



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 3, Mars 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5559>

De l'excès considéré comme un des beaux-arts : l'émergence du romantisme au Salon

François Kerlouégan

Éva Bouillo, *Le Salon de 1827. Classique ou romantique ?*, Préface de Ségolène Le Men, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Art et société », 2009, 324 p., EAN 9782753507821.



Pour citer cet article

François Kerlouégan, « De l'excès considéré comme un des beaux-arts : l'émergence du romantisme au Salon », Acta fabula, vol. 11, n° 3, Notes de lecture, Mars 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5559.php>, article mis en ligne le 24 Février 2010, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5559

De l'excès considéré comme un des beaux-arts : l'émergence du romantisme au Salon

François Kerlouégan

Depuis une quinzaine d'années, l'intérêt pour l'institution qu'est le Salon de peinture au XIX^e siècle, et en particulier dans sa première moitié, ne fait que croître. Depuis les travaux de Marie-Claude Chaudonneret¹ et de Gérard Monnier² notamment, la publication du catalogue de l'exposition *Les Années romantiques*³, devenu depuis un outil indispensable, et, dans un esprit plus « grand public », le livre de Dominique Lobstein⁴, le rôle du Salon dans l'histoire de l'art français ainsi que, par ricochet, les caractéristiques de la si riche production picturale de ces années, sont maintenant mieux connus. C'est dire l'intérêt et l'importance de cette institution, notamment en cette fin des années 1820 où, d'une part, elle connaît une évolution importante et, d'autre part — les deux phénomènes ne sont pas étrangers l'un à l'autre —, émerge le romantisme pictural et littéraire.

Le Salon de 1824, qui voit apparaître la lutte — l'auteur le souligne — entre les Anciens (les classiques) et les Modernes (les romantiques), avait déjà fait l'objet d'une étude⁵. L'ouvrage d'É. Bouillo s'attaque, quant à lui, à un autre de ces Salons qui scandent l'histoire de l'art et des institutions culturelles à l'époque romantique : celui de 1827. Ce travail, issu d'une thèse de doctorat, est une vaste enquête, aussi documentée que précise, sur l'organisation et les enjeux de ce Salon. Comme le rappelle Ségolène Le Men dans la préface de l'ouvrage, s'intéresser au Salon, c'est étudier l'art en tant qu'inscription dans la société. S'il est en effet un lieu aux confluences de l'histoire de la politique culturelle, de celles de la création et de la réception, c'est bien le Salon de peinture, espace public où l'œuvre se confronte au jeu du pouvoir autant qu'à l'œil du spectateur.

Pourquoi 1827 ? Le titre de l'ouvrage y apporte d'emblée un élément de réponse en mettant l'accent sur la dimension charnière de cette édition du Salon. Trois ans après celle, fondatrice, de 1824, quatre ans après le *Racine et Shakespeare* de

¹ Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Flammarion, 1999.

² Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1995.

³ Isabelle Julia et Jean Lacambre (dir.), *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

⁴ Dominique Lobstein, *Les Salons au XIXe siècle*, Paris, capitale des arts, La Martinière, 2006.

⁵ Dorathea Beard, *The Salon of 1824 : the emergence of the conflict between the old school and the new*, Ohio State University, 1966.

Stendhal, la même année que la préface de *Cromwell* de Hugo et trois ans avant la « bataille d'*Hernani* », le Salon de 1827 se situe au cœur des conflits esthétiques qui accompagnent l'apparition, et bientôt le triomphe, du romantisme. S'il est un « tournant décisif dans la "bataille romantique" » (p. 10), si « l'avenir de la peinture [est] en train de s'y jouer » (p. 9), c'est que le Salon de cette année-là a assisté à la légitimation de la peinture romantique par les instances politiques, culturelles et, dans une moindre mesure, critiques. Après 1827, la lutte perdra de sa force, car le romantisme entre dans les mœurs. Opérant une « coupe » (p. 12) dans l'histoire de l'art, É. Bouillo élit donc cette année-là comme moment représentatif des relations, équivoques mais fertiles, entre les artistes, l'État, la critique et le public. Envisageant le Salon, dans la lignée de travaux antérieurs, à la fois comme institution, lieu où s'affirme la carrière des artistes, espace de confrontation entre la peinture et le public et manifestation du goût d'une époque, l'auteur fait constamment jouer ces multiples angles d'attaque, indispensables pour saisir l'importance de cette institution.

Le livre est bâti en trois temps distincts, qui n'hésitent toutefois pas à tisser des liens nombreux et subtils entre eux, lui conférant ainsi unité et cohérence. On notera d'emblée qu'il est ponctué par deux cahiers d'illustrations en couleurs, dont la qualité de reproduction est malheureusement inégale, mais qui constitue un outil indispensable pour un tel sujet et témoigne d'un souci pédagogique appréciable, là où bon nombre d'ouvrages universitaires se contentent souvent d'illustrations en noir et blanc.

La première partie s'attache, en toute logique, au rôle institutionnel du Salon. Prenant appui sur de nombreuses archives, essentiellement celles des musées nationaux relatives au Salon de 1827 — on sait gré à l'auteur de les avoir dépouillées et d'avoir procédé, à partir de celles-ci, à des décomptes minutieux —, est retracée l'organisation matérielle de cette manifestation. Sans pour autant que le propos s'apparente à une collection d'anecdotes, on apprend ici beaucoup. Certaines informations ont trait au Salon en général (le nombre de tableaux qu'un artiste a le droit d'exposer, le mode de composition du jury et de sélection des œuvres, etc.), d'autres, évidemment plus nombreuses, à celui de 1827. Parmi les conclusions auxquelles mène l'étude des documents, on retient par exemple que l'impartialité du jury est remise en doute puisqu'il comporte certains maîtres de jeunes peintres candidats au Salon. On découvre aussi que la sculpture, en art minoritaire, est jugée avec moins de sévérité par le jury du Salon, qui souhaite équilibrer les disciplines. On apprend ailleurs qu'Auguste de Forbin (1777-1841), directeur des musées royaux, propose cette année-là un accrochage qui rompt avec

la tradition mais qui, ne rencontrant pas les faveurs du public, le verra contraint à réinvestir le mythique Salon Carré.

La grande richesse de cette première section de l'ouvrage est l'analyse quantitative des documents. Sur ce plan, les tableaux statistiques qui ponctuent le propos, ainsi que les annexes qui le complètent en fin de volume, sont d'une grande utilité. Répartition par discipline et par genre des peintures envoyées et admises, répartition par discipline des œuvres non soumises au jury, part des artistes masculins et féminins, répartition des artistes étrangers par nationalité, etc. : l'ouvrage ne néglige aucun aspect de l'organisation du Salon. Ces chiffres témoignent d'un admirable travail exhaustif et proposent — l'outil manquait — une base objective de première main pour les études sur la production artistique de l'époque, trop souvent fondées jusqu'alors sur des conjectures.

L'analyse quantitative la plus intéressante concerne les genres picturaux exposés. Elle fait conclure à un déclin de la « grande peinture » au profit du portrait et de la peinture de genre. Ainsi n'y a-t-il, cette année-là, que 376 tableaux pour le « genre noble » (histoire, religion et mythologie), contre 766 portraits et, surtout, 1685 peintures relevant du « genre mineur » (peinture de genre, paysages, peinture animalière et natures mortes) ! Le Salon de 1827 confirme ainsi une tendance qui n'a fait que s'accroître depuis les premières années du siècle et qui ira croissant. Plus ponctuellement, toujours sur cette question des genres, le lecteur a droit à de belles analyses sur le déclin de la peinture historique dépeignant les épisodes de l'histoire nationale, sur l'inflation du portrait que l'auteur lit comme une marque de la montée en puissance de la bourgeoisie, ou encore sur la profusion des tableaux illustrant des scènes de romans de Walter Scott qui témoigne, elle, de l'anglomanie ambiante.

Enfin, l'analyse statistique se révèle des plus éclairantes sur la question de savoir si les organisateurs du Salon ont favorisé ou non la production dite « romantique ». Il ressort — c'est l'une des surprises de l'étude — que, contre toute attente, l'administration du Salon est sans doute moins réactionnaire en matière de goût qu'on pouvait le croire. Elle favorise en effet les jeunes peintres romantiques, notamment sous l'impulsion de l'audacieux Forbin — auquel l'auteur réserve une place de choix — qui juge avec indulgence la production « romantique » et favorise ainsi son essor, aboutissant à une reconnaissance institutionnelle du mouvement.

Le deuxième temps de l'enquête aborde le mécénat officiel. S'attachant d'abord aux « dispositifs institutionnels », l'auteur analyse le rôle des hommes forts du Salon. Elle revient en premier lieu sur l'exceptionnelle personnalité de Forbin en montrant que, artiste lui-même, il contribue à encourager les jeunes artistes, avant de dresser le portrait du beaucoup plus terne Sosthène de La Rochefoucauld, administrateur

des Beaux-arts qui se rallie aux vues de Forbin, et du préfet de la Seine, Chabrol de Volvic, fonctionnaire éclairé qui encourage l'art.

Après avoir expliqué avec clarté le fonctionnement des commandes, l'ouvrage analyse le rôle de l'État dans le choix des œuvres exposées. Le lecteur constate que les jeunes artistes ont bénéficié du soutien du pouvoir, même si, en ce qui concerne les genres, c'est — et ceci afin de limiter la propagation des genres mineurs — essentiellement le grand genre qui a été favorisé par l'État (57,5% des commandes publiques), en particulier la peinture religieuse. À nouveau, comme dans le premier volet de l'ouvrage, le savoir objectif apporté par les statistiques permet de réévaluer, voire de réhabiliter la politique culturelle de la Restauration, non sans permettre de remiser certaines idées reçues.

Mais tout n'est pas si rose, car les commandes de l'État en matière de peinture historique concernent surtout l'histoire contemporaine. C'est là qu'apparaît au grand jour, poursuit É. Bouillo, l'utilisation de l'art par le régime à des fins de propagande et de glorification. Quant aux portraits commandés, ils sont, sans surprise, ceux de grands artistes du passé, de monarques (au premier rang desquels Henri IV) et de figures monarchistes (le chef vendéen Cadoudal, par exemple). Sur ce plan, l'analyse aurait peut-être gagné à étudier davantage les ressorts de la propagande d'un régime en mal de légitimité et qui use de l'art comme outil de prestige, par exemple en établissant quelques comparaisons avec la littérature, elle aussi mise à contribution par la propagande ultra (voir les *Odes et ballades* de Hugo).

« Forme la plus prestigieuse du mécénat officiel » (p. 98), le décor du musée Charles X, réalisé cette année-là dans l'une des ailes de la Cour Carrée du Louvre, est l'autre facette de la mise de l'art au service du roi. Vitrine du régime, la décoration des plafonds, par exemple, constitue un enjeu idéologique de premier ordre puisqu'elle donne à voir des figures du pouvoir. C'est également le cas des décors du Conseil d'État, que l'auteur aborde ensuite, mais où — différence de taille — la génération romantique (Delacroix, Delaroche, Scheffer, Schnetz) est davantage mise à contribution, battant en brèche l'idée d'un pouvoir qui n'aurait défendu que l'esthétique classique.

La partie sur le mécénat officiel se termine sur l'étude des récompenses. Avec pertinence, l'ouvrage rappelle la dimension de propagande de la cérémonie de clôture. On apprend qu'au terme d'une lutte entre Forbin et La Rochefoucauld, c'est l'avis de ce dernier qui l'emporte : les décorations les plus prestigieuses sont attribuées aux œuvres qui glorifient le régime. De plus, sont primés des genres nobles : architecture (Fontaine et Percier, architectes du musée Charles X) et peinture d'histoire (Gros, qui a orné de ses peintures le dit musée). De manière générale, la grande majorité des peintres qui reçoit des récompenses est constituée

de peintres d'histoire. Nouvelle preuve que la politique de l'État confirme la hiérarchie des genres, réservant les médailles (récompenses inférieures) à la peinture de genre et au paysage. Mais, à l'instar des acquisitions, les récompenses témoignent aussi de l'ouverture à l'esthétique romantique : Scheffer, Delaroche et Cogniet sont primés.

Autre forme de récompense : les acquisitions par l'État à l'issue du Salon. Veillant toujours à la précision et au souci du détail, l'auteur met au jour la liste établie par Forbin des œuvres dont il recommande l'acquisition par la Maison du Roi. Si, à nouveau, y est favorisée la peinture d'histoire, la sélection ne rejette pas la jeune peinture romantique : pour la première fois, des peintres de la nouvelle école sont inclus dans les commandes publiques. S'ils n'ont représenté que 5% des exposants au Salon, ils totalisent près de la moitié des commandes de l'État : il s'agit bien là d'une « reconnaissance officielle » (p. 146) de la peinture romantique, même si elle est essentiellement due aux choix visionnaires d'un seul homme, Forbin, dont l'un des mérites de l'ouvrage est de souligner le rôle décisif dans la politique culturelle de l'époque. Quant aux commandes faites à l'issue du Salon, capitales pour les artistes, elles confirment aussi une reconnaissance des novateurs.

La dernière partie de l'ouvrage, la plus ambitieuse, tente de cerner l'émergence du romantisme au Salon de 1827. C'est l'occasion pour l'auteur, après un rapide examen sociologique du public de l'exposition, de souligner le rôle primordial de la presse. Comme dans les deux premières parties, c'est ici l'exhaustivité et l'objectivité du travail de dépouillement des articles et comptes rendus du Salon (285 articles dans quarante journaux) qui assurent le crédit de l'analyse.

Après un rappel de la position des grands critiques de l'époque (essentiellement Delécluze, partisan des classiques et officiant au *Journal des Débats*, et Auguste Jal, plus réceptif aux novateurs), est analysée de manière judicieuse l'évolution du jugement des critiques sur la production romantique par rapport au précédent Salon, celui, « historique », de 1824, emblématisé par l'opposition Ingres/Delacroix : en trois ans, la proportion des salonniers qui loue la peinture romantique augmente sensiblement. Ce qui ressort de l'enquête, menée ici avec rigueur, c'est que si « lutte » il y a, elle n'est pas aussi tranchée que l'histoire de l'art a bien voulu la présenter. Bien que les ennemis du romantisme n'hésitent pas, certes, à attaquer leurs adversaires avec virulence, le discours des partisans du romantisme n'est, en revanche, jamais agressif à l'encontre de leurs ennemis. D'autre part, le classement des peintres dans l'une ou l'autre de ces deux écoles est très fluctuant : alors que Delacroix, Champmartin et Sigalon sont indéniablement perçus comme des romantiques, le cas de Delaroche, par exemple, est plus équivoque : pour certains, c'est un classique, alors qu'il est romantique pour d'autres. L'un des mérites du livre est d'ailleurs de mettre l'accent sur le flou, et notamment le flou lexical, qui

accompagne l'émergence du romantisme, ce qui ne manquera pas de retenir l'attention des chercheurs en littérature, où la question se pose en termes identiques. Que recouvre exactement en 1827 le vocable « romantique » ? Si l'on parle, avance É. Bouillo, de « nouvelle école », de « novateurs », de « gothiques », on utilise surtout l'épithète « shakespearien », à laquelle on oppose les peintres « homériques » (les classiques), sans doute en référence au *Racine et Shakespeare* (1823) de Stendhal, qui use de la même dichotomie.

Ainsi l'étude procède-t-elle, avec un art de la nuance qu'on ne peut que louer, à une « hiérarchie des diverses tendances romantiques » (p. 199) : les romantiques radicaux, les disciples et les indéterminés (ce dernier groupe est essentiel car il témoigne de la diffusion de l'esthétique romantique). C'est avec une même clarté qu'elle dégage ensuite les grandes tendances de la réception du romantisme. Analysant de manière détaillée les tableaux appréciés par la critique ou qui ont fait le plus parler d'eux (*La Mort de César* de Court, *La Mort d'Elisabeth* de Delaroche, *La Naissance d'Henri IV* de Devéria, *Les Femmes souliotes* de Scheffer, etc.), l'auteur conclut à un plébiscite de la « voie médiane » (p. 203) : les peintres qui, comme Delaroche ou Scheffer, ont su concilier harmonie classique et audace romantique, ont eu la faveur de la critique. Ils se sont affranchis des fadeurs néoclassiques, sans tomber pour autant dans le romantisme jugé outrancier, et pourtant fort novateur, du Delacroix de *La Mort de Sardanapale*, de *l'Athalie* de Sigalon et de *l'Affaire des casernes* de Champmartin. Ce choix esthétique, conclut l'auteur, va l'emporter dans les Salons suivants, sous la monarchie de Juillet.

Restant prudente par rapport aux interprétations idéologiques de Beth Wright⁶ et de John P. Lambertson⁷, l'auteur conclut donc à une victoire indéniable du romantisme, certes, mais d'un romantisme modéré. C'est l'occasion d'une réévaluation de ces « petits romantiques » qui se sont imposés avant que l'histoire ne canonise Delacroix : « Leurs tableaux, moins audacieux que ceux du leader, plus faciles à accepter, permettaient une avancée de la nouvelle école. Ils établissaient une sorte de passerelle au moyen de laquelle critiques et amateurs pouvaient commencer à saisir le romantisme » (p. 224).

La partie se clôt sur un inventaire des trois principes esthétiques qui se dégagent des compte rendus des salonniers et qui font ainsi office de grandes lignes du romantisme pictural en 1827 : la vérité (notamment visible dans la manière dont la peinture d'histoire délaisse la vision d'une histoire idéale et héroïque pour une vision plus réaliste et collective), l'originalité, principe récurrent parfois jusqu'à

⁶ Beth Wright, *Painting and History during the French Restoration. Abandoned by the Past*, Cambridge University Press, 1997.

⁷ John P. Lambertson, « Delacroix's Sardanapalus, Champmartin's Janissaries and Liberalism in the Late Restoration », *Oxford Art Journal*, 25 février 2002, pp. 65-85.

l'excès, et la liberté dans la manière de peindre, même si l'affranchissement d'avec l'académisme n'a pas été perçu et évalué à sa juste valeur par tous.

Clair et rigoureux, l'ouvrage d'Éva Bouillo offre donc au lecteur une base solide pour l'argumentation et la discussion. Grâce entre autres à un remarquable travail d'analyse quantitative, à une argumentation nuancée et à un propos qui sait tirer le meilleur parti des travaux antérieurs (par exemple, ceux de Bruno Foucart sur la peinture religieuse⁸ ou ceux de Sébastien Allard sur la jeune peinture romantique⁹), il constitue une assise indispensable pour les études à venir sur l'affirmation de la peinture romantique, les rapports entre art et institutions sous la Restauration et la critique picturale à l'époque romantique. Ainsi, historiens de l'art, historiens et littéraires devraient être comblés par ce travail qui ouvre de nouvelles perspectives. Reste à faire, par exemple, un travail sur les liens et influences, supposés ou réels, entre, d'une part, l'esthétique nouvelle qui apparaît dans les tableaux de ce Salon et dans leurs comptes rendus et, d'autre part, les manifestes littéraires qui contribuent à faire émerger le romantisme dans ces mêmes années.

⁸ Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, Arthema, 1987.

⁹ Sébastien Allard, *Paris 1820 : l'affirmation de la génération romantique*, Peter Lang, 2005.

PLAN

AUTEUR

François Kerlouégan

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : francois.kerlouegan@yahoo.fr