



HAL
open science

À la périphérie des salons : amateurs et professionnels au musée d'Art moderne de Paris (1960-1975)

Hadrien Viraben

► To cite this version:

Hadrien Viraben. À la périphérie des salons : amateurs et professionnels au musée d'Art moderne de Paris (1960-1975). *Le Mouvement social*, 2024, 286, pp.127-142. <10.3917/lms1.286.0127>. <hal-04733208>

HAL Id: hal-04733208

<https://hal.science/hal-04733208v1>

Submitted on 20 Dec 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

Hadrien Viraben

Chercheur associé, TEMOS (UMR 9016), Le Mans Université
Chercheur associé, IHM, CHUV-UNIL

**Contribution à la revue *Le Mouvement social*, 2024, no 286, p. 127-142.
Préprint. Version définitive publiée : <https://doi.org/10.3917/lms1.286.0127>.**

À la périphérie des salons : Amateurs et professionnels au musée d'Art moderne de Paris (1960-1975)

Résumé (en français) :

En 1971, la plupart des salons d'amateurs dits « corporatifs » sont contraints de quitter le musée d'Art moderne de Paris, qui accueillait jusqu'alors leur exposition annuelle. Cette décision est le fruit d'une négociation entre l'autorité préfectorale et les représentants des salons professionnels, qui défendent alors leur propre place, de plus en plus précaire, au sein du musée. L'analyse de ce processus d'exclusion met au jour un travail de frontière qui a lieu à une périphérie des espaces d'exposition, et qui combine une logique de ségrégation des amateurs à une logique, fragile, de représentation des professionnels. À travers l'ancrage dans la question des amateurs, l'objectif est aussi de souligner la valeur heuristique de ce problème pour l'histoire sociale du métier d'artiste, dont l'amateur est partie prenante tout au long de l'époque contemporaine.

Résumé (en anglais) :

In 1971, most of the amateur salons, also known as “corporate” salons, were compelled to leave the Musée d'Art Moderne de Paris, which until then had housed their annual exhibition. This decision was the result of negotiations between the prefectural authorities and the representatives of the professional salons, who defended their own increasingly precarious position within the museum. The analysis of this process of exclusion reveals a boundary-work that takes place at a periphery of the exhibition spaces, and which combines a strategy of segregation of the amateurs with a fragile strategy of representation of the professionals. By focusing on the question of amateurs, the aim is also to underline the heuristic value of this problem for the social history of the artist's profession, in which the amateur is a stakeholder throughout the contemporary period.

Nombre de signes (notes et espaces compris) : 45 914.

Le 6 avril 1950, alors que le 61^e Salon de la Société des artistes indépendants ouvre ses portes au Grand Palais, le critique Georges Charensol reçoit dans son émission radiophonique « L'art et la vie » trois invités. Les peintres Jean Aujame et Jacques Despierre sont venus parler de l'action d'une nouvelle Société des artistes peintres, sculpteurs et graveurs professionnels, dans le contexte du projet de « caisse des arts »¹. Face aux deux professionnels, René Boulay incarne la tout aussi récente Fédération nationale des artistes peintres amateurs, qui défend d'autres causes, comme l'obtention de rabais auprès des fournisseurs de matériel². Entre amateurs et professionnels, l'affabilité et les déclarations d'amitié sont de mise ce jour-là. Aujame assure en particulier que l'appellation « professionnel » n'est qu'un pis-aller pour répondre aux exigences imposées par la législation moderne des assurances sociales : « L'exercice de l'art a pour base une vocation et nous sommes tous à ce point de vue là des amateurs.³ » Boulay multiplie quant à lui les marques de déférence envers l'autorité des créateurs de métier⁴.

La bonne entente entre artistes professionnels et amateurs s'envenime néanmoins au cours des deux décennies suivantes. Les transformations de l'organisation du travail artistique, orchestrées par les pouvoirs publics, encouragent les représentants d'intérêts professionnels à s'éloigner du discours conciliateur de 1950, qui avait promu l'amalgame avec l'art du dimanche. L'une des scènes du conflit est le musée d'Art moderne de Paris, où les locaux alloués depuis la Seconde Guerre mondiale aux salons annuels, professionnels et amateurs, s'amenuisent progressivement. Les sociétés d'exposants entrent alors en lutte pour défendre l'espace public restreint qui leur est offert. Les salons professionnels, représentés par la Fédération française des sociétés d'art graphique et plastique, le Syndicat national des artistes professionnels, la Confédération des travailleurs intellectuels, ou encore l'informel « Comité des douze », s'organisent activement pour s'accaparer les cimaises restantes, et obtenir l'exclusion des salons d'amateurs, qui est prononcée en 1971. L'urgence défensive engage ainsi les professionnels dans un travail de frontière (*boundary-work*), qui vise non seulement à ségréguer, mais à expulser les amateurs des espaces subsistants de visibilité artistique⁵.

L'enjeu de ce processus d'exclusion peut prêter à interrogation, tant l'obsolescence des salons semble établie au XX^e siècle, depuis l'avènement du « système marchand-critique⁶ ». Malgré l'affaiblissement de leur impact promotionnel par rapport à l'entrepreneuriat des galeries, force est pourtant de constater leur persistance⁷. Durant l'entre-deux-guerres, les

¹ « Déclarations d'associations », *Journal officiel de la République française*, 6 décembre 1949, p. 11796, et 28 octobre 1953, p. 9708. Sur le projet de Caisse nationale des arts, voir aux Archives nationales (AN), la cote 19880555/26. Pour une mise en contexte, voir notamment G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? : Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement social*, 2006, n° 214, p. 113-139.

² « Déclarations d'associations », *Journal officiel de la République française*, 4 mai 1950, p. 4944. Voir également la revue *Art et loisirs* publiée de mars à juin 1950.

³ Archives de l'Institut national de l'audiovisuel, « L'art et la vie : émission du 6 avril 1950 », enregistrement sonore.

⁴ Voir en particulier les remaniements apportés à la transcription du dialogue publiée dans G. Boudaille, « Devant le micro : Quand un amateur rencontre un professionnel », *Arts et loisirs*, 1950, n° 2, n. p.

⁵ T. F. Gieryn, « Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science : Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists », *American Sociological Review*, 1983, vol. 48, n° 6, p. 781-795. L'emploi de la notion de travail de frontière s'inspire ici de V. Fages, *Savantes nébuleuses : L'origine du monde entre marginalité et autorité scientifiques, 1860-1920*, Paris, Éditions EHESS, 2018.

⁶ H. C. White et C. A. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009 [1965] ; P. Mainardi, *The End of the Salon : Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

⁷ Pour une réévaluation de la valeur marchande des salons face au système « système marchand-critique », voir L. Saint-Raymond, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts*, 2019, vol. 8, n° 3.

salons portent l'émergence d'un mouvement syndical artistique. Ils forment les groupes élémentaires à partir desquels se construisent les nouvelles unions professionnelles, telles les sections artistiques de la Confédération des travailleurs intellectuels (CTI)⁸. L'une des revendications de cette dernière est précisément la préservation de leur espace d'exposition. Malgré une fin annoncée, les sociétés artistiques prolifèrent durant tout le XX^e siècle, et parmi celles-ci émerge en particulier une série de salons d'amateurs⁹. Ces derniers se constituent en associations artistiques dites « corporatives », où les amateurs se répartissent selon leur profession principale (cheminots, postiers, avocats, médecins, coiffeurs, etc.). Ces groupes aspirent eux-mêmes à se fédérer dès 1934, puis en 1950, mais sans succès¹⁰.

Évoquant les années 1960 et 1970, Raymonde Moulin parle néanmoins d'un déclin général des salons professionnels, qu'accentue, outre la concurrence des galeries, celle des politiques publiques en faveur de l'art contemporain¹¹. Devenues des cercles de sociabilité, seules certaines manifestations annuelles indépendantes conservent un rôle dans le démarrage de réputations. Leur validité étant régulièrement mise en cause, il est d'autant plus nécessaire pour elles de défendre leurs positions acquises dans des institutions publiques, gage d'attractivité et de crédibilité. En outre, la topographie parisienne des espaces d'exposition apparaît fortement hiérarchisée : en son centre, le Grand Palais, sous la tutelle de l'État, abrite les grands salons annuels de prestige et historiques ; au second rang, les musées de la Ville de Paris, le musée Galliera et surtout le musée d'Art moderne du palais de Tokyo, accueillent une vingtaine de sociétés artistiques de moindre importance, dont une poignée de salons d'amateurs. Or, ces lieux font aussi l'objet d'investissements financiers de la part de leurs propriétaires publics, qui entendent les réserver à des missions culturelles jugées plus essentielles et directement sous leur contrôle : au Grand Palais, la tenue de manifestations culturelles d'envergure attirant un large public ; dans les musées parisiens, l'accrochage des collections et l'organisation de leurs propres expositions. La présente étude de cas nous place donc face à un système en déclin, celui des salons, et à une périphérie des espaces d'exposition, au musée d'Art moderne de Paris. Ce dernier s'établit en confins des mondes de l'art, et devient l'enjeu de la lutte de groupes marginalisés pour préserver leur visibilité précaire.

Le premier objectif de notre article, en se focalisant sur les amateurs, est de faire figurer, dans l'histoire sociale de l'art, une population de créateurs, nombreux, mais sans porte-parole de ses intérêts¹². Notre travail a en effet pour source principale les fonds conservés aux archives de Paris, où les amateurs n'apparaissent en général qu'en creux et du point de vue surplombant de l'autorité préfectorale ou des artistes de métier. Par un effet de proximité, cette étude met en lumière d'autres acteurs, professionnels, eux aussi marginalisés à l'« arrière-garde ». Partant, la notion heuristique d'amateur agit en révélateur de l'histoire d'artistes de métier. Elle permet ici de revenir sur la persistance des salons dans la seconde moitié du XX^e siècle, comme de prolonger une histoire des « intermédiaires collectifs » dans

⁸ C. Maingon, *L'âge critique des salons, 1914-1925 : l'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 125-139. Sur la CTI, voir également A. Chatriot, « La lutte contre le "chômage intellectuel" : l'action de la Confédération des Travailleurs Intellectuels (CTI) face à la crise des années trente », *Le Mouvement social*, 2006, n° 214, p. 77-91 ; A.-S. Aguilar, « Les artistes et le syndicalisme intellectuel dans la France de l'entre-deux-guerres : Le cas de la Confédération des travailleurs intellectuels (CTI) », *Cahiers du CAP*, 2018, n° 5, p. 173-195.

⁹ Sur l'origine des salons d'amateurs, voir H. Viraben, « La Société artistique des amateurs (1896-1914) : le grand monde au travail », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, 2021, vol. 68, n° 1, p. 125.

¹⁰ Sur la première tentative fédérative de 1934, voir « Déclarations d'associations », *Journal officiel de la République française*, 25 juillet 1934, p. 7560, et 3 mars 1936, p. 2488.

¹¹ R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 2009, p. 341-342.

¹² Sur la valeur heuristique de l'amateur du point de vue de l'histoire sociale des sciences, voir H. Guillemain et N. Richard, « Introduction – Towards a Contemporary Historiography of Amateurs in Science (18th–20th Century) », *Gesnerus*, 2016, vol. 73, n° 2, p. 201-237.

les mondes de l'art¹³. À travers l'analyse d'un travail de frontière, il s'agit de souligner les tensions permanentes qui traversent les instances agissantes, censées représenter les intérêts de groupes d'artistes professionnels profondément dispersés.

Les salons périphériques (1960-1970)

Du point de vue des archives interrogées, celles de l'administration préfectorale, l'emprise des salons sur le musée d'Art moderne de Paris apparaît dès les années 1950 comme une « servitude », dont il convient de se débarrasser. Outre l'occupation des locaux et leur autonomie, l'antériorité des salons sur la présentation des collections nuit à l'identification du musée. Qu'ils soient professionnels ou amateurs, leur qualité est jugée inégale, voire médiocre, tant par Clovis Eyraud, directeur des beaux-arts de la Ville de Paris, que par René Héron de Villefosse, directeur du musée¹⁴.

Pour rappel, lors de la remise de l'aile est du palais de Tokyo à la Ville de Paris en 1938, l'importance des réfections nécessaires oblige à repousser son affectation muséale. Les locaux sont occupés par diverses activités et, dès 1940, par des sociétés d'artistes contemporains. Ce n'est qu'en 1954 que l'administration s'engage dans une première campagne de travaux au niveau du rez-de-chaussée bas, inauguré en 1961. Le rez-de-chaussée haut et l'étage restent aux mains des sociétés artistiques. Cependant, afin de disjoindre leurs salons de l'identité du musée, leur affichage est interdit dans le hall en 1965, après l'ouverture de la salle Dufy, et réduit à un panneau à l'entrée du bâtiment. Pour éviter tout signe de cautionnement, la direction des affaires culturelles et le préfet limitent leurs apparitions publiques aux vernissages des salons¹⁵. Leurs objectifs sont d'étendre l'accrochage des collections, de moderniser les services du musée et de donner la priorité à ses propres activités en faveur de l'art contemporain : l'accueil de la Biennale de Paris dès 1959, puis à partir de 1967 celui des expositions de l'ARC (Animation – Recherche – Confrontation)¹⁶.

À la fin de l'année 1965, une nouvelle campagne de travaux ordonne la fermeture du rez-de-chaussée haut, et en compensation prévoit l'ouverture d'une galerie dédiée aux salons, au niveau du sous-sol. Eyraud explicite alors une répartition hiérarchique entre l'étage et le sous-sol du bâtiment¹⁷. Les salons sont classés en trois catégories : celle des amateurs, et deux groupes de professionnels, A et B, selon leur qualité. L'étage sera réservé, par période de quatre semaines, aux salons professionnels du groupe A, dont la perte moyenne de cimaise est la plus limitée (5 %) : Art sacré, Comparaisons, Grands et jeunes d'aujourd'hui, Jeune peinture, Réalités nouvelles, Salon de mai, Salon du dessin et de la peinture à l'eau, Schèmes, Société nationale des beaux-arts, le Trait. Le sous-sol accueillera, par période plus courte de trois semaines, d'une part, les professionnels du groupe B, dont la perte moyenne de cimaise est plus importante (26 %) : Art libre, Club international féminin, École française, Salon d'hiver, Salon populiste, Surindépendants, Union des femmes peintres et sculpteurs. D'autre part, seront aussi reçus, au sous-sol, les amateurs, systématiquement et largement lésés (39 %) : Atelier de la Bûcherie (personnels de la préfecture de la Seine et de l'Assistance publique), Salon de la préfecture de police, Salon des médecins, Salon interministériel (personnels des administrations d'État), Palais-Salon (professionnels de la justice), Salon

¹³ O. Roueff et S. Sofio, « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art », *Le Mouvement social*, 2013, n° 243, p. 3-7.

¹⁴ Archives de Paris (AP), 1013W 17, rapport de C. Eyraud, 19 octobre 1964, et lettre de R. Héron de Villefosse à F. Debidour, 25 juin 1965.

¹⁵ AP, 1013W 17, lettre d'A. Trapenard à mademoiselle Oudart, 28 avril 1969.

¹⁶ Sur l'ARC, voir A. Tenèze, « Exposer l'art contemporain à Paris : l'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988) », thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 2004.

¹⁷ AP, 1013W 17, rapport de C. Eyraud, 28 avril 1966.

violet (membres de l'ordre des Palmes académiques), Samothrace (blessés de guerre). L'ouverture de la galerie du sous-sol, avec son entrée distincte côté Seine, parachève la redéfinition de l'identité de marque du musée, par la périphérisation des salons au sein du bâtiment. L'ensemble des sociétés artistiques est explicitement informé qu'il leur est désormais interdit de faire mention du « Musée d'Art moderne » dans leurs imprimés, affiches et cartons d'invitation, qui doivent utiliser l'appellation « salles d'exposition Wilson » pour l'étage et « salles d'exposition de l'avenue de New-York » pour le sous-sol.

Face à l'administration préfectorale, seuls les professionnels marginalisés au sous-sol semblent réagir. Leurs porte-parole sont deux organisations étroitement liées : la Fédération française des sociétés d'art graphique et plastique et le Syndicat national des artistes professionnels. Toutes deux sont animées par Daniel-Girard – vice-président et secrétaire général des deux organisations, et président du Salon d'hiver – et Georges de Marco – vice-président de la fédération, président du syndicat, et président de l'Art libre. Aux yeux de l'administration, le pouvoir d'action d'un de Marco repose principalement sur son capital social défini par le nombre de ses relations, stratégiquement enrichi grâce aux invitations à son exposition¹⁸. Ayant l'appui de la presse et de relais politiques, les récriminations de la fédération et du syndicat accusent la Ville de Paris de reléguer les salons dans les « caves » du musée et de réduire leurs surfaces d'exposition. La direction des beaux-arts ne fléchit cependant pas. Elle exhorte, d'une part, les salons à plus de rigueur dans leur sélection. D'autre part, la Ville renvoie la question du côté de l'État : au Grand Palais, qui refuse d'accueillir d'autres salons que ceux historiques (Société des artistes français, Salon des indépendants, Salon d'automne, Salon des décorateurs) ; ou à un projet, plusieurs fois annoncé, mais jamais réalisé, de palais permanent dédié aux salons. À partir du début de l'année 1968, l'action conjointe de la fédération et du syndicat, bientôt rejoints par la CTI, interpelle le préfet et les membres du Conseil de Paris pour faire advenir ce palais permanent d'exposition au cœur de la capitale, à l'occasion du réaménagement des Halles¹⁹.

En 1969, la poursuite des travaux au musée d'Art moderne prévoit la fermeture de l'étage. Seules les salles de l'avenue de New-York seront désormais disponibles pour accueillir la prochaine saison des salons. Pour les exclus, deux solutions d'hébergement sont évoquées par Alain Trapenard, nouveau directeur de l'action culturelle de la Ville de Paris : les sous-sols du pavillon 11 des Halles, au centre de Paris, mais dont la destruction est déjà annoncée ; le hall d'exposition du parc floral de Vincennes, une proposition plus pérenne qui a la faveur de l'administration, mais qui représente pour les salons un rejet à la périphérie de la capitale. Entre-temps, les revendications des organisations professionnelles parviennent à susciter la réaction des élus parisiens. Le 30 juin 1969, à l'appui de la fédération, Édouard Frédéric-Dupont (Centre national des indépendants) intervient au Conseil de Paris pour : interroger l'État sur l'avenir des salons au Grand Palais, demander la construction du bâtiment définitif des Halles, et s'informer des mesures d'accueil provisoire²⁰. À l'été, la résolution prévoit le relogement des salons de l'étage dans le pavillon 11 des Halles, tandis que se maintient le *statu quo* du sous-sol, qui mêle amateurs et professionnels de seconde catégorie. L'avantage que trouve l'administration dans cette solution est ainsi résumé : « Nous restent sur les bras les salons qui étaient logés sur le quai c'est-à-dire tous les rossignols. [...] Dans

¹⁸ AP, 1013W 17, note tapuscrite de C. Eyraud, 6 décembre 1966.

¹⁹ AP, PEROTIN/10625/77/1 5, lettre de G. de Marco à M. Doublet et aux élus du Conseil de Paris, jointe à la lettre de G. de Marco à C. Eyraud, 25 janvier 1968. Sur l'action de la CTI, voir AP, 1013W 17, lettre d'A. Rosier à P. Minot, 9 février 1968. Voir également à la même cote la coupure de presse de *L'Amateur d'art*, datée du 10 au 25 janvier 1968.

²⁰ « Conseil de Paris : 2^e Session ordinaire de 1969 : Séance du lundi 30 juin 1969 », *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 1969, n° 12, p. 456-458.

un sens la situation est plus claire. L'équivoque ne jouera plus. Tous ces salons sont indéfendables.²¹ »

Il convient donc de retenir que la fin des années 1960 est marquée par une précarisation grandissante des salons, par une instabilité chronique où toute solution n'est que temporaire. Les salons font en effet face à une série d'obstacles : l'extension continue de la nouvelle identité du musée d'Art moderne de Paris ; le refus du Grand Palais d'accueillir des salons secondaires ; l'échec des projets de palais permanent d'exposition à s'établir comme une priorité des chantiers de la capitale. Le musée d'Art moderne de Paris, ou plutôt les salles d'exposition de l'avenue de New-York, apparaissent progressivement comme la dernière périphérie des salons marginalisés de l'arrière-garde. À l'orée de nouvelles restrictions, la stratégie des professionnels va dès lors consister à tirer vers le bas de plus marginalisés qu'eux, dénués de représentants auprès des autorités : les amateurs.

Ségréguer les amateurs, représenter les professionnels

La constitution des amateurs en tiers des débats qui animent pouvoirs publics et artistes professionnels intervient dès la fin de l'année 1966, après l'annonce de la relégation des salons professionnels secondaires au sous-sol du musée d'Art moderne. En octobre 1966, la Fédération française des sociétés d'art graphique et plastique et le Syndicat national des artistes professionnels se mobilisent déjà dans la défense de droits professionnels contre « les privilèges accordés aux salons corporatifs²² ». En janvier 1967, le discours des deux organisations se précise pour dénoncer la « concurrence déloyale » des médecins, policiers, avocats ou fonctionnaires, nantis d'un revenu et arrivés à l'art par vanité et appât d'un gain supplémentaire²³. Daniel-Girard et Georges de Marco relèvent à cet égard que les exposants des salons corporatifs sont exemptés des cotisations qui incombent aux professionnels depuis la création des assurances sociales, et en particulier des cotisations à la Caisse d'allocations vieillesse des arts graphiques et plastiques (CAVAR)²⁴. La mention de la CAVAR, qui reviendra par la suite, intervient alors que le même Daniel-Girard, au nom du syndicat, avait tenté dans les années 1950 de rendre obligatoire la cotisation des amateurs à cette caisse. Il s'agissait déjà de lutter contre leur « concurrence déloyale », tout en élargissant considérablement les ressources de la CAVAR²⁵. Après avoir caressé l'idée d'un devoir de contribution des amateurs à la CAVAR, Daniel-Girard profite ainsi dans les années 1960 de cette non-affiliation pour justifier la privation de droits éventuellement afférents.

En 1967, le point de vue commun de la fédération et du syndicat est de mettre les amateurs à leur place, hors des mondes de l'art, dans les espaces de leur profession principale. Les modèles invoqués sont les salons artistiques de la RATP, de la SNCF, des PTT, ou de la Compagnie des eaux, qui utilisent les locaux de leur entreprise. La direction des beaux-arts de Paris elle-même avait auparavant envisagé cette solution pour désengorger le musée d'Art moderne²⁶. Pourtant lors d'une entrevue accordée aux représentants des salons professionnels, elle répond que « ce n'est pas à [elle] de faire la police de la profession », et qu'« un invité ne

²¹ AP, 1013W 17, lettre non signée à A. Trapenard, 6 août 1969.

²² AP, 1013W 17, lettre de Daniel-Girard, G. de Marco et R. Yan à A. Malraux, 15 octobre 1966, et lettre de Daniel-Girard et G. de Marco à C. Eyraud, 20 octobre 1966.

²³ AP, 1013W 17, lettre de Daniel-Girard à C. Eyraud, 25 janvier 1967, et lettre de G. de Marco à C. Eyraud, 25 janvier 1967.

²⁴ Sur la CAVAR, voir F. Derivery et R. Maggiani, *Les artistes terrassant la CAVAR : 1972-1975*, Campagnan, EC éd., 2006.

²⁵ Archives nationales, 19880555/29, lettre de Daniel-Girard à J. Bordeneuve, [1956]. Voir également sous la même cote, la lettre d'É. Luard à J. Jaujard, 20 décembre 1954.

²⁶ AP, 1013W 17, rapport de Clovis Eyraud, 28 avril 1966.

demande pas à son hôte de jeter dehors un autre invité²⁷ ». Sans y être hostile sur le fond, l'administration parisienne se refuse à prendre la responsabilité d'exclure un salon, et fera donc reposer cette dernière sur les professionnels.

Dans les mois qui suivent, le ressentiment de la fédération contre les amateurs grandit²⁸. Alors que les débats s'intensifient, avec la prise de parole de Frédéric-Dupont au Conseil de Paris en juin 1969, la question des amateurs ressurgit par la voix de Claude Bourdet (Parti socialiste unifié), qui demande à ce que l'accueil de la Ville de Paris se limite aux « artistes professionnels de valeur²⁹ ». La formule ambiguë désigne en fait « la peinture d'amateurs » exposée par la Samothrace, le Palais-Salon, le Salon violet et le Salon des médecins, mais auxquels Bourdet associe également le Salon populiste. En réponse, Pierre Astier (SFIO) se fait l'avocat des « salons de basse qualité » et des « héros dans les arrières gardes³⁰ ». Ses déclarations en faveur de la non-intervention de l'autorité publique dans le tri entre professionnels et amateurs prennent néanmoins une tournure partisane. Elles ironisent sur l'art des avant-gardes en évoquant, sans le nommer, le « tas de briques » présenté par Bernard Pagès, du groupe Supports/Surfaces, au Salon de mai de 1969. La résurgence de la question des amateurs au Conseil de Paris permet alors au directeur de l'action culturelle, Trapenard, d'y apparaître comme le chantre de « la libre expression des amateurs et des professionnels, sans intervention sélective de la collectivité³¹ ». Trapenard en profite cependant pour signaler à son tour que les artistes de la RATP et de la SNCF ont su trouver « des solutions dans leurs milieux professionnels », sans dépendre de cette même collectivité.

La question des amateurs prend une place de plus en plus centrale dans les débats à mesure que la pression s'intensifie à la périphérie des salons. En 1971, soit deux ans après la relocalisation d'une partie des salons dans le pavillon 11 des Halles, la destruction imminente de l'œuvre de Baltard vient déstabiliser une nouvelle fois la planification de la saison artistique à venir.

Le 13 janvier 1971, c'est Alfred Rosier, président de la CTI, qui apparaît aux yeux de l'administration préfectorale de Paris comme l'« interlocuteur responsable de l'organisation des salons³² ». Du côté de la direction de l'action culturelle, Trapenard dresse la liste des locaux disponibles, parmi lesquels le musée d'Art moderne offre dix périodes d'exposition dans ses salles de l'avenue de New-York. Rosier doit de son côté établir la hiérarchie des besoins, et engager les restrictions proposées par l'administration (sélection plus rigoureuse, regroupement, biennalisation). Cette dernière souhaite aussi une péréquation des charges entre les salons. Le 23 mars, Rosier présente une série de prises de position. La première est la priorité des salons professionnels sur les salons amateurs³³. Les deux autres concernent la péréquation des charges matérielles entre les salons, et le resserrement des quatre salons historiques du Grand Palais pour accueillir à leurs côtés leurs confrères.

Le compte rendu de cette entrevue du 23 mars signale cependant que les déclarations de Rosier précèdent sa consultation des responsables des salons, appelés à se réunir le 30 mars. Au sortir de cette réunion interne, Rosier émet de nouvelles suggestions, comme l'ajournement de la destruction du pavillon 11 des Halles, celui des travaux du musée d'Art moderne, ou la construction d'un bâtiment provisoire porte Maillot, propositions toutes jugées

²⁷ AP, 1013W 17, compte rendu manuscrit de l'entrevue avec Daniel-Girard, G. de Marco et le président du Salon des surindépendants, 25 mai 1967.

²⁸ AP, PEROTIN/10625/77/1 6, lettres de Daniel-Girard à C. Eyraud, 15 août 1968, 27 août 1968, 6 septembre 1968.

²⁹ « Conseil de Paris... », art. cité, p. 458.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 459-460.

³² AP, 1013W 17, compte rendu tapuscrit de la réunion du mercredi 13 janvier 1971, 10 février 1971.

³³ AP, 1013W 17, note d'A. Trapenard à J. Hely, 24 mars 1971.

irréalistes par Trapenard, qui garde l'ascendance sur les négociations³⁴. Mais, la réunion interne du 30 mars a une autre conséquence : la démission collective des salons, qui refusent d'être représentés par la CTI. Selon une lettre tardive de Rosier, l'origine de cette récusation commune serait à chercher dans une opposition de certains salons à la péréquation des charges expressément demandée par la direction des beaux-arts³⁵.

Cette démission générale est par ailleurs précédée, le jour même de la réunion du 30 mars, par une action autonome de la Jeune peinture. Le groupe, qui affirme une position artistique et politique antilibérale et antibourgeoise, mène alors depuis deux ans une stratégie singulière au sein de la CTI. Il porte une revendication militante plus large contre le désengagement des pouvoirs publics vis-à-vis des organisations artistiques indépendantes³⁶. Le 30 mars 1971, en fin d'après-midi, dix-sept artistes de la Jeune peinture occupent pacifiquement le Salon de la préfecture de police au musée d'Art moderne, et sont délogés par la police elle-même. Dans le manifeste qui accompagne leur action, la Jeune peinture se prononce en préambule contre les représentants des artistes professionnels désignés par l'administration culturelle de la Ville³⁷. Sur le fond, sans mentionner directement la question des amateurs, le texte perpétue l'assimilation de la défense des salons à celle d'intérêts d'« associations professionnelles ». L'expression est répétée à trois reprises par la Jeune peinture pour s'opposer, dans son combat distinct, à d'autres personnes étrangères au métier d'artiste, qui sont les observateurs improductifs recrutés par les autorités officielles comme commissaires d'exposition.

Entre avril et mai 1971, l'éviction de la CTI des négociations se fait au profit d'une organisation informelle, le Comité des douze. Celui-ci rassemble les délégués des principaux salons et du syndicat. Sa représentativité, non réglementaire, est contestée par Rosier depuis le début des pourparlers³⁸. L'attention accordée par la Ville de Paris au Comité des douze est cependant soutenue par le ministère des Affaires culturelles, qui a déjà fait du comité son interlocuteur privilégié pour ses propres tractations à propos du Grand Palais. Au début du mois d'avril, lors d'une réunion parallèle entre le ministère et la préfecture parisienne, la Ville annonce préférer encore la représentativité de la CTI³⁹. La démission des salons de la CTI vient néanmoins s'ajouter à l'établissement d'une discussion tripartite entre l'État, la Ville de Paris et les salons, qui entérine le choix du Comité des douze comme seul représentant de ces derniers.

Le 17 mai 1971, sont ainsi rassemblés le ministère des Affaires culturelles, la direction de l'action culturelle de la préfecture de Paris et leur nouvel interlocuteur avec la profession, le Comité des douze. Malgré le changement de représentant, la première prise de position du comité est similaire à celle de la CTI. D'après une note manuscrite, Georges de Marco, qui siège en tant que vice-président de la fédération et président du syndicat, affirme que la priorité doit être donnée aux professionnels⁴⁰. Il ajoute que ceux-ci sont définis par leur cotisation à la Sécurité sociale. Si Jean-Claude Latil, président de la Jeune peinture, semble s'inquiéter de l'application de ce critère à son groupe, Bernard Anthonioz, incarnant le ministère, précise que « les jeunes peuvent être considérés comme inscrits à la Sécurité sociale ». Le Comité des douze est alors chargé d'établir un classement des salons selon la part d'exposants professionnels, qui servira de fondement aux négociations suivantes.

³⁴ AP, 1013W 17, note d'A. Trapenard à J. Hely, 08 avril 1971.

³⁵ AP, 1013W 17, lettre d'A. Rosier à J. Duhamel, 26 juillet 1971.

³⁶ AP, 1013W 17, communiqué tapuscrit de la Jeune peinture, 26 décembre 1969. Voir F. Parent et R. Perrot, *Le Salon de la jeune peinture : une histoire, 1950-1983*, Arcueil, Éditions Patou, 2016, p. 98.

³⁷ AP, 1013W 17, manifeste tapuscrit de la Jeune peinture, [1971]. Voir F. Parent et R. Perrot, *Le Salon de la jeune peinture...*, *op. cit.*, p. 112-113.

³⁸ AP, 1013W 17, note d'A. Trapenard à J. Hely, 24 mars 1971.

³⁹ AP, 1013W 17, compte rendu tapuscrit de J. Hely de la réunion du 8 avril 1971, 20 avril 1971.

⁴⁰ AP, 1013W 17, note manuscrite, 17 mai 1971.

Le 23 juin, de Marco transmet aux trois partis un dénombrement des exposants et des professionnels de chaque salon⁴¹. Le document n'a pas pour but de trancher entre amateurs et professionnels. Il ne mentionne en effet aucun des salons corporatifs appelés à être exclus, étant entendu que leurs exposants ne cotisent pas aux assurances sociales. Le document établit plutôt une hiérarchie entre les salons déjà considérés comme professionnels, au moins en partie. Les données fournies par de Marco lui sont accessibles dans la mesure où il cumule à ses titres celui de vice-président de la CAVAR, au sein de laquelle il dit surveiller depuis un an « le travail au noir » des amateurs. Les exposants professionnels sont donc définis d'après leur affiliation à la caisse d'allocations vieillesse des artistes, celle-ci étant obligatoire pour leur inscription à la Sécurité sociale. La liste des salons s'organise dans l'ordre décroissant du nombre de professionnels : Salon d'automne (490 professionnels pour 921 exposants) ; Salon des indépendants (483 pour 2475) ; Salon des artistes français (395 pour 1900) ; Comparaisons (210 pour 452) ; Salon du dessin et de la peinture à l'eau (209 pour 400) ; Art libre (196 pour 353) ; Salon de la nationale des beaux-arts (148 pour 390) ; Terres latines (134 pour 365) ; École française (96 pour 285) ; Salon d'hiver (95 pour 216) ; Union des femmes (91 pour 276) ; Grands et jeunes d'aujourd'hui (61 pour 199) ; Réalités nouvelles (49 pour 163). De Marco précise qu'il ne dispose pas d'informations pour la Jeune peinture, le Salon de mai et les Surindépendants. Quoique le document mette en avant le nombre de professionnels et donc les expositions populeuses du Grand Palais, le choix du critère de professionnalité permet aussi à de Marco de faire remarquer, en creux, que les salons périphériques ont l'avantage du pourcentage de professionnels sur le total d'exposants. D'après ce calcul, c'est même le propre salon de de Marco, l'Art libre, qui détient le ratio maximum de 55 %, un record qu'il avait d'ailleurs annoncé dès la réunion du 17 mai.

Le 8 juillet 1971, une nouvelle entrevue doit décider de la répartition finale des locaux disponibles entre les salons. Peu avant, Rodolphe Caillaux, président du Salon Comparaisons, anticipe son absence à cette rencontre, et transmet ses suggestions, qui révèlent une interprétation encore mobile de la frontière entre amateurs et professionnels. En effet, elles relèguent à la périphérie du parc floral de Vincennes les « salons d'amateurs, ou en grande partie » : les salons corporatifs, mais aussi Art sacré, Réalités nouvelles, le Salon d'hiver et celui de l'École française⁴². À la réunion du 8 juillet 1971, le Comité des douze prend comme première décision d'exclure du musée d'Art moderne les salons d'amateurs, assimilés définitivement aux salons corporatifs : Salon des médecins, Palais-Salon, Salon violet, Salon interministériel, Samothrace, Atelier de la Bûcherie, Salon de la préfecture de police⁴³. Trapenard précise néanmoins que la Ville ayant des obligations envers les deux derniers, ceux-ci obtiendront deux des dix périodes proposées par le musée d'Art moderne. Les salons trop grands pour les espaces du musée seront jumelés avec ceux du Grand Palais : Comparaisons, Dessin et peinture à l'eau, Société nationale des beaux-arts, Grands et jeunes d'aujourd'hui. Les cas d'Art sacré et de Réalités nouvelles sont par ailleurs réglés : le premier ayant choisi d'occuper des locaux dépendants du Sacré-Cœur, et le second n'ayant pas donné signe de vie. Sont enfin appelés à se partager les huit périodes restantes des salles de l'avenue de New-York : le Salon de mai, l'Union des femmes, la Jeune Peinture, l'Art libre, Terres latines, et trois couples formés par les Surindépendants et l'École française, le Salon d'hiver et le Trait, la Jeune gravure et le Salon populiste.

À la suite de listes de salons d'amateurs, à géométries encore variables au cours des années 1960, la réunion du 8 juillet entérine donc une sélection qui se résume aux salons corporatifs. Ces derniers sont dans les faits déjà désignés, avant que, dans un second temps,

⁴¹ AP, 1013W 17, lettre de G. de Marco à É. Mac'Avoy, au ministère des Affaires culturelles et à la direction des beaux-arts de la Ville de Paris, 23 juin 1971.

⁴² AP, 1013W 17, lettre de R. Caillaux à A. Trapenard, 6 juillet 1971.

⁴³ AP, 1013W 17, note tapuscrite de F. Debidour, 16 juillet 1971.

Georges de Marco tente d'assortir, chiffre à l'appui, un droit d'exposition à un devoir de cotisation sociale, qui définit une identité professionnelle. Le travail de frontière mis en œuvre vise aussi bien à exclure les salons amateurs qu'à maintenir dans l'espace muséal les salons professionnels. Ce sont eux qui officient ici en tant que *gatekeepers*, par volonté de non-implication des autorités publiques. Cette délégation de pouvoir aux salons professionnels les contraint à choisir des représentants pour la prise de décision, au bénéfice de la Fédération française des sociétés d'art graphique et plastique et du Syndicat national des artistes professionnels, qui siègent en la personne de de Marco au Comité des douze. Le processus d'exclusion à la périphérie des espaces d'exposition combine ainsi étroitement une logique de ségrégation des amateurs à une logique de représentation des professionnels. La fragilité de cette représentativité est cependant révélée par l'éviction de la CTI ou la stratégie autonome de la Jeune peinture. Elle sera encore confirmée par la réaction des exclus.

Le Salon violet, cas limite

Non représentés lors des négociations, les salons d'amateurs se trouvent démunis pour réagir de façon efficace à la décision définitive qui les écarte de l'espace muséal. Comparée aux appuis politiques et médiatiques des salons professionnels et de leurs représentants, la réaction des amateurs est dispersée et fait appel au capital social propre à chaque société. C'est le cas, par exemple, du Palais-Salon, qui rassemble les professionnels de la justice. Celui-ci obtient l'intervention personnelle de Frédéric-Dupont, qui a déjà porté la voix de la fédération des salons au Conseil de Paris en juin 1969, sans se montrer pourtant favorable aux amateurs. Frédéric-Dupont apporte quelques années plus tard son soutien au Palais-Salon, mais moins en tant qu'élu qu'en tant qu'avocat. Dans sa lettre à Trapenard, il souligne que le refus de la Ville de Paris d'héberger les artistes de la famille judiciaire « serait évidemment mal accueilli au Palais », menace qu'une note de l'administration jointe à la lettre qualifie de « bluff⁴⁴ ».

Parmi les exclus, seules les réclamations, sans succès, du Salon violet occupent longuement les archives de l'administration préfectorale. Elles requièrent une attention particulière dans la mesure où elles illustrent un cas limite. En effet, si le Salon violet est l'une des rares sociétés écartées à se manifester de la sorte, c'est aussi parce qu'elle est l'une des rares à être affiliée aux organisations représentatives invitées à la table des négociations. Les statuts de l'association déposés en 1948 précisent qu'elle rassemble des membres décorés de la Légion d'honneur ou officiers d'académie et de l'instruction publique, et « exerçant la profession d'artistes⁴⁵ ». Le Salon violet traduit donc, au moins en partie, la pluriactivité classique des professionnels de l'art, qui combine un emploi rémunérateur dans l'enseignement à une activité parasite de création⁴⁶. L'association est en outre affiliée à la Fédération française des sociétés d'art graphique et plastique, qui prend en charge l'attribution de sa place au musée d'Art moderne tout au long des années 1960, comme pour les autres salons dont elle assure la défense (Art libre, École française, Salon d'hiver, Surindépendants, Union des femmes).

⁴⁴ AP, 1013W 13, lettre d'É. Frédéric-Dupont à A. Trapenard, 25 février 1972, et note manuscrite à F. Debidour, 6 mars 1972. Pour le Salon des médecins, voir également, à la même cote, la lettre de J. Legaret à A. Trapenard, 1 février 1973.

⁴⁵ AP, 2033W 47, lettre de R. Bergeron à R. Léonard, 18 mars 1948.

⁴⁶ Sur la pluriactivité des professions artistiques, voir notamment E. Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 1986, vol. 27, n° 3, p. 431-443 ; M.-C. Bureau, M. Perrenoud, et R. Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

Ce statut limite et cette affiliation expliquent sans doute que le Salon violet ne soit pas encore listé parmi les amateurs en 1964, à l'occasion d'un premier rapport de la direction des beaux-arts de Paris⁴⁷. Son sort est cependant scellé dans les années suivantes, quand il est présenté, dans les archives publiques, les débats politiques, et les discours des professionnels, comme un salon corporatif d'enseignants. Dès la première phase des négociations avec Alfred Rosier et la CTI, il est entendu par l'administration, au sortir de la réunion du 23 mars 1971, que le Salon violet relève des salons d'amateurs devant être exclus⁴⁸. Après l'éviction de la confédération au profit du Comité des douze, les notes manuscrites prises lors de la réunion du 17 mai confirment que, pour Georges de Marco, représentant même de la Fédération française des sociétés d'art graphique et plastique, la priorité doit être donnée aux professionnels et donc que « le Salon violet passe en dernier », après les cinq autres salons de la fédération⁴⁹.

La première réaction de Robert Bergeron, président du Salon violet, a lieu précisément après la réunion du 17 mai. Il s'inquiète auprès du préfet d'une menace d'exclusion : la rumeur dit que Trapenard aurait qualifié son exposition de « salon d'amateurs », dont « [il] ne [veut] plus entendre parler⁵⁰ ». Bergeron assure pourtant que son salon fait l'objet d'une sélection rigoureuse et compte « une majorité de professionnels ». Il apporte au surplus des gages de qualité sous forme de lettres signées par des personnalités politiques invitées à la dernière exposition (André Pacot, Suzanne Peters, Paul Mainguy). À la suite d'une assemblée de la fédération le 3 juin, Georges de Marco adresse un courrier où s'exprime l'opposition unanime de ses membres face à l'exclusion d'une de ses sociétés⁵¹. Trapenard fait alors remarquer au président de la fédération son double jeu. La direction de l'action culturelle s'étant refusée à toute décision d'expulsion particulière, la responsabilité en revient au Comité des douze, auquel appartient de Marco. Le comité endosse seul le choix du critère de priorité et l'évaluation de ce même critère pour chaque société⁵². Pour se défendre à son tour, de Marco répond à Trapenard, qu'il n'a pas pris part à l'assemblée de la fédération le 3 juin⁵³. C'est dans ce courrier que de Marco joint le document qui donne pour chaque salon le nombre de professionnels. Il est alors significatif que, dans ce comptage qui exclut a priori les salons d'amateurs, le Salon violet ne soit pas non plus mentionné. Peu après, Bergeron déclare à Trapenard avoir été induit en erreur par de Marco, auquel il attribue le ouï-dire prêté au directeur de l'action culturelle. Il ajoute néanmoins que l'incident aurait été évité s'il avait siégé lui-même au Comité des douze, avec tous les salons intéressés⁵⁴.

Au début du mois de juillet 1971, malgré sa méfiance à l'égard de son représentant, Bergeron est faussement rassuré sur l'avenir de son salon. Le 8, l'exclusion du Salon violet est définitivement prononcée avec celle des autres salons corporatifs. Une seconde vague de protestations s'en suit, mais désormais sous la plume d'Alfred Rosier. Le Salon violet ayant retrouvé entre-temps le giron de la CTI, ce dernier trouve dans sa réclamation l'occasion de réaffirmer sa primauté sur le Comité des douze. Rosier insiste sur la « proportion infiniment plus favorable » de participants professionnels au Salon violet, qui va de pair avec les propres missions de la CTI « pour la défense des Artistes Professionnels⁵⁵ ». La réponse de l'administration reste sans appel, et se décharge sur le Comité des douze et sur les déclarations antérieures de Rosier contre les amateurs.

⁴⁷ AP, 1013W 17, rapport de C. Eyraud, 19 octobre 1964.

⁴⁸ AP, 1013W 17, note d'A. Trapenard à J. Hely, 24 mars 1971.

⁴⁹ AP, 1013W 17, note manuscrite, 17 mai 1971.

⁵⁰ AP, 1013W 17, lettre de R. Bergeron à M. Diebolt, 29 mai 1971.

⁵¹ AP, 1013W 17, lettre de G. de Marco à A. Trapenard, 4 juin 1971.

⁵² AP, 1013W 17, lettre d'A. Trapenard à G. de Marco, 15 juin 1971.

⁵³ AP, 1013W 17, lettre de G. de Marco à A. Trapenard, 24 juin 1971.

⁵⁴ AP, 1013W 17, lettres de R. Bergeron à A. Trapenard, 30 juin 1971, 5 juillet 1971.

⁵⁵ AP, 1013W 17, lettre d'A. Rosier à M. Diebolt, 28 octobre 1971.

Dans le même temps, le maintien dans l'enceinte du musée d'Art moderne du Salon de la préfecture de police et de l'Atelier de la Bûcherie, imposés par la direction de l'action culturelle, confirme l'autorité finale implicite de la préfecture, qui reporte la responsabilité de l'exclusion sur les représentants des professionnels.

Au début de la décennie 1970, la dispersion des salons dans la capitale est progressivement entérinée, alors que l'administration préfectorale gère toutes les demandes qui lui parviennent en se reposant sur le Comité des douze. Le répit gagné par les professionnels au musée d'Art moderne ne dure cependant que quelques années. En 1975, les derniers salons accueillis dans les salles du quai de New-York doivent céder la place aux activités pour les publics scolaires⁵⁶. Cette défaite des professionnels peut aussi être lue comme l'échec de la reconnaissance d'un droit d'exposition, qu'ils associent étroitement à leur devoir nouveau de cotisations sociales, dans leur travail de frontière face aux amateurs. Dans les faits, ce travail de frontière entre professionnels et amateurs, effectué par délégation de l'autorité publique, n'est qu'épisodique ou contingent. Il ne parvient aucunement à créer une identité corporative stable, devant le dégradé des pluriactivités amateurs et professionnelles.

Pour les artistes qui se déclarent professionnels, l'hébergement de leurs expositions reste une revendication lancinante, au même titre que la réforme de leur imposition et de leurs assurances sociales, la distribution des ateliers, ou l'accaparement des marchés publics et privés. Or, la question des amateurs s'imbrique étroitement dans ces débats qui rythment les transformations de l'organisation du travail artistique dans la seconde moitié du XX^e siècle⁵⁷. Au-delà, elle s'insinue tout au long de l'histoire de l'art professionnel à l'époque contemporaine. Alors même que l'édit de Turgot avait libéré les beaux-arts et mis fin à l'illégalité des artistes « sans qualité⁵⁸ », l'amateurisme devient au XIX^e siècle un problème récurrent, générateur de réflexes corporatistes de disqualification d'un « travail au noir » et de rejet des amateurs dans les périphéries les moins visibles des mondes de l'art.

⁵⁶ AP, 1013W 17, note tapuscrite d'A. Trapenard à J. Taulelle, 7 novembre 1975.

⁵⁷ Voir par exemple F. Patureau et J. Sinigaglia, *Artistes plasticiens : de l'école au marché*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2020, p. 209-210.

⁵⁸ M. Tauziède-Espariat, « Les peintres et sculpteurs "sans qualité". Une population invisible dans le Paris des Lumières ? », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, 2019, vol. 66, n° 2, p. 35-62.