

Quotidien des arts et vie des formes au XIX^e siècle : nouveaux acteurs et nouvelles géographies

Thomas Schlessner

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3629>

DOI : [10.4000/perspective.3629](https://doi.org/10.4000/perspective.3629)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2007

Pagination : 473-477

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Thomas Schlessner, « Quotidien des arts et vie des formes au XIX^e siècle : nouveaux acteurs et nouvelles géographies », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3629> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3629>

Quotidien des arts et vie des formes au XIX^e siècle : nouveaux acteurs et nouvelles géographies

Thomas Schlessler

RÉFÉRENCE

Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006. 303 p., env. 220 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 2-7324-3383-7 ; 69 €.

Le temps de la peinture. Lyon 1800-1914, Sylvie Ramond, Gérard Bruyère, Pierre Vaisse éd., (cat. expo., Lyon, Musée des beaux-arts, 2007), Lyon, 2007. 335 p., env. 360 fig. en n. et b. et en coul., cd-rom (avec des répertoires documentaires). ISBN : 2849751014 ; 39 €.

Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX^e*, Paris, Louis Audibert, 2006. 471 p., 46 fig. en coul. ISBN : 978 2847490848 ; 29 €.

Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005. 866 p., 48 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 2900791715 ; 60 €.

- 1 La valorisation de nouveaux champs de l'histoire de l'art, qu'elle bénéficie au public d'amateurs éclairés ou aux spécialistes, a ceci d'étonnant, voire d'excitant, qu'elle est souvent en décalage avec ce qu'on croit être l'intérêt dominant de l'époque. Ainsi, le quotidien du Salon de peinture et celui des acteurs du monde artistique se trouvent-ils décryptés dans de récents ouvrages de synthèse signés respectivement par Dominique Lobstein et Anne Martin-Fugier qui ne font pas la part belle, sinon exclusive, à l'impressionnisme ou à Cézanne. Pour un public plus spécialisé, ce sont d'une part l'histoire et le fonctionnement de la liste civile de Napoléon III (organe administratif méconnu, pourtant fondamental) et, d'autre part, le « foyer » lyonnais – creuset géographique plus original que le « laboratoire » de Fontainebleau décortiqué à Orsay¹. Quatre ouvrages qui, chacun à leur façon, permettent d'éclairer de nouveaux pans de l'évolution esthétique (vie des formes, goût, politiques artistiques...) au XIX^e siècle.

Les foyers de la création

- 2 À quoi donc renvoie le terme de *foyer* ? Récurrent dans les histoires de la peinture du XIX^e siècle (Focillon ou Rosenthal l'adoptaient déjà très volontiers) sans être franchement défini, la notion désigne bien souvent le lieu – réel ou abstrait – où éclot une tendance, parfois un mouvement voire une école, d'ordre formel, intellectuel, politique en matière d'histoire culturelle, d'histoire des idées ou, bien sûr, d'histoire de l'art. Cette dernière discipline s'occupe pour l'essentiel de ce que la majorité de ses acteurs élèvent, presque mécaniquement, au rang du génie : beauté plastique, révolutions formelles, avant-gardisme radical, liberté d'expression, etc. Aussi la quête d'un retour aux sources de ces productions, dans l'atelier, dans les méandres de l'administration ou dans les espaces qui consolident des réseaux d'influence, est-elle devenue un exercice obligé et prisé. Sans doute permet-il d'examiner au plus près les conditions grâce auxquelles émergent un courant, une tendance de la vie esthétique et d'en expliquer les qualités. Surtout, il permet de faire bouger des blocs étanches à la nuance. Qu'on pense, à ce sujet, à des exemples récents : Neil McWilliam liquidant le partage entre romantisme, néo-classicisme et avant-garde à travers son étude sur les artistes et la gauche entre 1830 et 1850² ou Stephen Bann arrachant Delaroche aux seules catégories françaises par l'examen de ses influences anglaises³.
- 3 Le centre névralgique de la vie des arts au XIX^e siècle, auquel ne furent accordées des études que parcellaires⁴, demeure le Salon de Paris, cette « capitale des arts », comme l'affirme le sous-titre de Dominique Lobstein. Chacun le sait : c'est là que se tissent, au fil des expositions, des refus, des scandales et des succès, de solides liens sociaux. Il manquait un bon ouvrage chronologique relatant l'évolution, voire les circonvolutions de ce « foyer ». Comme le montre en particulier la dernière partie du livre, les entreprises contestataires n'existaient que par une insurrection contre le joug administratif (système de sélection et de récompense par les jurys) du Salon et, plus encore, ce dernier était en soi l'espace d'une « émulation entre les artistes »⁵, décisif sur le plan esthétique. L'auteur met bien en évidence ce jeu entre convenances dites « académiques » et avant-gardes (par exemple, le détournement de la peinture religieuse par Manet au Salon de 1864), quoique certains balancements demeurent parfois contestables : *Le trait de dévouement du capitaine de Desse*, signé par Théodore Gudin en 1831, est par exemple rangé aux côtés du « souffle puissant, issu du romantisme » (p.108) et précède tout juste *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix⁶. Voilà qui n'est qu'une illustration parmi d'autres de l'exercice (obligé ?) de réhabilitation de petits maîtres, hâtivement rangés aux côtés de ceux que l'on considèrent comme grands. Dès que la notion de « foyer » est convoquée, on voit ce processus se répéter : il s'agit, pour les chercheurs, de défendre la qualité créative de ce qui s'y produit. Le catalogue *Le temps de la peinture. Lyon 1800-1914* s'ouvre ainsi sur l'idée que « Lyon est un des grands foyers de l'histoire de l'art » (p. 9) et, partant, que l'exposition « a pour ambition de venir troubler une histoire de l'art trop oubliée de sa géographie et plus encore trop enfermée dans ses découpages nationaux, là où il faudrait construire des communautés artistiques plus étendues, ou oser imaginer des affinités entre des artistes soumis aux mêmes tensions, habités par les mêmes espoirs ou les mêmes illusions, tour à tour à tour mélancoliques ou utopistes » (*ibid.*) Autrement dit, le déplacement d'échelle – au national se substitue le local⁷ (ce dernier

étant de surcroît capable de s'ouvrir à l'international) – doit venir, tout à la fois, aiguiller le regard porté sur la notion d'école française au XIX^e siècle d'une manière nouvelle et considérer enfin la valeur du foyer lyonnais⁸.

- 4 C'est pourquoi, fort logiquement, se pose à plusieurs reprises, dans une géographie circonscrite aux frontières d'une unique cité, la question de l'école, qu'on peut définir comme l'adéquation entre une filiation issue d'une instance tutélaire et une singularité remarquable. Elle traverse l'ensemble des « essais introductifs », des « études », puis de la partie « catalogue » qui jalonnent le volume. Ainsi, Pierre Vaisse s'interroge : « Y a-t-il une école de peinture lyonnaise au XIX^e siècle ? » (p. 17). Il répond, sinon par la négative, du moins par une forte circonspection. Pour autant, il ne manque pas de souligner ce que furent les grandes tendances qui ont favorisé l'idée, l'illusion d'optique peut-être, d'« école » lyonnaise : les spécificités – en fait toute relatives – d'une peinture de fleurs (Simon Saint-Jean), d'une peinture troubadour (Révoil et Fleury Richard), d'une peinture philosophique (Chenavard, Janmot, Victor Orsel...) et d'une peinture de paysage (Grobond, Carrand...). L'exposition insiste bien évidemment sur ces tendances, en en présentant les caractéristiques stylistiques, les motifs et les motivations à travers un corpus tout à fait passionnant qui, à de nombreux égards, avait déjà bénéficié du travail de défrichage de Marie-Claude Chaudonneret et d'Elisabeth Hardouin-Fugier⁹. La question de l'alternative entre École (au sens d'institution d'enseignement des beaux-arts) et école stylistique revenait sous la plume de Catherine Chevillot au sujet de la sculpture¹⁰. Animé par un doute permanent quant à la pertinence de ce prisme pour appréhender les différentes fortunes des artistes liés à la cité rhodanienne, son article se conclut sur un bilan restrictif net et parfaitement argumenté : « Si école lyonnaise il y a, elle ne pourrait donc être à chercher que, pour faire bref, de Chinard à Bonnassieux » (p. 150).
- 5 Mais, précise-t-elle aussi : « On peut donc s'interroger encore sur le bien-fondé de la notion d'école à propos des sculpteurs lyonnais. Il y eut indubitablement à Lyon au XIX^e siècle plus qu'un milieu, mais peut-être pas tout à fait une école. Un foyer certainement, et qui apporta une contribution plus que significative à l'histoire de la sculpture française » (*ibid.*). Catherine Chevillot conduit, à partir du « foyer » lyonnais, un article problématisé où, en filigrane de sa réflexion sur l'alternative « École/école » s'ouvrent des brèches très prometteuses. Elle exhorte notamment, sans éluder les travaux déjà menés, à s'intéresser à Joseph Chinard, Denis Foyatier, Jean-François Legendre-Héral, Jean-Marie Bonnassieux et égrène quelques axes. Force est de constater qu'une approche patrimoniale sur un corpus réduit issu d'une exposition propose une offre scientifique très diversifiée et très stimulante.

Acteurs et moteurs de la vie artistique

- 6 C'est également ce qu'on pourrait attendre de la vaste « histoire sociale du monde de l'art » d'Anne Martin-Fugier. Historienne spécialiste de la vie sociale et culturelle française, cette dernière a publié en 2006 un travail qui cherche à relater au plus près le quotidien et les ressorts présidant à la formation et au fonctionnement des cercles et des réseaux qui lient l'ensemble des acteurs du monde artistique. Deux axes traversent cette étude de la vie d'artiste qui court de 1791 (premier Salon « libre et universel ») au début du XX^e siècle : c'est « la réalité concrète et sa représentation », laquelle doit servir « une histoire sociale du monde de l'art au XIX^e siècle avec ses différents acteurs et leurs

interlocuteurs, marchands, collectionneurs, critiques » (p. 11). Fluide et munie d'un vaste éventail d'exemples, la réflexion aborde les questions de la vocation et de la formation, du travail, du commerce, de l'image, des publics. Autant de champs (esthétiques, économiques, politiques...) qui, pour chacun d'entre eux, ont déjà bénéficié d'amples enquêtes. La compilation d'informations permet à cette étude d'ouvrir un panorama clair, intelligent et vivant, dans une veine qui n'est pas si éloignée de celle de Dominique Lobstein et de son *Histoire des Salons*, mais sans aucune analyse d'œuvre, à moins qu'elles ne véhiculent l'image de l'artiste lui-même, dans son atelier par exemple (p. 103-107). Surtout, l'articulation entre les différentes parties, si elle n'a rien de très audacieux, donne à comprendre tout à la fois une évolution diachronique à l'échelle du xix^e siècle et à celle d'une existence singulière, depuis la « vocation » jusqu'au partenariat avec des collectionneurs. Tresser convenablement ces deux niveaux d'étude n'était pas la moindre des gageures¹¹.

- 7 Parmi les enquêtes minutieuses et centrées sur un sujet méconnu, le travail de Catherine Granger *L'Empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, qui étudie, sous le Second Empire, l'histoire de cette allocation créée en 1790 pour permettre au souverain de pourvoir à ses dépenses et à celles de sa maison, « fera date » comme l'écrit justement Jean-Michel Leniaud dans sa préface (p. I). En plus d'expliquer avec une redoutable précision les choix et les modalités d'acquisition ou de commande de la famille impériale – la peinture d'histoire servant à couvrir les événements du règne par exemple (p. 199) – et ses conséquences muséales – l'élaboration des collections au Louvre, au Musée des Souverains (qui fut fondé en 1852 au sein du Louvre), au Luxembourg, à Versailles, Saint-Germain-en-Laye, Compiègne (p. 259-354) –, Catherine Granger dégage des enjeux historiques et esthétiques de tout premier plan. Ainsi, à partir d'un objet d'étude administratif, extrêmement complexe, elle parvient par exemple à décrire, sans que la chose soit attendue, les très subtils rapports de force entre les instances dirigeantes. On comprend dès lors comment cette liste civile, qui permettait à Napoléon III d'avoir à sa disposition plus de trente-quatre millions de francs par an (à titre de comparaison, *La naissance de Vénus* de Cabanel est acheté 15 000 francs¹²), était un moteur déterminant de la vie artistique sous le Second Empire. Et ce n'est pas tout : en sus de ce versant socio-économique, les développements de Catherine Granger donnent à saisir des problèmes humains. En exploitant par exemple intelligemment les *Mémoires* de Viel-Castel et les *Souvenirs* de Chennevières, qu'elle fait par ailleurs résonner avec des archives peu ou jamais utilisées, elle éclaire les rapports entre le comte de Nieuwerkerke et Achille Fould (p. 152). Surtout, cet angle de la liste civile permet de remettre en cause bien des idées reçues sur la classique dichotomie avant-garde/académisme à cette période. Une illustration parmi d'autres : la mise au point de l'auteur sur les politiques de défense ou de rejet du réalisme qui tempère et clarifie la discussion entre Albert Boime et Patricia Mainardi¹³. La seconde désavouait le premier qui avait avancé l'idée que l'Empire avait voulu imposer le genre réaliste dans la peinture. Catherine Granger expose le système de promotion de Jules Breton, de Jules Hédouin, des frères Leuleux, sans pour autant conclure à la neutralisation d'un réalisme « de gauche » par ce réalisme modéré. Aussi voit-on comment une politique d'acquisition officielle, tout autant que le jeu des influences iconographiques ou que les foyers géographiques (Fontainebleau, la côte normande...), joue un rôle décisif dans le développement de certaines « vies des formes ». L'impressionnante étude de Catherine Granger démontre que certaines mouvances dites d'avant-garde ont puisé leur légitimité et pris leur essor en partie grâce à la politique de la liste civile de l'Empire. Le

foyer géographique et esthétique de Barbizon, par exemple, se trouva encouragé par elle. Enfin, l'auteur, en partant de Napoléon III, ouvre la voie à de très intéressantes recherches en histoire du goût. Elle souligne ainsi en conclusion l'indifférence relative de l'Empereur face au tableau auquel l'a inextricablement lié la postérité (*La naissance de Vénus* de Cabanel), ses doutes personnels quant à ses propres inclinations, et celles qu'il avait pour les paysages et les scènes de genre (p. 448-449)... Autant d'excellentes questions, qui surgissent ici avec force, et l'auteur montre ainsi que ces publications mériteraient une attention plus soutenue et une approche plus originale que les discours convenus.

NOTES

1. *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, Chantal Georgel éd. (cat. expo., Paris, Musée d'Orsay, 2007), Paris, 2007.
2. Neil McWilliam, *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left (1830-1850)*, Princeton, 1993 ; trad. fr. : *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, 2007.
3. Stephen Bann, *Paul Delaroche*, Princeton, 1997.
4. Voir, pour le début du siècle, les très riches contributions de Marie-Claude Chaudonneret, dont : *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, 1999 ; « Le 'romantisme' au Salon. Définition par la critique contemporaine (1822-1827) », dans Sébastien Allard éd., *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, Zurich, 2005, p. 131-151.
5. Tel était le vœu de Denis Diderot, formulé dans son Salon de 1763, et qui sert d'exergue à l'ouvrage de D. Lobstein (p. 8).
6. C'est d'ailleurs l'occasion de noter que, malgré le relatif prestige et les ressources supposées de la maison où parut ce livre, l'édition elle-même confine au ridicule. Comment concevoir qu'un tel travail pâtisse de plusieurs inversions d'images (*La Liberté guidant le peuple* et *L'après-dînée à Ornans* !) et d'un corps de texte changeant ?
7. En l'occurrence la ville de Lyon. En l'espèce, il y avait là un modèle assumé par la commissaire : la ville de Marseille et l'exposition qui lui fut consacrée, *Marseille au XIX^e siècle. Rêves et triomphes*, Marie-Paule Vial éd., (cat. expo., Marseille, Musées de Marseille, 1991-1992), Paris, 1991.
8. Et c'est ainsi que, dès le début du catalogue, de façon un peu pesante, les propos de Patrice Béghain, qui se demande s'il est temps d'« oublier Baudelaire » (l'auteur des *Fleurs du Mal* avait en effet signé à plusieurs reprises des pages virulentes – et très drôles – contre l'école lyonnaise et ses déclinaisons. Voir Bernard Plessy, *Baudelaire et Lyon, histoire d'une obsession*, Paris, 2004), se félicite que l'École des beaux-arts de Lyon « plus que dans tout autre ville de France [...] a été, au travers de son histoire mouvementée, un foyer et un repère, qui a permis aux artistes lyonnais de s'inscrire à chaque étape décisive dans les évolutions artistiques, d'être en permanence jusqu'à l'époque contemporaine dans la modernité » (p. 7). On a ainsi l'impression que, face à la notion d'école piègeuse, le recours à l'idée de foyer, cautionne la rengaine d'une qualité autonome (Lyon et ses originalités) doublée d'une adaptation réussie à la « modernité », sans que celle-ci soit définie.
9. Nous renvoyons à la bibliographie du catalogue mais tenons à citer particulièrement les deux chantiers de toute première importance menés par Marie-Claude Chaudonneret : *Fleury Richard et*

Pierre Révoil : la peinture troubadour, Paris, 1980 et, sous sa direction, *Paul Chenavard 1807-1895 : le peintre et le prophète*, (cat. expo., Lyon, Musée des beaux-arts, 2000), Lyon, 2000.

10. C. Chevillot explique : « La formation, la transmission des idées, sont donc loin de présenter un continuum et de pouvoir générer une cohérence esthétique : la réalité met en évidence de nombreuses ruptures qui montrent que l'ensemble de ces artistes ne peut être considéré comme une communauté homogène. [...] En revanche, on mesure bien à quel point les relations de personnes passent par les 'réseaux' lyonnais », dans *Le temps de la peinture*, 2007, p. 146.

11. Cet ouvrage « grand public » n'est cependant pas sans défaut. Il se présente comme « une histoire sociale du monde de l'art » (p. 11). Il serait absurde de lui reprocher de ne pas creuser plus avant certains des aspects abordés, tant l'entreprise d'Anne Martin-Fugier est vaste. Il apparaît en revanche que l'exploitation revendiquée de correspondances, mémoires, presse, catalogue, romans, censée aboutir à quelque découverte ou innovation, ne répond pas vraiment à cette attente naturelle. Nulle trace de fonds d'archives ici, et les sources primaires telles que journaux intimes ou titres de presse sont déjà très connus, parfois très étudiés. Enfin, quelle que soit la grande qualité de certaines fictions contemporaines comme celles d'Adrien Goetz, on reste stupéfait de voir que son roman *La dormeuse de Naples* serve, sans précision d'aucune sorte, de source quant à la problématique du modèle ! Dans le même temps, on ne trouvera rien du livre de Susan Waller, *The Invention of the Model Artists and Models in Paris, 1830-1870* (Burlington, 2006), pourtant incontournable. Il faut ainsi faire le deuil de tout état de la recherche – il n'y a même pas de bibliographie – et, *a fortiori*, de toute perspective d'étude. On ne compte pas un mot sur nos connaissances lacunaires de la nature et des pratiques du « grand public » de l'art au xix^e siècle et encore moins sur les propositions pour les combler.

12. Le prix de cette œuvre de Cabanel est extrêmement élevé en comparaison du prix moyen des productions du Salon. On pourrait ainsi imaginer voir Napoléon III acheter chaque année, avec le budget de la liste civile, l'ensemble des pièces exposées au Salon.

13. Albert Boime, *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, (cat. expo., Chartres, Musée des beaux-arts, 1983-1984), Chartres, 1983, p. 100-101, et Patricia Mainardi, *Art and politics of the Second Empire*, New Haven/Londres, 1989.

INDEX

Index géographique : France

Keywords : salon, école lyonnaise, politique d'acquisition, historiographie, vie artistique, réseau, école de peinture, style, attribution, connoisseurship

Index chronologique : 1800

AUTEURS

THOMAS SCHLESSER

CEHTA