIS (1820-1882), attaché à la conservation des musées impériaux et adjoint de Martinet au Salon depuis 1851, qui occupe seul la fonction de vérificateur. À la différence des deux précédents, il n'est pas artiste – ce qui réduit le risque de biais – mais possède déjà une réputation comme critique d'art. Son intérêt pour l'art contemporain et sa culture historique le rendent particulièrement apte à décider du placement des œuvres. De fait, il occupe cette position jusque 1869 – influençant dès lors, dans l'ombre, près de quinze expositions – et sa mort sera l'occasion, pour Charles-Philippe de CHENNEVIÈRES (1820-1899), de regretter un collègue particulièrement efficace et apprécié dans son rôle de vérificateur. Collaborateur régulier de revues artistiques comme *L'Artiste* et *La Gazette des beaux-arts*, dans lesquelles il fait parfois paraître des comptes-rendus de Salon, seules les nécrologies permettent de retracer une rapide biographie de Clément de Ris – à ce jour, il n'existe aucune monographie pour donner un aperçu à la fois de sa personnalité et de ses goûts. Celle-ci reste à faire, afin d'estimer réellement son influence sur les Salons auxquels il participe et, plus largement, sur la vie artistique contemporaine.

Après 1869, la position de vérificateur semble disparue. Dès 1872, le règlement du Salon postule très clairement que « le placement des ouvrages sera fait par l'Administration, sur les indications du Jury », le jury – alors composé d'artistes élus, donc potentiellement moins partial et davantage représentatif – pouvant ensuite proposer des modifications dans l'arrangement choisi. Dès lors, c'est sans doute Frédéric BUON (?-1888), alors « inspecteur des beaux-arts chargé des expositions » qui s'occupe *de facto* de choisir l'emplacement des œuvres : l'homme travaille à l'organisation du Salon, dans ses aspects les plus logistiques, auprès de Chennevières depuis 1849. Il apparaît ainsi tout à fait capable d'assumer cette tâche ; toutefois, l'absence

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880) », *École de printemps RIFHA 2019*, université de Montréal, Montréal, 16 mai 2019.

totale d'informations biographiques le concernant – on sait, juste, par Chennevières, qu'il était d'obédience républicaine, mais on ignore même jusqu'à sa date de naissance – empêche de véritablement considérer le rôle qu'il a pu jouer dans l'administration des beaux-arts. Si des sources le permettent, il pourrait être intéressant de vérifier si ses goûts personnels – apparemment plutôt tournés vers les paysagistes –, voire ses relations aux artistes, se manifestent dans ses choix de placements. Buon occupe cette position jusqu'au Salon de 1878, et influence donc au minimum près de dix expositions – lors du dernier Salon, en 1880, la tâche de placer les œuvres est une fois encore attribuée à l'administration, plus particulièrement à des « commissaires et sous-commissaires des expositions », dont on ignore malheureusement l'identité.

Les logiques d'exposition

En l'absence de commissariat, la tâche des vérificateurs successifs est immense, au regard de l'extrême diversité – quoi qu'on ait pu en dire – des œuvres exposées, que ce soit en termes de techniques, de formats, de styles ou de thèmes représentés. Sans imposer son goût, sans dévoiler ses préférences, le vérificateur doit s'efforcer de trouver une logique de placement qui puisse convenir aux artistes et offrir un contexte favorable aux œuvres présentées.

Dans les premiers temps du Salon, la logique qui semble prédominer les décisions de placement est celle du mérite des œuvres – perpétuant à ce titre une tradition assez académique. Dès 1849, que ce soit au Palais des Tuileries, à l'Hôtel des Menus-Plaisirs, au Palais national et, enfin, au Palais des beaux-arts, le vérificateur s'applique à disposer les œuvres selon leur qualité, avec toute la complexité que cela induit pour un art contemporain alors très éclectique. De fait, le mérite semble dépendre encore souvent de la hiérarchie des genres, ce qui donne l'impression – et l'organisation de la plupart des comptes-rendus de Salon en témoigne – que le Salon est organisé par genre. Cette logique d'exposition mécontente peu à peu les artistes : elle relègue aux salles secondaires les genres dits « mineurs », elle impose une position hiérarchique à des catégories de plus en plus floues et, bien souvent, elle éparpille l'exposition d'un seul et même artiste en plusieurs salles. L'administration perçoit alors la nécessité de trouver une nouvelle logique d'exposition, inaugurée lors du Salon de 1861.

Il est décidé, pour la première fois, de placer les œuvres selon l'ordre alphabétique du nom de leur auteur. La décision est unanimement saluée : les artistes se libèrent d'un jugement après le jugement qui conditionnait la réception de leur œuvre, leur œuvre est exposée dans son entièreté, rendant visible l'étendue et/ou la diversité de leurs talents, et la visite est facilitée pour

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880) », *École de printemps RIFHA 2019*, université de Montréal, Montréal, 16 mai 2019.

le public comme pour la critique, qui n'ont qu'à suivre l'ordre indiqué par le livret. Surtout, c'est le caractère objectif de cette logique d'exposition qui plaît : en apparence, les choix opérés par le vérificateur sont réduits à leur strict minimum, et ce dernier n'est plus vraiment décisionnaire quant aux salles et aux places à accorder à tel ou tel artiste. Seul le hasard, puis l'ordre, président à l'agencement du Salon. Cependant, et le maintien de la position de vérificateur après 1861 le prouve, l'organisation du Salon exige toujours un effort de scénographie : l'ordre alphabétique impose certes une salle pour les artistes à la même initiale, mais la place précise occupée sur la cimaise par l'œuvre reste à déterminer. Aussi, la semaine de césure, qui intervient au milieu de la période d'exposition, subsiste après 1861, et permet un roulement des œuvres. De fait, la logique d'exposition par ordre alphabétique n'est pas exempte de reproches : le Salon d'honneur reste ainsi un lieu à part, où ne s'applique pas cette logique et où seuls quelques élus ont la faveur d'être présents – j'y reviendrai –, tandis que le hasard des noms peut provoquer des rapprochements fâcheux. Quoiqu'il en soit, cette disposition paraît résoudre la plupart des problèmes liés à la scénographie du Salon et satisfait, en grande partie, les différents acteurs – artistes, administration, jury, critique mais aussi public – : en effet, elle est en vigueur pendant près de vingt ans et seize expositions.

Aussi, c'est avec grande surprise qu'artistes et critiques apprennent l'instauration d'une nouvelle logique d'exposition au Salon de 1880 : Edmond TURQUET (1836-1914), nommé sous-secrétaire d'État aux beaux-arts en février 1879, remet un rapport au ministère préconisant une exposition par statut honorifique – académiciens, Prix de Rome, exemptés, médaillés et autres – puis par « groupes sympathiques ». En proposant une nouvelle logique d'exposition, sous le couvert de rendre visible les récompenses accordées par l'administration et de valoriser justement les artistes les plus décorés, Turquet réintroduit une subjectivité fortement critiquée. Les critiques d'art tournent rapidement en ridicule cette notion floue, auquel eux-mêmes ont progressivement renoncé dans leurs comptes-rendus. Abandonnant les « groupes sympathiques », cette logique d'exposition est partiellement mise en place malgré l'incompréhension et l'insatisfaction qu'elle suscite, mais n'aura guère de postérité : le Salon de 1880 est en effet le dernier à être organisé par l'État, et dès l'année suivante, les artistes sont seuls décisionnaires de l'organisation de l'exposition – et reprennent d'ailleurs le placement par ordre alphabétique...

II. Les usages par les artistes

La plainte

Face à ces dispositions institutionnelles, les artistes disposent d'une marge de manœuvre limitée, d'autant qu'ils n'ont pas toujours connaissance, en amont, des modalités exactes qui président au placement de leurs œuvres. Dès lors, l'une des façons les plus évidentes d'obtenir une place avantageuse est la plainte : à ce titre, l'administration elle-même prévoit un recours de ce type, en mettant à la disposition des artistes des « cahiers de réclamation ». A ceux-ci s'ajoutent les très nombreuses lettres reçues par l'administration, signées des peintres eux-mêmes ou de leurs soutiens, demandant une meilleure place.

Le plus souvent, les plaintes concernent – pour les peintures – la hauteur de l'œuvre, son inclinaison et, surtout, le « jour » auquel elle est exposée : ainsi que le dit Augustin-Joseph DU PAYS (1804-1879), les tableaux « ne sont toutefois pas [égaux] devant la lumière ; les uns sont éclairés par un jour oblique, les autres par un jour de face ». En effet, le Salon ne dispose pas d'un éclairage électrique – la première exposition de beaux-arts éclairée électriquement a lieu en 1889, à l'occasion de l'Exposition universelle – : c'est pourquoi il se tient au printemps et en été afin de bénéficier d'une luminosité maximale à travers les verrières zénithales. Dès lors, les demandes liées au « jour », à l'inclinaison et à la hauteur sont facilement compréhensibles, mais d'autres plaintes peuvent paraître excentriques. Ainsi, certains artistes réclament un emplacement très spécifique parmi d'autres œuvres exposées : parfois, il s'agit d'assurer la cohérence de leur présentation personnelle, en suivant un certain ordre ; d'autres fois, ils désirent être placés au milieu de leurs compères. C'est le cas par exemple du paysagiste Charles REY DE SARLAT (1819- ?), qui demande que son unique tableau soit placé au-dessus d'un *Portrait* par Casimir de BALTHAZAR (1811-1875) ou de la *Vue de l'évêché de Chartres* de Charles-Édouard ELMERICH (1813-1889) – sans qu'il nous soit possible, en l'absence de visuel pour ces œuvres, de saisir le bénéfice de ce nouvel emplacement...

Les plaintes sont-elles suivies d'effet ? Dans la mesure du possible, il semble que l'administration essaye bel et bien de les considérer toutes. Il n'est pas rare que certaines doléances soient accompagnées d'un « Fait » marqué au crayon, indiquant par-là que l'objet de la plainte a été corrigé. La semaine de césure permet notamment de déplacer en conséquence les œuvres des artistes. Pour appuyer leur demande, certains artistes se font aider par des soutiens prestigieux. Au Salon de 1853, c'est ainsi Jean-Achille BÉNOUVILLE (1815-1891), Prix de Rome en 1843 et paysagiste médaillé en 1844, qui demande de meilleures places pour les tableaux de son frère, tandis que le peintre Théodore TURPIN DE CRISSÉ (1782-1859),

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880) », *École de printemps RIFHA 2019*, université de Montréal, Montréal, 16 mai 2019.

académicien depuis 1816, chevalier de la Légion d'honneur depuis 1825, ancien inspecteur des beaux-arts sous la Restauration, et collectionneur réputé, fait la demande d'une meilleure place pour l'œuvre d'Eugène-Jules MAISON (1814-1879) au Salon de 1853. Néanmoins, il ne fait aucun doute que l'administration est incapable de satisfaire *toutes* les réclamations ; pour s'assurer une bonne place, les artistes peuvent s'essayer à d'autres stratégies.

L'objectif du Salon d'honneur

Les meilleures places, au Salon, sont sans nul doute celles du Salon d'honneur : réminiscence d'une époque où l'exposition se tenait au Louvre, dans le Salon carré – d'où son nom –, il s'agit de la première salle vue par le public, et celle qui propose les meilleures conditions d'exposition. Assez vite, les emplacements qu'elle offre deviennent un objectif pour les artistes, mais qui ne fonctionne apparemment que pour un type d'œuvres très précis. Comme le dit Chennevières, « le grand salon d'entrée [...] était consacré aux grandes toiles historiques, aux tableaux de batailles, aux portraits officiels » – cette affirmation est-elle vérifiée ?

Grâce aux photographies de Gustave LE GRAY (1820-1884), il est possible d'avoir un aperçu du Salon d'honneur de l'exposition de 1852. On peut y reconnaître de nombreuses compositions historiques, à l'instar des *Femmes gauloises* d'Auguste GLAIZE (1807-1893) ou du *Départ de Protésilas* de François-Léon BÉNOUVILLE (1821-1859) ; des compositions allégoriques, comme *Tout passe* d'Omer CHARLET (1809-1882), *La Religion* de François-Hippolyte DEBON (1807-1872) et *La fin du monde* d'Abel de Pujol (1785-1861) ; de très nombreuses peintures religieuses, comme *La tentation du Christ* d'Alexandre Joseph JOSQUIN (1822-1876), *La Pietà* de Gustave MOREAU (1826-1898) ou encore *La Mort de Moïse* d'Alexandre CABANEL (1823-1889). À leurs côtés, on trouve aussi de très nombreux portraits de personnalités contemporaines, tels que le *Portrait de Catherine II de Russie* par Frédérique-Auguste O'Connell (1823-1885), et notamment de militaires, comme le *Général Dembinski* par Henryk RODAKOWSKI (1823-1894) ou le *Maréchal Excelmans* par Charles-Philippe LARIVIÈRE (1798-1876). Mais le Salon d'honneur accueille aussi des œuvres plus étonnantes, et parmi elles les *Demoiselles de village* de Gustave COURBET (1819-1877) sous le prétexte qu'elle est la propriété du comte Charles de MORNAY (1811-1865). Les genres mineurs, tels que les paysages ou la peinture de genre, avec par exemple *Un métier de chien* par Joseph STEVENS (1816-1892), y trouvent aussi leur place. Grâce à leur exposition à l'entrée du Salon, dans une salle investie d'une certaine ambition, ces œuvres bénéficient d'une attention toute particulière de la part des critiques et du public. De fait, en 1852, les commentaires sur le Salon d'honneur dominent le

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880) », *École de printemps RIFHA 2019*, université de Montréal, Montréal, 16 mai 2019.

compte-rendu d'E. Anthoine (?-?) dans *L'Union*, forcé de reconnaître : « Nous sommes arrivés bien tard à l'étude de l'exposition, et voilà que les portes vont en être fermées pour un an, sans que nous soyons sortis du Salon-carré » et ouvrent celui proposé, en caricatures, par *Le Charivari* et *Le Journal pour rire*. Même lorsque les critiques feignent de suivre une logique autre – celle relative à la hiérarchie des genres par exemple –, ils commencent par une description des œuvres présentées au Salon d'honneur : Étienne-Jean DELÉCLUZE (1781-1863) par *Les femmes gauloises* de Glaize, Louis PEISSE (1803-1880) et Alphonse GRÜN (1801-1866) par *Le Siège de Rome* d'Horace VERNET (1789-1863), et Clément de Ris par *La fin du Monde* d'Abel de Pujol, pour ne citer qu'eux. Il ne fait aucun doute qu'être exposé au Salon d'honneur assure à l'artiste d'être vu et commenté – mais cela l'expose aussi davantage à la critique au sens de reproche. Mises côte à côte, ces compositions se révèlent ainsi d'autant plus conformistes ; la comparaison, notamment quand les œuvres représentent des thèmes similaires – les batailles notamment – peut largement desservir...

Une décennie plus tard, au Salon de 1861, le constat est essentiellement le même. Grâce aux comptes-rendus de Salon publiés dans la presse, on sait que le Salon d'honneur expose de très nombreuses scènes de batailles des récentes campagnes d'Italie et guerre de Crimée, ainsi que d'omniprésents portraits de personnalités importantes, politiques et militaires. Mais on trouve aussi des genres davantage mineurs, tels que des paysages et compositions florales signés Dominique GRENET (1821-1885), Tony FAIVRE (1830-1905) ou Pierre CHABAL-DUSSURGEY (1819-1902), sans raison apparente. Toujours une salle attendue, le Salon d'honneur inaugure la plupart des comptes-rendus publiés, qu'ils soient signés par Théophile GAUTIER (1811-1872) dans *Le Moniteur universel*, Louis LEROY (1812-1885) dans *Le Charivari*, Peisse dans *La Presse* ou encore Henri DELABORDE (1811-1899) dans *La Revue des deux mondes*. Au vu de la visibilité qu'il offre, le Salon d'honneur est donc un site convoité par les artistes – on remarque par ailleurs qu'il n'est disponible que pour les peintres... Comment ces derniers font-ils pour obtenir un tel emplacement ? Il semble évident que les grandes compositions, et plus particulièrement celles traitant de l'histoire contemporaine (les scènes de bataille) ont une chance accrue d'y être exposées, mais premièrement, il ne s'agit pas des seuls genres et sujets qui disposent de cet emplacement, même si les raisons de la présence de ces autres œuvres demeurent mystérieuses ; deuxièmement, il ne s'agit pas d'une stratégie à l'efficacité assurée – puisque de nombreuses autres *Batailles* sont exposées au Salon hors du carré d'honneur.

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « La bonne place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880) », *École de printemps RIFHA 2019*, université de Montréal, Montréal, 16 mai 2019.

Pour comprendre les critères et les modalités qui déterminent précisément le lieu de monstration des œuvres aux Salons, et j'aimerais conclure sur cette proposition, il faudrait donc tenter de reconstituer l'exposition. En rendant compte des proximités entre les œuvres – géographiques, mais aussi thématiques ou esthétiques – et entre les artistes – même type de formation ou de statut –, ce travail permettrait d'enfin prendre en compte la place de l'œuvre dans l'étude de sa réception. Malheureusement, les sources manquent pour effectuer un tel projet : les archives du Salon restent très lacunaires, les visuels et informations de base, telles que le format par exemple, font défaut pour la très grande majorité des œuvres exposées ; mais le développement de répertoires ou bases de données, recensant les œuvres et leurs commentaires, ainsi que l'accessibilité accrue des périodiques permise par leur numérisation, rendent enfin disponibles des informations à ne pas négliger. Il y a donc là un terreau fertile pour de nombreuses études de cas par exemple, dont s'emparera, je l'espère, la nouvelle génération de chercheurs et chercheuses que nous sommes.