



HAL
open science

Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle

Marie-Claude Chaudonneret

► **To cite this version:**

Marie-Claude Chaudonneret. Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle. 2007. halshs-00176804

HAL Id: halshs-00176804

<https://shs.hal.science/halshs-00176804v1>

Preprint submitted on 4 Oct 2007

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.

Le Salon pendant la première moitié du XIX^e siècle

Musée d'art vivant ou marché de l'art ?

par Marie-Claude CHAUDONNERET

Le Salon, exposition des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture devenue exposition des artistes vivants à partir de 1791, était l'évènement artistique majeur, le noyau du système des Beaux-Arts pendant la première moitié du XIX^e siècle. Il était également un moyen pédagogique important.

Le Salon a été trop souvent perçu comme étant essentiellement un grand marché de l'art, quasiment le seul jusqu'au Second Empire. Certes, il était le lieu où les artistes pouvaient trouver des acquéreurs, les particuliers ou l'Etat, ce dernier achetant peintures et sculptures à l'issue de chaque Salon. Mais, un aspect de l'exposition officielle a été trop négligé : sa fonction éducative et apologétique. Pendant la période où le Salon fut organisé au musée du Louvre, de 1791 à 1848, l'administration l'envisagea à la fois comme un lieu destiné à honorer l'art vivant, comme une vitrine de « l'Ecole française » et comme lieu d'instruction pour le public. En effet, à partir de la Révolution, le Salon et le Musée furent intimement liés, ce qui était déjà en germe à la fin de l'Ancien Régime : dès le XVIII^e siècle, les amateurs pouvaient accéder aux collections royales présentées dans la grande Galerie, ouverte durant une journée au moment du Salon de l'Académie royale. Avec la nationalisation du palais royal du Louvre, avec le maintien du Salon et la création du Musée, l'exposition permanente des œuvres anciennes et l'exposition périodique des ouvrages des artistes vivants devinrent à la fois indissociables et complémentaires.

La page de titre du livret du premier Salon « libre », celui de 1791, traduit bien la réappropriation de l'ancien palais royal : « Ouvrages [...] exposés au Louvre ». Avec l'ouverture du Museum central en 1793, le titre fut modifié pour souligner que l'exposition des artistes vivants se tenait dans le Salon Carré, dit grand Salon, au cœur du Musée, (« Ouvrages [...] exposés dans le grand Salon du Museum »). A partir de 1798, le titre du livret suggérait que le Musée et le Salon étaient indissociables : « ouvrages [...] exposés au Museum Central des Arts », puis « au Musée Napoléon » sous l'Empire, et « au Musée

Royal » de 1814 à 1848. La symbiose était telle que, pour un chroniqueur du Salon de 1799, Museum et Salon étaient devenus synonymes à partir du moment où l'exposition n'était plus ouverte au seuls membres de l'Académie : « Depuis la Révolution, on appelle Museum ce que l'on appelait Salon ¹ ». L'idée que les deux collections (les œuvres anciennes et l'art vivant) puissent former une seule collection fut encore accentuée par les arrivages périodiques des œuvres conquises, qui étaient, à chaque fois, exhibées dans le Salon Carré. Ces expositions et celles des ouvrages des artistes vivants se succédaient, s'entrecroisaient. Ces deux événements n'en faisaient plus qu'un, et était relayé par la presse : « Les chef-d'œuvres des peintres d'Italie viennent d'être déplacées du salon du museum, et l'on y a substitué les ouvrages des artistes vivants »².

La juxtaposition périodique de l'art contemporain et d'un immense ensemble d'œuvres anciennes, antiques et peintures, fondait une histoire des arts. Dans cette perspective, l'entreprise de Charles-Paul Landon, les *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des beaux-arts*, est significative. En 1801, Landon commençait une première série des *Annales* où étaient cataloguées les œuvres des artistes contemporains ayant obtenu un prix ou s'étant distingué au Salon et les œuvres anciennes les plus importantes. A partir de 1808 et parallèlement à la première, il entreprit une autre série qui, Salon après Salon, offrait un choix de peintures et de sculptures présentées au Salon. Landon donnait ainsi un cours d'histoire de l'art, cours qui devait démontrer la supériorité de l'Ecole nationale. Il l'affirmait dans « l'Avertissement » de son *Salon de 1817*, premier Salon après les restitutions de 1815 et la réorganisation du musée : « Ces immenses galeries qui réunissent aujourd'hui l'élite des chefs-d'œuvre anciens et des productions modernes, présentent le coup d'œil le plus magnifique, et tel qu'on chercherait vainement à le reproduire dans aucun autre palais du monde ». Les productions des artistes vivants formaient bien la suite logique des œuvres des anciens maîtres ; l'Ecole française recueillait un héritage, s'en nourrissait. C'est également ce que soulignait Jean-Baptiste Chaussard dans son analyse du Salon de 1808 quant il écrit qu'il faut traverser les « deux musées » (salles des antiques et galerie de peintures anciennes) pour accéder à l'exposition des artistes vivants. Et ce parcours était, selon lui, indispensable : « Comment parler dignement de l'Ecole française si on ne remonte pas jusqu'aux Ecoles-Mères ? »³. Egalement en 1808, Gault de Saint-Germain publiait une histoire de l'art de François I^{er} à

¹ *Veillées des Muses*, n° VII, vendémiaire an VIII (septembre-octobre 1799).

² *Journal des arts*, 5 fructidor an 7 (22 août 1799).

³ [Jean-Baptiste Chaussard], *Le Pausanias Français ; Salon de 1806. Publié par un observateur impartial*, Paris, 1806, p. 9

Napoléon, de la renaissance des arts à la période contemporaine⁴. Pour ces auteurs, il s'agissait de donner un cours d'histoire de l'art complet, d'intégrer l'Ecole française dans une longue tradition. Le public pouvait voir à la fois la production contemporaine et ses sources, les grands modèles anciens dont elle était l'héritière, et ainsi apprécier « les progrès » de l'Ecole. A partir de l'Empire, bien des chroniqueurs du Salon mettaient l'accent sur ce point quand ils font précéder leur analyse des ouvrages des artistes vivants par un résumé de l'histoire de la peinture française. Ainsi, Chaussard donne comme sous-titre à l'*Introduction* de son compte-rendu du Salon de 1808 : « Considérations générales et rapides sur la marche des Arts du Dessin, et sur les causes de leurs progrès et de leur décadence, depuis les Grecs jusqu'à nos jours »⁵, « considérations » indispensables pour l'appréhension de l'Ecole française contemporaine.

Le Salon prolongeait le Musée, le musée qui était d'abord un lieu d'étude, un lieu où l'artiste venait copier les antiques et les tableaux des anciens maîtres. Les deux institutions cohabitaient dans le même édifice et étaient gérées par le même personnel. L'alliance entre l'exposition permanente des œuvres anciennes et l'exposition périodique d'art contemporain fut encore accentuée, concrétisée, avec la création, par arrêté consulaire du 19 novembre 1802, de la direction générale des Musées. Jusque là, l'organisation matérielle du Salon dépendait des fonctionnaires du musée sous l'autorité du ministre de l'Intérieur qui avait la responsabilité de l'encouragement à l'art vivant. Avec une administration unique, avec une véritable direction, il s'agissait de restaurer la primauté du Salon, de donner de la cohérence au système des beaux-arts. La direction générale des Musées avait à sa charge le Musée, l'organisation du Salon, les acquisitions et commandes aux artistes, ces œuvres qui un jour, après la mort de leurs auteurs, seraient exposées avec les ouvrages des anciens maîtres. La gestion des œuvres anciennes et « l'encouragement » à l'art vivant étaient devenus réellement indissociables, étroitement imbriqués. Cette administration unique contribua à donner ses heures de gloire au Salon. Le premier directeur général des Musées, Vivant Denon, entendait donner un nouvel essor à l'exposition des artistes vivants. Préparant le Salon de 1804, le premier qu'il organisait, Denon annonçait à Napoléon que « l'exposition de cette année sera la plus nombreuse et la plus intéressante qui ait été faite depuis l'institution des Salons de

⁴ P.-M. Gault de Saint-Germain, *Les trois siècles de la peinture en France, ou galerie des peintres français depuis François I^{er} jusqu'au règne de Napoléon, empereur et roi*, Paris, 1808.

⁵ Chaussard, *op. cit.* à la note 3.

peinture⁶ ». Et il proposait de remplacer les prix d'encouragement par les acquisitions de quelques unes des meilleures œuvres du Salon, ces œuvres qui allaient enrichir les collections nationales. Comme l'avait laissé présager Denon en 1804, le Salon fut de plus en plus important ; il devint la poutre maîtresse du système des beaux-arts.

Sous l'Empire, un système cohérent d'encouragement à l'art vivant fut donc mis en place : à l'issue du Salon, étaient attribuées aux peintres et aux sculpteurs des commandes et des acquisitions, ainsi que des médailles. Cette action fut poursuivie, et amplifiée, sous la Restauration ; l'ordonnance royale du 22 juillet 1816 confirma les liens indissolubles entre le musée et la promotion de l'art vivant par le Salon⁷. Les commandes de décors peints pour le Louvre, décidées dès le Salon de 1817, soulignent le lien entre le Musée et la création contemporaine. Ce fut en premier lieu le décor du grand Escalier du musée, escalier qui avait été achevé en 1812 sur les plans de Percier et Fontaine ; puis ce furent la rotonde d'Apollon, les plafonds du Musée Charles X, le décor des salles du Conseil d'Etat alors dans le palais du Louvre⁸. Ces ensembles furent inaugurés au moment du Salon (les premiers en 1819, les autres en 1827). Ils étaient catalogués, à part, en tête du livret : ils faisaient partie du Salon, ils faisaient déjà partie du musée puisque visibles en permanence.

Ces ensembles, dont certains étaient à proximité de la galerie d'Apollon où l'on pouvait voir les compositions de Lebrun, renouaient avec la grande période du décor peint. Ils s'intégraient dans le parcours didactique, voulu dès le Directoire (avec les premiers arrivages des œuvres conquises), qui était censé démontrer à la fois une continuité de l'art français et la « supériorité » de l'Ecole française. Ce cours d'histoire de l'art français avait pris une couleur patriotique après les restitutions de 1815 : « Le Musée sera français » affirma l'administration des musées ; les œuvres des artistes contemporains allaient remplacer les chef-d'œuvres des écoles anciennes restitués aux pays d'origine. Dans ce contexte, le Salon, presque entièrement dévolu aux artistes français (les étrangers exposants étaient très minoritaires à cette époque), prit une importance grandissante. Mais, pour que cette leçon fût permanente, il fallait que le public puisse voir la production contemporaine constamment. Ce qui fut le cas, en 1818, avec la création du musée du Luxembourg destiné à exhiber en permanence les meilleures productions des artistes vivants acquises au Salon. Non seulement ce musée de l'art vivant

⁶ Denon à l'Empereur, 23 fructidor an 13 (10 septembre 1804), M.-A. Dupuy, I. Le Masne de Chermont et E. Williamson dir., *Vivant Denon Directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999, t. 2, p. 1258.

⁷ Sur le Salon sous la Restauration et au début de la monarchie de Juillet, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *L'Etat et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet*, Paris, Flammarion, 1999.

⁸ *Ibid.*, p.185-201. S. Allard, *Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du Palais (1815-1835)*, Lyon, Fage éditions, 2006, p. 49-85.

français montrait une partie de la production contemporaine mais il établissait une passerelle entre les deux musées : à la mort de l'artiste, les meilleures de ses œuvres étaient retirées du Luxembourg pour être accrochées au musée du Louvre, près de celles des grands aînés. Ces œuvres, ainsi que les grands décors, devaient démontrer la continuité du « génie français ». La majorité des critiques furent sensibles à cette leçon d'histoire de l'art. Comme l'avait fait Chaussard quelques années plus tôt, nombre d'entre eux firent précéder leur compte-rendu du Salon par un « Coup d'œil historique » retraçant une histoire des arts et introduisant l'analyse de la production contemporaine. Encore en 1831, lors du premier Salon de la monarchie de juillet, Guyot de Fère notait que « L'histoire de notre Ecole, depuis cinquante ans, est tout entière dans celle de ses expositions publiques », que c'est au Salon que l'on peut « observer la marche de l'Ecole »⁹.

Cette heureuse alliance engendra progressivement des problèmes, et des contestations. Les œuvres présentées au Salon furent de plus en plus nombreuses et empiétèrent donc de plus en plus sur le musée. La leçon d'histoire de l'art que devait recevoir le visiteur devint progressivement illisible, l'art vivant écrasant l'art ancien. Dès le Salon de 1812, René-Jean Durdent avait souligné que « l'abondance » des peintures présentées pourrait entraîner de graves inconvénients. Il comptabilisait 1350 œuvres, alors que « la collection de tableaux, exposés dans la grande galerie du Musée Napoléon renferme les ouvrages de toutes les écoles depuis la Renaissance de l'Art ; et on n'en compte qu'un peu plus de 1200¹⁰ ». Le lien entre le passé et le présent devenait de plus en plus ténu.

C'est à partir de la Restauration que des voix commencèrent à s'élever pour regretter que les peintures anciennes soient invisibles : elles étaient, au moment du Salon, soit décrochées, soit masquées par une charpente. Aussi, pour les Salons de 1822 et de 1824, il fut décidé de ne pas toucher à la grande galerie et d'exposer une partie des peintures dans des salles plus au nord du palais. Fontaine note dans son *Journal* que présenter une partie des peintures dans des salles du palais plutôt que dans la grande Galerie « c'est les condamner à l'oubli ». Et de conclure que l'on finira par revenir en arrière : « l'exposition prochaine se fera comme toutes les autres en déplaçant, enlevant et couvrant les vieux tableaux de la riche collection du Musée pour faire place aux productions des peintres vivants »¹¹. Effectivement,

⁹ Guyot de Fère, « Productions principales des beaux-arts en 1831 », *Annuaire des artistes français*, Paris 1832, p. 29.

¹⁰ R. J. Durdent, *Galerie des peintres français du salon de 1812, ou coup d'œil sur leurs principaux tableaux et sur les différens ouvrages de sculpture, architecture et gravure*, Paris, 1813, « Introduction », p. ix.

¹¹ P. F. L. Fontaine, *Journal. 1799-1853*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1987, t. 1, p. 617.

les peintres furent mécontents, la présentation des peintures dans des salles éloignées du Salon Carré furent perçues comme « une véritable Sibérie, un lieu d'exil »¹². D'autre part, cet agencement accentuait la différence entre ceux qui avaient droit aux honneurs du Salon Carré et ceux qui en étaient privés.

La nouvelle organisation du Salon en 1827 montra l'impossibilité de trouver une solution acceptable pour tous. Dans un premier temps, le directeur général des Musées, Auguste de Forbin, décida de ne pas décrocher les œuvres anciennes et donc d'abandonner l'accrochage dans le Salon carré, ainsi que dans la galerie d'Apollon devenue inutilisable en raison du plafond qui menaçait ruines. Il chercha également à éviter l'éparpillement des peintures et de les rassembler dans un même endroit. La décision fut donc prise d'exposer les peintures des artistes vivants dans une autre partie du palais, dans les salles après la rotonde d'Apollon, ce qui éviterait d'une part de modifier « l'arrangement des anciennes écoles » et, d'autre part, de « lier ensemble, en les développant sur une moins grande étendue de terrain, les différentes parties de l'exposition¹³ ». Auguste Jal nota que les peintres exposants furent insatisfaits du nouvel emplacement, et qu'ils avaient raison. En revanche, il apprécia que les peintures anciennes puissent être visibles: « On a voulu laisser dégagées les salles qui recèlent les trésors des écoles anciennes, et l'on a bien fait ; il est bon que les étrangers, venant pour faire connaissance avec notre peinture moderne, apprennent un peu l'histoire de l'art en France, et voient depuis Valentin et Stella, jusqu'à M. Delacroix¹⁴ ». Jal mettait indirectement l'accent sur la coexistence devenue très difficile entre le musée et le Salon. La direction des Musées ne pouvait trouver de solution satisfaisante comme le suggère le changement d'accrochage à la mi-décembre (six semaines après l'ouverture). Certains avaient été mécontents que le prestigieux Salon Carré ne reçoive plus l'art vivant, ne soit plus le cœur de l'exposition. C'était rompre avec une tradition vieille d'un siècle et que la Révolution n'avait pas perturbée. Retirer du parcours le Salon Carré fut, pour beaucoup, une situation difficilement acceptable. Cette rupture inaugurait -trop tôt- une ère nouvelle. On revint donc en partie en arrière en décrochant les œuvres anciennes du Salon Carré pour y placer une partie de la production contemporaine, c'est-à-dire, selon l'usage, les peintures d'histoire jugées les meilleures. L'incohérence du parcours fut ainsi aggravée et le nombre des mécontents augmenta ; certains de ceux qui étaient relégués dans les salles du nord contestèrent d'être si loin du « sanctuaire », ce « sanctuaire » que, dans un premier temps, on

¹² P.-A. Coupin dans la *Revue encyclopédique*, t. XIV (1822), p. 249.

¹³ Forbin à La Rochefoucauld, 3 février 1826, Archives nationales, O³ 1422.

¹⁴ A. Jal, *Esquisses croquis, pochades ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris, 1828, p. 9

avait supprimé. Au Salon suivant, celui de 1831, la grande Galerie fut de nouveau affectée au Salon et les tableaux anciens furent masqués par une charpente recouverte de tissu. On revenait à la solution d'avant le Salon de 1822 mais avec deux fois plus d'œuvres.

Avec l'accroissement considérable des œuvres présentées, l'établissement du Salon au sein du Louvre devenait difficilement gérable. L'architecte du Louvre, Fontaine, avait très tôt contesté le fonctionnement du Salon. Membre du conseil honoraire des Musées, et à ce titre faisant partie du jury d'admission, avait stigmatisé le laxisme de ses collègues qui acceptaient beaucoup trop d'œuvres. Il fut parmi les premiers à penser que le Salon n'avait plus sa place au sein du musée ; les atermoiements du directeur des Musées en 1827 lui donnèrent raison. Aussi, il suggérait d'exposer, hors Louvre, la production contemporaine¹⁵. A la fin de la monarchie de Juillet, la solution du Salon en dehors du palais du Louvre fut de plus en plus évoquée, paraissait inéluctable. En effet, à partir de 1831, la situation s'était considérablement aggravée avec un Salon annuel. Les collections de peintures anciennes étaient invisibles pendant quasiment la moitié de l'année, ce que note Gustave Planche en 1833 : « Je ne veux pas m'arrêter à qualifier ni à réfuter ce ridicule entêtement, qui prive pendant six mois les jeunes gens de leur étude, les étrangers et le public de leur plaisir¹⁶ ».

Le Salon au sein du Musée était de moins en moins justifié. Après la création du musée du Luxembourg, souvent perçu comme un Salon permanent, l'exposition périodique des ouvrages des artistes vivants ne constituait plus la suite logique du musée du Louvre. D'autre part, et surtout, le cours d'histoire de l'art, que devaient conjointement diffuser le musée et le Salon, était devenu progressivement moins clair. Ce cours était fondé sur la hiérarchie des genres et la notion d'École nationale ; les peintres d'histoire devaient poursuivre l'œuvre de leurs glorieux prédécesseurs, assurer la continuité de l'idéal classique, de la grande tradition nationale. Voir ensemble les tableaux anciens et des peintures d'histoire contemporaines avait donc un sens, comme l'avait souligné Chaussard en 1806. Sous la monarchie de Juillet, on assistait à l'éclatement de la notion d'école nationale au profit d'individualités, ce qui était déjà en germe à la fin de l'Empire. En effet, le livret du Salon de 1812, contrairement aux livrets des Salons antérieurs, ne donne plus, après le nom de l'artiste exposant, la mention « élève de... », ce que contesta Gault de Saint-Germain. Selon lui, la suppression de la mention du maître rendait moins sensible, pour « l'historien »,

¹⁵ Fontaine, *op. cit.* à la note 11, t. 2, p. 759

¹⁶ G. Planche, « Salon de 1833 », *Revue des deux mondes*, 2^e série, t. 1 (1833), p. 546.

« l'enchaînement des progrès du goût »¹⁷. Ce fut précisément lors de l'exposition de 1812 que Durdent remarqua les germes d'une possible dérive, que « l'augmentation progressive des productions exposées » finirait par nuire à l'existence de l'Ecole française, cette école « qui est aujourd'hui la première d'Europe ». Selon Durdent, le Salon devait montrer « un certain nombre de peintres, de sculpteurs, etc., dont la réputation est établie sur les bases les plus solides ; ensuite des élèves déjà forés attirent l'attention des amateurs, et donnent l'assurance que la culture des Arts n'éprouvera point d'interruption ; c'est là proprement ce qui constitue une Ecole »¹⁸. Le Salon s'inscrivait dans une histoire de l'Ecole. Cette histoire reposait sur la filiation maître-élève, filiation que tendait à occulter le livret du Salon de 1812. Durdent mettait en avant une idée reprise plus tard : « l'abondance » des œuvres présentées risquait de mettre à mal la notion d'Ecole. Le phénomène apparaît au grand jour lors du Salon de 1827 avec de très nombreux noms nouveaux, une multiplication d' « étendards », qui montraient la complexité du système, à la différence de l'exposition précédente où les choses étaient claires. Ludovic Vitet constatait qu'en 1824 « les deux systèmes étaient en présence », c'est-à-dire les artistes consacrés et les jeunes débutants pleins d'espérances¹⁹. En 1827, les jeunes étaient devenus fort nombreux et les manières très diverses. Chaque peintre avait son style, affirmait sa propre individualité ; certains critiques employèrent le mot d' « anarchie ». L'affirmation individuelle, latente en 1812, commençait, en 1827, à remplacer la notion d'Ecole. On assistait à l'éclatement de l'Ecole nationale, à la naissance d'un éclectisme qui triompha lors de l'exposition universelle de 1855.

En 1827, il y avait donc les débuts d'une sorte de rupture ; la longue chaîne des temps était sur le point de se briser. Le phénomène s'amplifia sous la monarchie de juillet ; on souligna à la fois l'absence de chefs d'école, de maîtres et la multiplication d'individualités, de styles. Le chroniqueur de *L'artiste*²⁰ soulignait que, face à « ce chaos de 3000 cadres exposés », il est bien difficile de donner un examen ; l'éclectisme mettait fin au discours pédagogique qui avait été celui de bien des critiques depuis 1808. Aussi, le discours des critiques d'art se modifia ; il n'y eut plus de débats, de polémiques comme lors des Salons des années 1820, ces « disputes » dont Théophile Thoré avait la nostalgie comme il l'évoque dans son *Salon de 1844*²¹. Plus de polémiques car il n'y avait plus de débats sur la marche et les progrès de l'Ecole nationale, une Ecole qui n'existait plus. Le trop grand nombre de peintures,

¹⁷ P.-M. Gault de Saint-Germain, *Choix des productions de l'art les plus remarquables exposées dans le Salon de 1819*, Paris, 1819, p. 56-57 (« Sur la vicieuse réforme de la notice du Salon »).

¹⁸ *Op. cit.* à la note 10, p. ix-x.

¹⁹ *Le Globe*, 6 février 1828.

²⁰ Anonyme, « Salon de 1833. 2^o article », *L'artiste*, t. 5 (1833), p. 69.

²¹ Th. Thoré, *Le Salon de 1844, précédé d'une lettre à Théodore Rousseau*, Paris, 1844, p. 24-26.

cet immense bric-à-brac généra l'ennui. En 1827, Vitet avait remarqué, chose alors nouvelle, « l'indifférence du public »²². Thoré dans son *Salon de 1845* lui faisait écho ; il souligna également « l'indifférence du public²³ », pour conclure : « le Salon de 1845 s'annonce donc comme les autres Salons depuis 10 ans. Peu d'inspiration nouvelle, quelques artistes de talent, et la foule des médiocrités²⁴ ». Thoré ajoutait que l'institution était menacée de « périr de mort naturelle²⁵ ». En fait, elle changeait de nature. Les craintes émises par certains, quelques années plus tôt, se concrétisaient : l'exposition des artistes vivants devenait un magasin et était donc fort éloignée de la mission pédagogique du musée.

Si le Salon évoluait, si l'exposition publique finissait par se réduire à un marché de l'art, ce fut également en raison de l'accroissement considérable des scènes de genre, ces petits tableaux qui, selon la critique, « envahissaient » le Salon. Dès la Restauration, certains chroniqueurs du Salon avaient déploré le recul de la peinture d'histoire au profit des genres dits secondaires. D'une certaine façon, au moment du Salon de 1827, l'administration avait indirectement souligné ce nivellement entre genres, ou du moins la fin de la hiérarchie des genres, quand il fut décidé de renoncer, dans un premier temps, à l'accrochage dans le Salon Carré, là où étaient auparavant présentés les grands tableaux d'histoire et notamment ceux des maîtres, des peintres renommés. L'envahissement du Salon par la scène de genre fut de plus en plus contesté par les critiques qui en rendaient responsables les collectionneurs et les marchands. Si, selon ces critiques, les peintres étaient de plus en plus nombreux à s'adonner à ce genre, c'était en raison du lucre qu'ils en tiraient ; les petits tableaux devenaient « objets de commerce ». A ceci, le directeur des Musées répondait : « Pourquoi d'abord et comment ensuite arrêter [le développement de la scène de genre] ? [...] laissons les peintres se charger de plaire au Public à sa façon et à leur manière²⁶ ». Forbin acceptait le changement de goût, parce qu'inéluctable ; il mettait également un frein en refusant d'accéder à la proposition de certains artistes qui demandaient un Salon annuel. Une exposition annuelle aurait favorisé les artistes pratiquant les genres dits secondaires au détriment des peintres d'histoire et des statuaires, ceux-ci pouvant difficilement produire une oeuvre en une année. Le Salon dominé par le mercantilisme commençait à être dénoncé à la fin de la Restauration. Forbin fut toujours tiraillé entre la volonté de montrer la richesse, la variété de l'école française et

²² *Op. cit.* à la note 19.

²³ Th. Thoré, *Le Salon de 1845, précédé d'une lettre à Béranger*, Paris, 1845, p. 2

²⁴ *Ibid.*, p. 9

²⁵ *Ibid.*, p. 2-3.

²⁶ *Rapport sur le Salon de 1824*, Archives des Musées Nationaux, *AA 17, p. 19.

l'inquiétude de voir le grand genre progressivement abandonné. Il avait également conscience que les artistes, notamment les peintres, étaient de plus en plus nombreux et que la majorité d'entre eux devrait pouvoir vivre de leur art: « Il y a trop d'artistes et leur avenir fait trembler »²⁷. Les œuvres présentées au Salon devenaient donc fatalement de plus en plus nombreuses et, pour celui qui se voulait le protecteur de « la classe des artistes », il n'était pas possible d'endiguer cette croissance infinie. Forbin fut de plus en plus incertain quand à la solution à adopter, comme le montre les changements de lieu d'exposition en cours du Salon de 1827. En retirant dans un premier temps le Salon carré il avait introduit une rupture fondamentale, d'où le retour en arrière quelques semaines après l'ouverture de l'exposition.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le terme de *Bazar*, employé par quelques uns lors du Salon de 1822, revienne de plus en plus sous la plume des critiques. Les peintures « à vendre »²⁸ composaient l'immense majorité des œuvres exposées et supplantèrent les peintures « à voir ». L'idée du Salon devenu magasin était en germe en 1814 : l'avertissement du livret signale que l'astérisque placé devant les notices des œuvres signifiait que « les objets appartiennent aux artistes » et qu'ils étaient donc à vendre. Cette mention fut conservée par la suite et, à partir de 1819, d'autres abréviations dans le livret indiquaient les commandes officielles. Le livret établissait bien les deux fonctions du Salon : vitrine du mécénat officiel (peinture à voir) et marché de l'art (peinture à vendre). L'exposition prit de plus en plus des allures de bazar, ce qui était inévitable comme le notait Fontaine en 1827: les tableaux sont avant tout « une marchandise » ; « l'argent » est « le but principal de ces sortes de merveilles »²⁹. Ce fut également sous la Restauration que, avec l'arrivée d'une nouvelle catégorie de collectionneurs -les banquiers-, des amateurs prirent conscience de la valeur économique de l'œuvre d'art moderne, qu'elle pouvait être objet de spéculation³⁰.

Le Salon de 1827 vit le début d'une prise de conscience d'une évolution de l'exposition officielle, voire d'une rupture. Le livret du Salon de 1833 illustre bien le changement de statut du Salon. Lors de ce Salon furent inaugurés les plafonds peints de la deuxième partie du Musée Charles X. Les autres décors du Musée et du palais précédemment commandés avaient été également inaugurés au moment du Salon³¹ et figuraient en tête du

²⁷ Lettre de Auguste de Forbin à Pierre Révoil, 30 mai 1832, archives privées.

²⁸ P. Mainardi, *The end on the Salon. Art and State in the Early Third Republic*, chapitre 1 ("Pictures to see and to sell").

²⁹ Fontaine, *op. cit.* à la note 11, t. 2, p. 759.

³⁰ M.-Cl. Chaudonneret, « Collectionner l'art contemporain (1820-1840). L'exemple des banquiers », M. Preti-Hamard et Ph. Sénéchal, *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 273-282.

³¹ Le grand escalier du musée en 1819, la première partie du musée Charles X et les salles du Conseil d'Etat en 1827

livret. Ces décors démontraient la vitalité de la peinture d'histoire et la reprise de la grande tradition française des décors. En 1833, contrairement à 1827, les notices des décors peints du Musée Charles X ne figurent pas dans le livret. Le lien entre le Salon et le musée n'existait plus ; la fin de la peinture d'histoire, du « genre noble », était d'une certaine façon acceptée. L'interruption de l'entreprise initiée par Landon est également significative. A la mort de Landon la série des *Annales* avait été poursuivie en 1827 par Antony Béraud puis par Ambroise Tardieu. Dans l'avertissement du dernier volume, celui sur le Salon de 1835, Tardieu constate que, lorsque l'on exposait les ouvrages de ceux qui faisaient « la gloire de l'Ecole », c'est-à-dire les Gérard, Gros, Girodet, Ingres et Guérin, un seul volume était souvent insuffisant pour cataloguer les « œuvres capitales ». En revanche, en 1835, les artistes « ne produisent que très peu d'ouvrages dignes d'occuper la postérité » ; un demi-volume serait trop pour un seul Salon³². Tardieu mit donc fin à l'entreprise commencée avec le Salon de 1808. Les tableaux de chevalet, les petites peintures faites rapidement pour être vendues, dominaient.

Comme l'avait toujours craint Forbin, le Salon annuel contribua à transformer l'exposition officielle en bazar ; le rapport de la direction des Musées sur le Salon de 1838 le dit clairement³³. Le rapporteur soulignait que les inconvénients d'une exposition annuelle s'étaient encore aggravés cette année : en dehors des tableaux commandés par la liste civile (essentiellement pour le Musée Historique de Versailles), il y avait très peu d'ouvrages entrepris « dans l'intérêt de l'art », que l'essentiel des ouvrages exposés « appartient au domaine du commerce » et que « quelques uns rentrent déjà dans celui de l'industrie ». Il ajoutait que l'exposition officielle n'obéissait plus à l'une de ses missions, c'est-à-dire « attester les progrès de l'art », et qu'elle finirait « par dégénérer en bazar, plutôt au profit des marchands qu'à l'avantage des artistes ». En dix ans, le Salon avait changé de nature ; ce qui était en germes en 1827 apparaissait au grand jour en 1838. Ce changement était accepté par ceux qui avaient en charge le Salon, le mouvement étant irrésistible. La terminologie employée par le rapporteur officiel en 1838 n'est pas anodine. Une opposition était, en effet, de plus en plus souvent établie entre les ouvrages qui « appartiennent au domaine du commerce » et ceux qui sont du « domaine de l'industrie ». Le terme de « produits d'industrie », employés pour définir une partie de la production picturale, commençait à revenir sous la plume des chroniqueurs du Salon. Ainsi, Alexandre Barbier, après avoir noté que 1600 œuvres avaient été soumises au jury du Salon pour la seule année 1839,

³²A. Tardieu, *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts. Salon de 1835*, « Avertissement », p. 5-6.

³³ Archives des Musées Nationaux, X Salon 1838.

notait : « Avec une pareille facilité de production, on se demande si l'art en France n'a pas aussi trouvé, comme l'industrie lyonnaise, son métier à la Jacquart ». Et il ajoutait : les artistes « ne seront plus que des ouvriers plus ou moins consommés, et leur atelier une boutique³⁴ ». Lors du Salon de 1844, Louis Peisse fit le même constat : « Paris est aujourd'hui la grande fabrique de peintures de l'Europe », l'art a pris « les allures d'une industrie »³⁵. Ce genre de propos sous-entend qu'il s'agissait d'une marche rétrograde. Les artistes étaient revenus au point départ, avant la création de l'Académie, quand l'art était réduit à un savoir-faire, les artistes à des artisans tenant boutiques. Le Salon de l'Académie royale avait été créé pour établir une distinction entre artistes et artisans, pour démontrer la supériorité de la création artistique sur le métier. A la fin de la monarchie de Juillet l'exposition des artistes vivants était devenue une boutique où étaient présentées les œuvres susceptibles d'attirer les chalands. Le Salon, qui ne présentait plus d' « œuvres capitales » comme l'avait noté Tardieu en 1835, n'avait plus sa place dans le temple de l'art. Il était inévitable que le Salon ait lieu hors du musée du Louvre³⁶, et qu'il finisse par échapper à l'administration des Musées. Les événements de 1848 le permirent.

Le lien entre les collections anciennes et l'art vivant fut tranché avec l'arrêté du 7 avril 1848, où le ministre de l'Intérieur fixe les attributions de la direction des Musées et de la direction des Beaux-Arts : « il importe de distinguer les travaux d'avenir des réalisations du passé ». L'administration unifiée mise en place à partir de 1802 n'existait plus. Le Salon, ouvert le 15 mars 1848, avait démontré l'impossibilité de la cohabitation entre le musée et l'art vivant : il avait accueilli toutes les œuvres, sans sélection préalable, pour satisfaire les artistes hostiles au jury. Le nombre d'œuvres à exposer fut donc énorme ; les ouvrages des artistes vivants envahirent la totalité du musée, les œuvres anciennes furent totalement invisibles. Le chroniqueur de *L'illustration* se réjouissait de la nouvelle administration mise en place et de la liberté accordée aux artistes mais il soulignait l'« inconvénient considérable » de supprimer « pendant plusieurs mois » la possibilité de voir les chefs-d'œuvre du musée : « On se plaignait déjà de voir cette suppression s'étendre à la moitié du Musée. Que sera-ce donc aujourd'hui qu'elle s'étend à la totalité, et que les échafaudages et la toile verte masquent jusqu'aux derniers tableaux de l'école italienne, autrefois entièrement réservée à

³⁴ A. Barbier, *Salon de 1839*, Paris, 1839, p. 10 et p. 16.

³⁵ L. Peisse, « Le Salon », *Revue des deux mondes*, 15 avril 1844, p. 340.

³⁶ Voir P. Mainardi, « The eviction of the Salon from the Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1988, p. 31-40.

l'étude ? »³⁷. Pour ce critique, il n'aurait pas fallu « ouvrir les portes du temple à tous les marchands et à tous les baladins ». Il reconnaissait que l'Etat devait « faciliter aux artistes la libre manifestation de leurs œuvres » mais qu'il avait également une mission « d'enseignement public ». Aussi, il proposait une solution qui avait peu de chance d'aboutir après la nette séparation entre la conservation de l'art ancien et la promotion de l'art vivant : une exposition hors Louvre pour tous les artistes et une exposition périodique au Louvre qui montrerait les ouvrages d'une élite. Il affirmait la nécessité d'établir une séparation entre les œuvres, objets de commerce et celles qui devaient « être offertes à l'admiration de la France » : « Alors le Louvre cesserait d'être un bazar et redeviendrait un Musée ».

Le Salon était bien devenu un « bazar ». Le nombre d'artistes et d'œuvres avait considérablement augmenté, la grande peinture d'histoire était devenue rare. Le Salon n'était plus la vitrine de l'Ecole française, il s'était éloigné de l'une de ses missions initiales. Le cordon ombilical entre le Musée et le Salon fut symboliquement coupé au moment de la distribution solennelle des récompenses en 1848 : la cérémonie se passa au ministère de l'Intérieur alors que, jusque là, elle avait lieu dans le Salon Carré du Louvre, devant les plus importantes peintures des artistes vivants. Logiquement, le Salon quitta le musée, et définitivement. A partir de 1849, il fut organisé hors Louvre -ce qui contribua à une perte de prestige, d'autant plus que, pendant plusieurs années, on ne trouva pas d'édifice pour l'accueillir ; il fut ballotté d'un lieu à l'autre. Le début de « la fin du Salon » avait commencé³⁸. 1848, avec la nouvelle organisation des institutions artistiques, avait sonné le glas de l'exposition officielle des ouvrages des artistes vivants.

³⁷ A.J.D. (Augustin-Joseph Du Pays], « Salon de 1848. Avant-propos », *L'illustration*, 25 mars 1848, t. XI, p. 53-54.

³⁸ Mainardi, *op. cit.* à la note 28.