

La Sirène des Pompiers. Être artiste-peintre au XIX^e siècle

Exposition d'après l'œuvre d'Hubert et Zanzim



Ille & Vilaine
LE DÉPARTEMENT



Zanzim

**Bande dessinée
et Histoire
11**

DARGAUD



MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE RENNES



La Sirène des Pompiers, Zanzim. 2018.



SOMMAIRE

Introduction	p. 4
Le Salon avant le Salon	p. 6
Les Salons de l'Académie	p. 8
La formation des artistes	p. 10
L'esthétique académique	p. 12
Exposer... à Paris	p. 14
Exposer... en province	p. 16
Les expositions de Rennes	p. 18
Le public	p. 20
La critique	p. 22
Le commerce des Beaux-Arts	p. 24
De la contestation d'un système à son effacement	p. 26
Une nouvelle tradition de « contre-manifestations »	p. 28
Conclusion	p. 30

Introduction

On qualifie d'« art pompier » la production picturale officielle de la seconde moitié du XIX^e siècle. Promue et valorisée par les pouvoirs publics et les institutions, celle-ci connut son plein épanouissement entre les années 1830 et les années 1890.

L'origine du terme « pompier » est incertaine mais on le doit semble-t-il aux élèves de l'École des Beaux-Arts de Paris qui, dès le second quart du siècle, l'utilisaient avec ironie pour désigner les tableaux du peintre David et de ses élèves. De nombreux guerriers nus y étaient en effet représentés, coiffés de casques antiques qui les faisaient ressembler aux sapeurs-pompiers des années 1830. Ce mot dérive sans doute aussi du caractère altier et pompeux des sujets et des compositions de cette peinture volontiers grandiloquente et spectaculaire. Il s'applique rapidement à l'ensemble de ce qu'on appelait alors « le système des Beaux-Arts » : les maîtres de l'École des Beaux-Arts de Paris, les membres de l'Académie des Beaux-Arts et le jury du Salon de peinture et de sculpture de Paris.



Les Salons officiels, Arrière la Jeunesse ! Jean Chaperon (Paris, 1887-1969) Huile sur toile, 200 x 77 cm. 1923. 5 Fi 318, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.

Synonyme d'académique, ce terme a longtemps eu, et a parfois encore, une connotation péjorative. Il est néanmoins fortement apprécié en son temps par un large public cultivé mais conservateur en matière artistique et culturelle.

Nombre d'artistes, pour subvenir à leurs besoins matériels, adaptent donc leur production pour plaire à ce goût dominant et aux normes académiques dans l'espoir de vendre et de se voir attribuer

des commandes publiques. L'art devient objet de spéculation et entre résolument dans les circuits de l'économie marchande. C'est l'ensemble de ce système des Beaux-Arts dans son influence sur la situation locale que nous vous proposons ici de redécouvrir : de la formation des artistes au commerce de l'art en passant par l'organisation des expositions, le rôle de la critique et du public, jusqu'à la contestation et l'effacement de cet édifice.



Les Arts. Gaspard-Aimé Lanno, 1831. Plâtre.
Musée des Beaux-Arts de Rennes.

La Sirène des Pompiers

nous servira de guide, clin d'œil des auteurs à ce personnage mythologique et de contes de fées, la sirène, qui est aussi à la fin du siècle un motif récurrent abondamment figuré par de nombreux peintres académiques. Certains s'en font même une véritable spécialité, comme le héros de notre BD !



Le Salon avant le Salon

Les Salons de peinture et sculpture du XIX^e siècle sont les héritiers directs des expositions publiques organisées par l'Académie Royale de peinture et de sculpture au Louvre depuis 1667 sous l'impulsion de Colbert. D'abord ouvertes de façon épisodique pour présenter les œuvres des derniers lauréats de l'École des Beaux-Arts, elles deviennent régulières à partir de 1737.

Le nom de Salon leur vient du Salon Carré du Louvre où elles se tiennent depuis 1725, mais elles vont rapidement déborder de cet espace à proprement parler pour investir différentes galeries du palais. À partir de 1751, ces grandes représentations de l'art officiel deviennent bisannuelles et attirent un public toujours plus nombreux, jusqu'à 1 000 personnes par jour dans les années 1780.

Les artistes peuvent y envoyer autant d'œuvres qu'ils le souhaitent et le nombre de celles-ci augmente également d'années en années. Le seul barrage, instauré en 1748, est la commission académique chargée de s'assurer de la moralité des

œuvres et de la sauvegarde de la tradition de la « grande peinture ». En 1791 le salon devient « libre », c'est-à-dire qu'il n'est plus désormais réservé aux seuls artistes académiciens, agrégés ou invités, mais ouvert à tous les artistes vivants.



Dessin de François Protheau (1823-1865) reprenant pour une publication son groupe sculpté « *L'Innocence et l'Amour* » médaillé au Salon de 1864. 2 Fi 1617, Arch. dép.d'Ille-et-Vilaine.

Cette réforme est loin d'être anecdotique, car en effet, après leur formation à l'École des Beaux-Arts, c'est l'admission au Salon qui consacre les jeunes artistes et en

fait des professionnels reconnus comme tels. Pour faire face au nombre encore croissant d'envois ainsi suscités, un jury d'admission, élu, est instauré à partir de 1798.



Vue de l'intérieur des salles du Musée des Beaux-Arts de Rennes dans les années 1880. Photographie noir et blanc. Musée des Beaux-Arts de Rennes.

Les Salons de l'Académie

À la tête de ce système trône l'Académie des Beaux-Arts, créée en 1803 au sein de l'Institut de France pour succéder à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, elle-même créée en 1648 et abolie par les révolutionnaires en 1793. Composée de membres élus à vie, choisis en général pour leur attachement à la tradition, elle se consacre selon ses statuts à la défense et à l'enrichissement du patrimoine artistique français. Elle agit en cela par le biais de l'École des Beaux-Arts et du Salon, exposition d'œuvres d'artistes vivants qu'elle organise chaque année.

Ce Salon est l'élément majeur de la vie culturelle parisienne. Il joue pour les artistes un rôle crucial puisque c'est presque le seul lieu où ils peuvent montrer leurs œuvres et se faire connaître. Pour y être admis, ces derniers doivent préalablement soumettre leurs réalisations à un jury principalement constitué de membres de l'Académie qui veillent jalousement au respect des principes esthétiques que celle-ci promeut. Chaque année, cette « grand'messe » de la vie artistique contemporaine, suscite l'intérêt immense d'un

public en majorité bourgeois qui s'y rend en masse. Le Salon est aussi une véritable bourse de l'art. L'enjeu financier y est majeur pour les artistes puisque c'est là que le ministère des Beaux-Arts achète les œuvres qui seront exposées au musée du Luxembourg, fondé en 1818 pour exposer les artistes vivants. C'est là aussi que les collectionneurs privés, de plus en plus nombreux au fil du siècle, viennent faire leurs repérages et une partie de leurs achats. L'admission au Salon demeure donc tout au long du siècle un objectif fondamental pour les artistes, même « novateurs » ou en marge du système.

Initialement, le salon se tenait au Salon Carré du Louvre d'où il tire son nom. Après la Révolution il doit quitter le palais devenu trop exigü. Chaque année en effet le nombre d'œuvres présentées et de visiteurs augmente ; sa dimension commerciale s'affirme. Après quelques pérégrinations, le Salon trouve à partir de 1855 un nouveau port d'attache pérenne au Palais de l'Industrie (sur le site de l'actuel Grand Palais).

Les traditions et structures académiques en grande partie héritées de l'Ancien Régime restent très puissantes jusqu'à la fin du siècle et la plupart des artistes les acceptent, car elles demeurent

gagne de succès public et critique.
Ce système se voit pourtant
contesté de manière grandissante
jusqu'à sa désintégration à l'orée

du XX^e siècle sous la pression
conjuguée de l'évolution du goût
et des transformations socio-
économiques du monde de l'art.



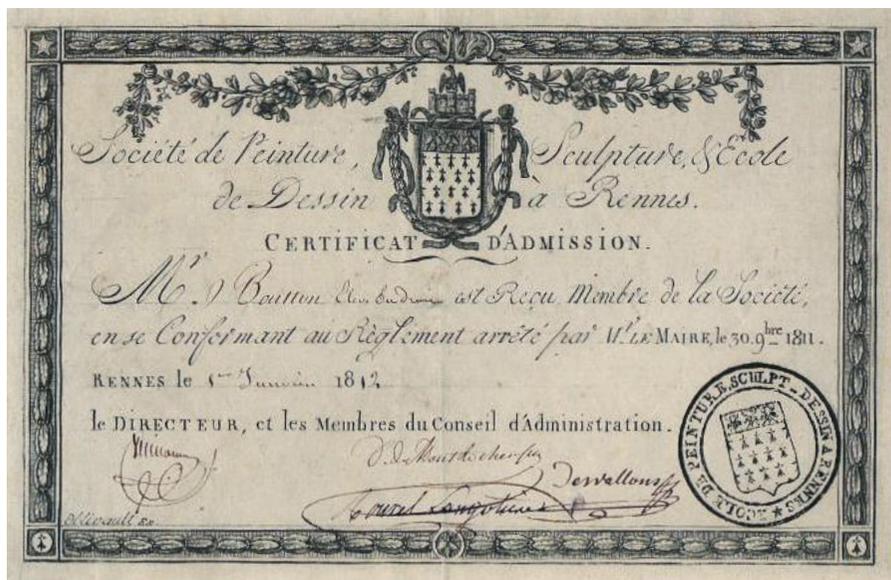
La Sirène des Pompiers, Hubert et Zanzim.
Dargaud, 2006. Extraits de la planche 13.

La formation des artistes

L'École des Beaux-Arts de Paris est officiellement créée par l'ordonnance du 4 août 1819. Elle existe dans les faits depuis la Révolution qui l'a installée en 1796 dans l'ancien couvent des Petits Augustins, où elle se trouve encore aujourd'hui. Les professeurs qui y enseignent sont presque tous issus des rangs de l'Académie des Beaux-Arts qui, jusqu'à la réforme de 1863, exerce une très forte tutelle sur cet établissement.

C'est l'Académie qui édicte les règles, strictes, d'admission à l'École, et les principes d'un enseignement fondé sur la pratique du dessin et le respect de la hiérarchie des genres.

Le cursus qui y est proposé s'appuie sur une suite de concours annuels dont les sujets sont généralement empruntés à l'Histoire ancienne, mythologique ou biblique. Le plus prestigieux d'entre eux, dit du « prix de Rome », est fondé en 1663 ; il constitue le sommet de la carrière de l'élève. Réservé aux jeunes hommes âgés de moins de trente ans, il permet aux lauréats d'être pensionnaires pendant cinq ans à la Villa Médicis, à Rome.



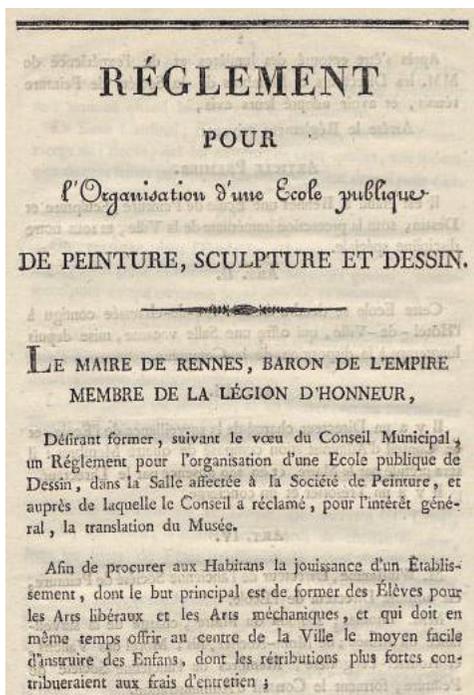
Certificat d'admission à la Société de Peinture, Sculpture et École de Dessin de Rennes décerné à M. Boutton, étudiant en droit, le 30 novembre 1811. 12 Fa 23, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.

C'est surtout un gage de réussite professionnelle et l'assurance d'une carrière officielle par l'attribution de commandes d'État.

Par l'enseignement dispensé à l'École des Beaux-Arts, le choix des lauréats pour ses différents prix et concours, par les admissions et les prix attribués au Salon, l'Académie impose et perpétue ses principes artistiques figés par le temps. Elle promeut une esthétique normative arrimée à la définition et à la transmission de canons et de conventions.

À Rennes, une École municipale de dessin, de peinture et de sculpture renaît dès 1811. Elle succède à l'École créée par les États de Bretagne avant la Révolution, qu'un groupe de notables amateurs d'art s'était efforcé de ressusciter dès 1804.

En 1822, une exposition, la seule que connaît la ville dans la 1^{re} moitié du siècle, présente le travail des élèves et des professeurs de cet établissement.



Règlement pour l'organisation d'une École Publique de Peinture, Sculpture et Dessin à Rennes. 1811. 4 R 1, Arch. mun. de Rennes.

L'esthétique académique

L'enseignement académique est fondé sur la transmission d'un ensemble de normes et de canons bien définis perçus comme absolus et immuables.

Il peut se résumer en quelques principes :

Le respect de la hiérarchie des genres

La peinture d'histoire, dont les sujets sont religieux, mythologiques ou historiques est placée au premier rang en vertu de la dignité du message moral qu'elle délivre.

La primauté du dessin sur la couleur

La maîtrise du dessin est la base de tout l'enseignement dispensé par l'École. Les contours et les formes se doivent d'être soigneusement définis et équilibrés. Ce primat du dessin est tel que la technique picturale elle-même n'est pas enseignée au sein de l'École avant la réforme de 1863. Les aspirants peintres doivent donc suivre en parallèle une formation au sein d'ateliers privés, souvent plus libres et pour certains ouverts aux femmes, pour y apprendre la peinture en tant que telle.

L'imitation des Anciens et de la nature, l'étude du nu

L'éducation de l'artiste se fait par l'imitation et la copie des modèles consacrés et de la nature.

La formation s'appuie d'abord sur le dessin et la gravure puis la sculpture et enfin le modèle vivant. Le dessin du corps humain, idéalisé, sur le modèle antique et renaissant, est considéré comme l'expression supérieure de l'art.

Le fini

Toute œuvre digne de ce nom doit être longuement travaillée et présenter un aspect lisse, achevé. La peinture académique, méticuleuse, soucieuse du détail, adopte volontiers une facture froide et nacrée. Le « métier », la main de l'artiste et l'effort de son pinceau ne doivent pas être visibles. Le travail se fait donc pour la majeure partie en atelier ; les séances en plein air ne servant qu'à exécuter des ébauches et des croquis à réutiliser par la suite. C'est contre l'ensemble de ces principes que vont s'élever au milieu du siècle les peintres réalistes, autour notamment de Courbet, puis les Impressionnistes à partir des années 1860-1870.



Empereur Napoléon III. Augustine Gerbet, copie d'après Winterhalter. Vers 1863, Huile sur toile. Centre national des arts plastiques.



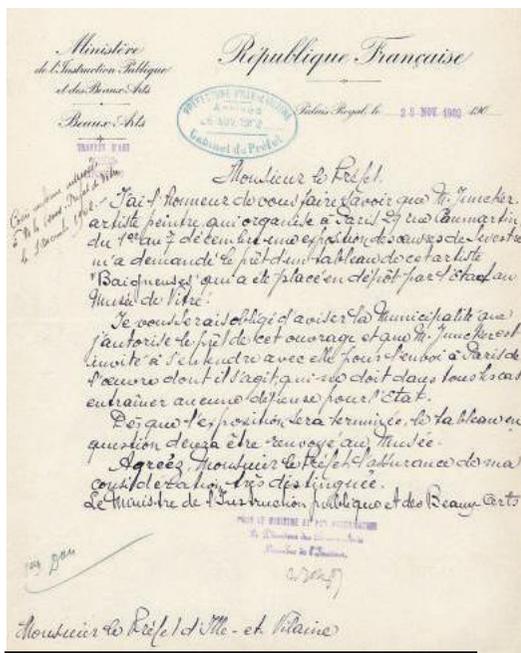
La Sirène des Pompiers, Hubert et Zanzim. Dargaud, 2006. Extrait de la planche 44.

Exposer... à Paris

Au XIX^e siècle, les musées sont avant tout considérés comme des lieux d'étude et d'émulation pour les artistes qui viennent y étudier et y copier les chefs-d'œuvre des siècles passés. La création en 1818 de la galerie royale du Luxembourg, destinée aux artistes vivants, vient donner une égale dignité à la peinture contemporaine de l'époque. Le meilleur de la production artistique du temps, selon les critères académiques alors dominants, acquis au Salon par les pouvoirs publics, y est accroché. Ces œuvres sont destinées à venir prendre place au Louvre dix ans après la mort de leur auteur. Ce musée des artistes vivants contribue ainsi à la formation du goût et suscite l'émulation entre artistes ; les œuvres qui y sont présentées acquièrent de fait une valeur esthétique et marchande.

En dehors du Salon parisien, il n'existe presque aucune occasion pour le public de voir de la peinture « vivante », et pour les artistes de montrer leur travail.

Cette rareté lui confère donc une importance cruciale et le nombre des peintures qui y sont exposées va croissant à mesure que le siècle avance. Elles empiètent de plus en plus largement sur les espaces d'exposition permanents du Louvre, ce qui conduit même à décrocher ou masquer les œuvres anciennes. Progressivement, l'installation du Salon en dehors du musée devient inéluctable, ce sera chose faite à partir de 1849 au prix d'une perte de prestige certaine.



Courrier du Directeur des Beaux-Arts au Préfet d'Ille-et-Vilaine du 2 novembre 1902 concernant l'exposition que le peintre Junker organise à Paris dans et pour laquelle il sollicite le prêt d'un de ses tableaux, appartenant à l'État, en dépôt au musée de Vitré. 4 T 42, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.



Vue de l'intérieur des salles du Musée des Beaux-Arts de Rennes dans les années 1880.
Photographie noir et blanc. Musée des Beaux-Arts de Rennes.

On reproche également au Salon son trop grand éclectisme ; c'est un immense « bric à brac » qui a perdu toute vertu pédagogique. On retient aussi contre lui sa trop grande visée commerciale. Dès la fin de la Restauration, les peintures « à vendre », signalées dans le livret par un astérisque, y supplantent les peintures « à voir » et le Salon tend à se réduire à un vaste marché de l'art.

Manifestation phare de la vie artistique nationale, il revêt enfin une dimension sociale, populaire et mondaine, majeure. Une foule considérable s'y presse, pour admirer les œuvres mais aussi pour s'y montrer. Le public y trouve néanmoins une occasion unique de former son goût au contact des tableaux ; la critique professionnelle s'y raffermir et devient incontournable.

Exposer... en Province

Dans les provinces, la vie culturelle et artistique est essentiellement animée par des « Sociétés d'amis des arts » qui se développent sous des noms divers, surtout à partir des années 1850.

En général, une cotisation annuelle assez importante alimente un fond de fonctionnement consacré à l'organisation d'expositions - et parfois à des achats - qui peuvent être redistribués aux membres par loterie. Ces achats se font le plus

souvent sans parti pris esthétique, en fonction des opportunités et témoignent d'un goût éclectique. Ils sont représentatifs du goût académique et moyen généralement admis, qui valorise le travail « bien fait » et la fidélité au réel.

Ces sociétés ont pour objectif affiché de « propager le goût des arts » par un soutien direct aux artistes et d'éduquer le public, auquel elles offrent un accès aux plaisirs esthétiques.

Leurs expositions comportent également une dimension charitable et philanthropique ; elles se font régulièrement au profit des nécessiteux ou des artistes dans le besoin.



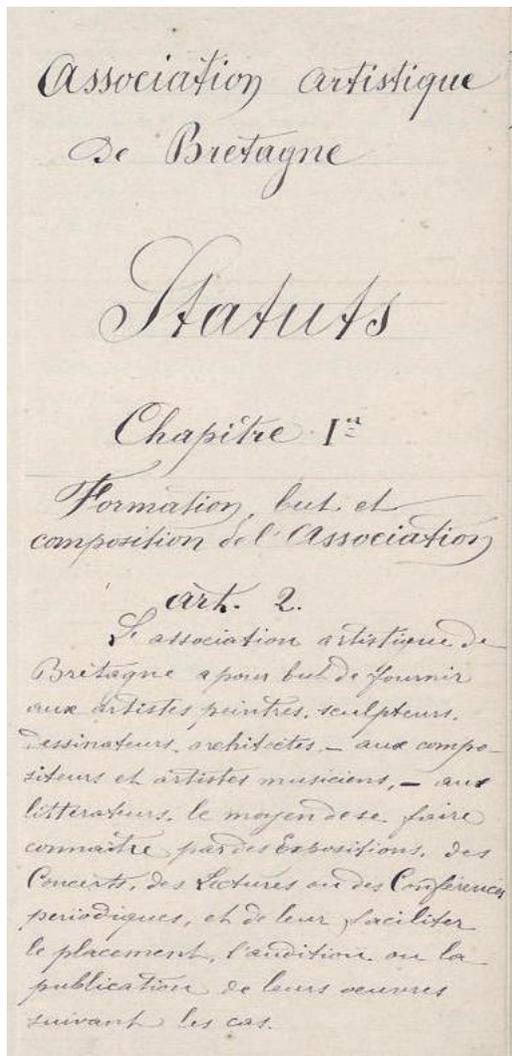
Carte d'entrée personnelle délivrée à M. Paul Parfouru pour l'exposition de peinture et sculpture de la Société Artistique et Littéraire de Bretagne de 1901.
1 F 1810, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.



Carte de sociétaire de l'Association Artistique et Littéraire de Bretagne pour l'année 1892 appartenant à M. Paul Parfouru, archiviste départemental.
1 F 1810, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.

Ces sociétés sont néanmoins avant tout des cercles de sociabilité pour gens de bonne compagnie. Elles cristallisent toute une vie mondaine de dîners, banquets,

concerts et vernissages et sont autant un instrument de valorisation sociale pour les artistes que de valorisation culturelle pour les notables.



Statuts de l'Association Artistique et Littéraire de Bretagne, 1890. Celle-ci « a pour but de fournir aux artistes peintres, sculpteurs, dessinateurs, architectes [...] les moyens de se faire connaître par des expositions... ». 4 T 59, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.

Les expositions de Rennes

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la ville de Rennes accueille 14 expositions régionales. La première a lieu en 1849, à la faveur de la session du congrès scientifique de France qui se tient dans la ville pour « encourager les progrès de l'art dans les départements et être utile aux artistes qui y sont fixés ». Par la suite, l'organisation des expositions sera portée par la Société archéologique sous l'impulsion du docteur Aussant, directeur de l'École de médecine, qui préside les expositions de 1849, 1859, 1863 et 1864. À la fin du siècle, la « Société Artistique et Littéraire », née à la

suite de l'exposition de 1889, travaille à « permettre aux artistes de se faire connaître et faciliter le placement, l'audition ou la publication de leurs œuvres ». Elle est présidée par Lucien Descombes, membre de la Société archéologique et correspondant de la Société des Antiquaires de France.

La section à proprement parler artistique des expositions organisées à Rennes est en réalité réduite ; elles viennent s'insérer dans des manifestations plus vastes mettant à l'honneur les produits du commerce, de l'industrie ou de l'agriculture. Elles ont lieu au « Palais Universitaire », actuel Musée des Beaux-Arts, ou à l'ancien Présidial, qui occupait une partie de l'actuelle Mairie. L'art contemporain n'y est pas toujours représenté, et quand il l'est, c'est toujours aux côtés de l'art ancien.

C'est ainsi qu'en juin 1863 l'exposition artistique et archéologique qui a lieu à l'Hôtel de Ville rassemble 179 exposants, 1 500 objets dont 237 tableaux, uniquement anciens. En mai 1880, l'exposition artistique et archéologique au Présidial rassemble 229 tableaux dont 113 modernes. Elle attire 10 000 visiteurs. Les œuvres d'artistes amateurs et professionnels y sont mêlées. Le profit des entrées et de la vente des catalogues est comme souvent destiné à la caisse des pauvres.

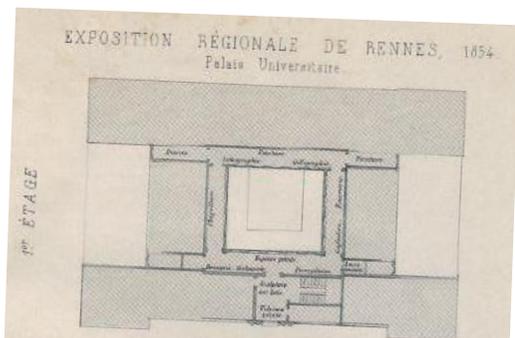


Invitation au vernissage du Salon Rennais organisé le 17 avril 1906 par l'Association Artistique et Littéraire de Bretagne. R 98, Arch. mun. de Rennes.

Pour la première fois en 1887, l'exposition a lieu au Champ de Mars dans des bâtiments spécialement construits à cet effet ; sur les 3 980 m² d'exposition 1 100 m² sont consacrés aux Beaux-Arts.

Comme le Salon parisien, ces expositions se caractérisent par leur aspect hétéroclite et leur accrochage serré. En 1897, un critique déplore d'ailleurs ce « manque d'esprit de classement » et le « sans-souci de l'effet et de la mise en valeur ». Le recrutement reste très régional, aucun artiste d'envergure nationale n'y expose. Il n'y a pas de jury et les œuvres présentées sont sagement académiques. Les tendances artistiques nouvelles n'y sont pas représentées. En 1887, un examen d'admission est bien mis en place mais les peintres invités ou ayant obtenu une médaille à Paris en sont exemptés et il ne reste aucune trace qu'un quelconque artiste ait été refusé.

Ces expositions n'en offrent pas moins pour les artistes des occasions primordiales de se faire connaître et de vendre, voire constituent un tremplin vers la capitale. Elles peuvent servir de banc d'essai pour des peintures ensuite montrées à Paris ou au contraire au recyclage d'œuvres qui y ont déjà été présentées. C'est ainsi que Marius Roy, qui expose pour la première fois à Rennes en 1854, se retrouve à Paris en 1865 et 1882. Ou que François Vuagnat reçoit une médaille à Rennes en 1887 pour son tableau *À la Fontaine* présenté à Paris sept ans plus tôt.



Vue extérieure du pavillon des Beaux-Arts (situé sur le Champ de mars, actuelle esplanade Charles de Gaulle) de l'exposition régionale des Beaux-Arts, de l'Industrie et du Commerce de Rennes, 1897. Photographie, tirage argentique original de Charles Gérard. Musée de Bretagne.

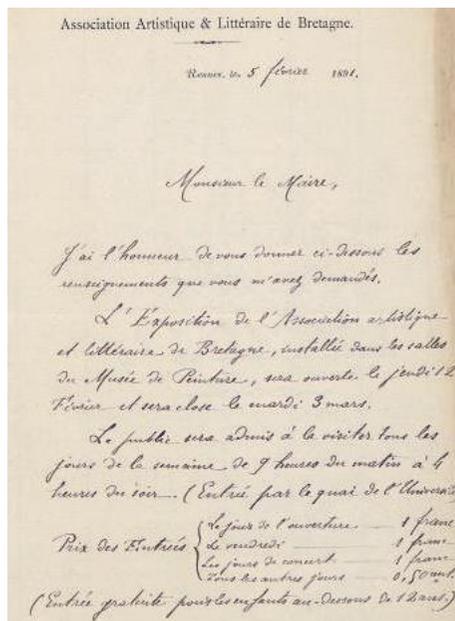
Exposition régionale de Rennes de 1854, rapport général. Les Beaux-Arts à proprement parler (peinture-dessin-sculpture) ne se déploient que sur une petite partie du bâtiment, essentiellement à l'étage. 3 Per 2091, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.

Le public

Tout comme les Salons parisiens, les expositions Rennaises rassemblent toujours un public très nombreux (alors que le musée est peu fréquenté) surtout quand elles sont couplées à des concours régionaux des produits de l'industrie, du commerce et de l'agriculture. Ce vaste public est pour une bonne partie issu des rangs de la petite - bourgeoisie et des couches populaires ; il est moins diversifié et plus « huppé » pour les manifestations exclusivement consacrées aux Beaux-Arts.

À la fin du siècle, les expositions de Rennes prennent de l'ampleur et sont accompagnées, en plus des cérémonies officielles réservées aux élites locales, de tout un programme de réjouissances plus populaires et plus ouvertes : théâtre, musique, bals, rencontres sportives, festives... En 1887 celles-ci s'étalent sur un mois entier. Le « spectacle de l'art » s'offre ainsi au grand public qui le plébiscite.

Pour autant, dans ces manifestations, la mixité sociale n'est pas recherchée, bien au contraire. Une nette dissociation des publics s'établit par l'argent : les « gens de qualité » entendent se retrouver entre eux. Si les expositions, et le Salon, se doivent



Courrier de Charles Lenoir, vice-président de l'Association Artistique et Littéraire, au Maire de Rennes présentant les modalités d'admission du public dans les salles du musée. 5 février 1891. R 98, Arch. mun. de Rennes.

d'être ouverts à tous et de participer à l'éducation et à la moralisation du peuple, la valorisation de la peinture académique est avant tout le fait d'une bourgeoisie éclairée qui retrouve ses valeurs dans cette esthétique conformiste : « La classe bourgeoise ne manquera pas d'admirer ce tableau parce qu'il a tout ce qu'il faut pour lui plaire : c'est propre, c'est fini, c'est transparent », écrit un critique français dès 1802. En outre, une bonne partie des œuvres (en fait souvent des objets d'art) présentées aux expositions Rennaises ou au Salon sont prêtées

par leur propriétaire dont le nom est indiqué de manière bien visible sur les cartels. Celui-ci en retire louanges, satisfaction d'amour-propre et valorisation sociale.

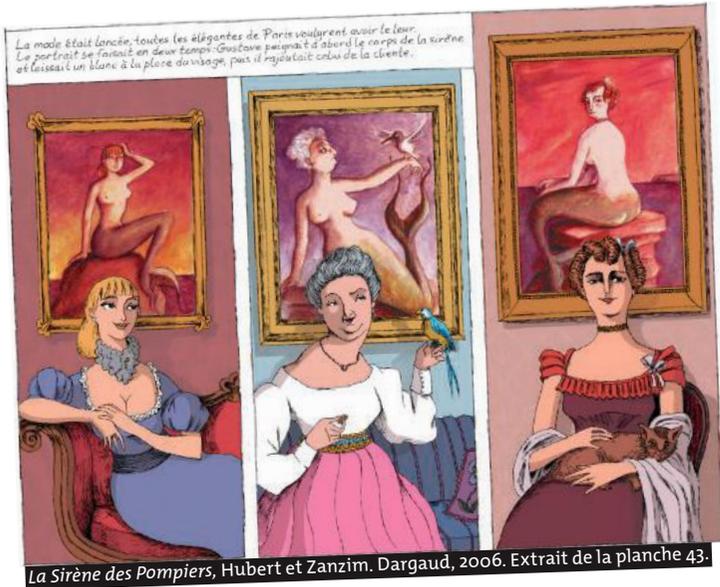
La politique tarifaire a également un réel impact sur la composition du public. En effet, le prix d'entrée moyen sur l'ensemble de la période est de 50 centimes à 1 franc, mais il peut atteindre 5 francs le jour du vernissage. Il existe en principe un jour réservé où le prix est doublé, mais en contrepartie, certains jours, en général le dimanche, sont à demi-tarif, ou même gratuits. Aussi, à Rennes, en 1854, la fréquentation atteint-elle 46 000 entrées gratuites pour 128 000 entrées payantes. En 1863, l'exposition accueille 6 000 visiteurs sur un seul dimanche gratuit pour 2 880 visiteurs payants

sur toute la durée de l'exposition. En 1872 en revanche, l'entrée est payante pendant toute la durée de l'exposition et la fréquentation totale n'est que de 10 000 visiteurs.

En 1863, à Rennes, le docteur Aussant s'essaye à analyser les publics de l'exposition dont il a été le maître d'œuvre et qui ne présentait que des œuvres d'art anciennes. À partir de l'étude « *de l'expression des regards, du jeu des physionomies, du degré d'attention donné à telle ou telle œuvre, des exclamations de surprise ou d'admiration, enfin des paroles échangées dans les groupes* » il distingue plusieurs catégories : les « *indifférents insensibles à l'art* », les « *demi-connaisseurs qui s'ingénient à relever les défauts* » et les « *vrais connaisseurs* ».

Il souligne aussi le silence recueilli

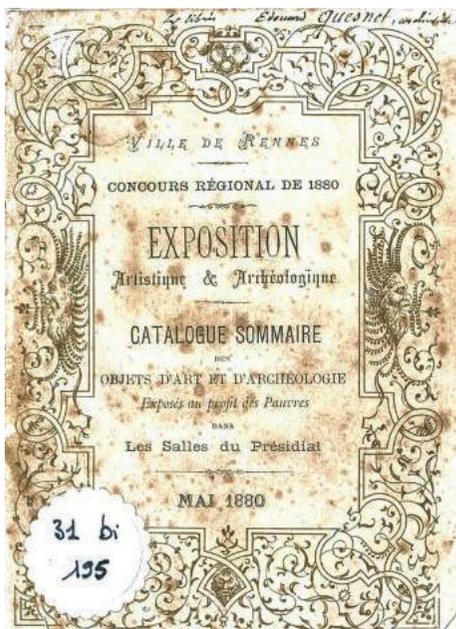
qui règne les jours de gratuité et relève « *dans les groupes populaires, ce naïf éblouissement des choses, cette fraîcheur d'impression, cette justesse de tact qui se résumaient en une sorte d'admiration respectueuse* ».



La Sirène des Pompiers, Hubert et Zanzim. Dargaud, 2006. Extrait de la planche 43.

La critique

Les Salons sont accompagnés depuis 1773 d'un livret payant qui permet au public d'identifier les œuvres. Dès cette époque, ils font également l'objet d'articles dans la presse, de plus en plus abondants et réguliers.



Catalogue sommaire de l'exposition artistique et archéologique organisée à Rennes au profit des pauvres à l'occasion du concours régional de 1880. 31 Bi 195, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.

D'abord descriptifs et factuels, ces comptes rendus prennent ensuite un tour plus analytique et critique. Un nouveau genre

littéraire naît, la critique d'art, qui amplifie encore la portée des Salons dont l'écho se voit ainsi relayé en province et même à l'étranger.

Parmi les plus célèbres, les comptes rendus de Salons que Diderot rédige entre 1759 et 1781 sous forme de dialogues offrent une approche sensible qui laisse la part belle à son émotion et à sa subjectivité. Ils sont publiés comme autant de lettres adressées à son ami Grimm dans la *Correspondance littéraire, historique et critique* à laquelle sont abonnées toutes les têtes couronnées d'Europe. Au milieu du XIX^e siècle, le nombre des œuvres présentées au Salon est devenu extrêmement abondant et l'affluence des visiteurs est croissante : 500 000 personnes chaque année en moyenne. La critique joue donc un rôle de plus en plus significatif de médiateur entre les artistes, leurs œuvres et le public.

Une des premières revues spécialisées, *L'Artiste*, est fondée en 1831 ; son influence est rapidement majeure. Ce type de périodiques se multiplie ensuite rapidement : il en existait 12 titres en 1850, ils sont 20 en 1860.

Mais surtout, à partir de 1830, la presse quotidienne dans son ensemble consacre des articles de plus en plus nombreux aux Salons. La grande majorité des commentaires se contentent d'une simple description

des œuvres, mais le souci croissant de former le goût du public amène les chroniqueurs à adopter un parti esthétique, notamment au moment de la virulente querelle qui éclate autour du Réalisme au début des années 1850 ou du « Salon des Refusés » de 1863. Jusque vers 1890 cependant, ceux-ci ne sont pas réellement

des commentateurs professionnels mais des hommes de lettres ; des amateurs éclairés, journalistes polygraphes.

Dans son ensemble, la critique valide l'esthétique « éclectique et du juste milieu » : ce « goût bourgeois » contre lequel vont réagir les avant-gardes dans le dernier tiers du siècle.



La Sirène des Pompiers, Hubert et Zanzim. Dargaud, 2006. Extraits de la planche 1.

Le commerce des Beaux-Arts

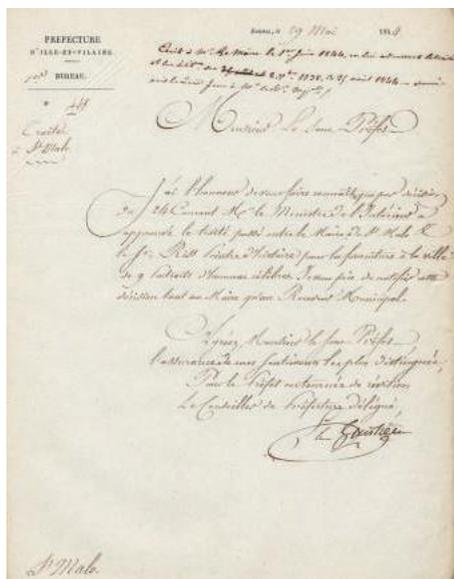
Une des caractéristiques du marché de l'art au XIX^e siècle est l'engouement, tant de la part des institutions que des collectionneurs privés, pour l'art « contemporain » (le terme apparaît alors), produit par les artistes vivants.

Dès la Restauration, le nombre de collectionneurs s'accroît et parmi eux, celui des banquiers. La valeur marchande et spéculative des œuvres d'art contemporaines augmente et devient un élément central de la « chose artistique ».

C'est essentiellement au Salon annuel que se font les ventes importantes. Pour les artistes, c'est le débouché principal et le plus prestigieux ; ils s'efforcent donc d'y envoyer des œuvres calibrées, « agréables », destinées à orner les murs des intérieurs bourgeois. Les nombreux achats opérés suite au Salon sont d'abord le fait de la puissance publique (l'Empereur puis l'État, les collectivités) mais aussi de riches personnalités ou de sociétés d'amateurs. Suivant le même schéma, les œuvres achetées par les municipalités suite aux expositions régionales sont peu nombreuses (à Rennes notamment

ces achats sont rares) mais ce sont en général les plus importantes, compte tenu de la renommée de l'auteur, de leur dimension et de leur prix. Le plus souvent, elles sont dues à des artistes originaires de la ville qui les achète et qui ont préalablement été admis au Salon de Paris.

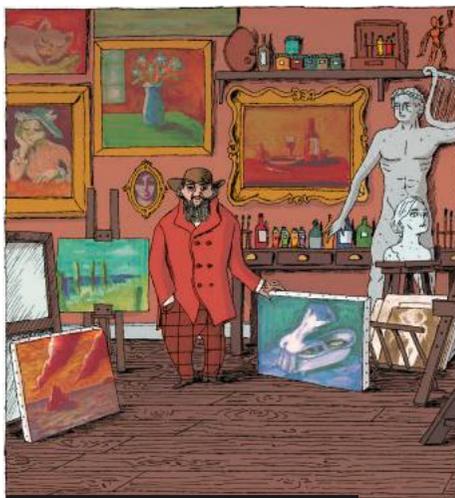
La suprématie du Salon sur le marché de l'art diminue petit à petit au fil du siècle au profit des marchands d'art. Le commerce de tableaux contemporains prend son essor dès le milieu des années 1820. Les premiers marchands à en faire le négoce sont d'abord des vendeurs de couleurs et de matériel de peinture ou encore des doreurs, des fondeurs...



Courrier du délégué du Préfet d'Ille-et-Vilaine au Sous-Préfet de Saint-Malo relatif à la commande passée par la ville au peintre Riss de neuf portraits d'hommes célèbres de la cité corsaire. 5 S 202, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.

qui acceptent les œuvres de leurs clients en paiement. Il s'agit souvent de paysages et de simples esquisses qu'ils louent ou qu'ils vendent. En 1827, Goupil ouvre une des principales maisons qui sera florissante tout le siècle durant. Son activité initiale étant la production et la commercialisation de gravures, il se spécialise dans la reproduction par l'estampe de peintures célèbres. Par la diffusion de celles-ci, il participe très fortement à la popularisation de l'esthétique académique.

Sous le Second Empire, le nombre de marchands augmente encore et les prix flambent. Le marché est dominé par la maison Durand-Ruel, active depuis les années 1830, qui acquiert alors la suprématie qu'elle conservera jusqu'en 1914. Ces marchands soutiennent volontiers les peintres encore inconnus dont les œuvres ont été refusées au Salon et font dans leurs vitrines la promotion d'esthétiques alternatives et nouvelles. Toutefois, si Paul Durand-Ruel (né en 1831) est le marchand qui fait connaître les impressionnistes dans les années 1870, il a précédemment représenté Bouguereau ou Cabanel, archétypes des peintres pompiers. C'est aussi l'un des pionniers de l'internationalisation du marché de l'art puisqu'il ouvre des succursales en Angleterre et aux États-Unis.



La Sirène des Pompiers, Hubert et Zanzim. Dargaud, 2006. Extrait de la planche 36.

Enfin, certains promoteurs tentent de mettre en place des expositions permanentes pour répondre au besoin qu'ont les artistes de trouver une visibilité en dehors du Salon. C'est ainsi par exemple qu'au dernier étage du bazar Bonne Nouvelle est ouvert en 1858 un lieu d'exposition permanent où les œuvres présentées sont à vendre.

Pour les artistes, le plus grand bénéfice de ce circuit marchand qui se structure est la liberté et l'indépendance qu'il leur permet. Si le jury du Salon peut selon son bon vouloir les refuser ou décider sciemment de mal les exposer, les négociants ont comme eux intérêt à faire apparaître leurs œuvres sous leur meilleur jour et à les faire connaître le plus largement possible.

De la contestation d'un système à son effacement

Bien que dominant jusqu'à la fin du siècle, le système académique n'en est pas moins vigoureusement contesté par des artistes qui cherchent d'autres voies et des esthétiques nouvelles, ancrées dans leur temps.

Au début des années 1850, la réaction réaliste est initiée par Courbet. Avec son tableau *Les casseurs de pierres* (1849) il devient immédiatement le chef de file de ce mouvement qui vise à l'observation objective et à la description minutieuse de la réalité. Le renouveau vient du traitement pictural mais aussi des sujets que les peintres réalistes vont puiser dans le monde rural et paysan ou bien encore ouvrier. Ce qui choque

profondément leurs détracteurs qui jugent ces thématiques trop vulgaires pour être peintes. En outre, cette peinture qui se veut résolument contemporaine se donne également une mission sociale. Elle entend participer à l'éducation des masses et contribuer à l'avènement d'un monde meilleur. Aussi, certains craignent et rejettent pour des raisons sociales cette « esthétique démocratique ».

Dans les années 1870, la « révolution impressionniste » introduit une rupture plus radicale encore. Le sujet s'efface derrière la matière et la couleur. Les peintres ne cherchent plus à décrire la réalité de manière objective mais à en capter l'atmosphère, la perception visuelle.

C'est dans les années 1880 qu'ont lieu les bouleversements définitifs qui vont véritablement remettre

en cause la suprématie du Salon officiel. En 1881 l'État décide, à l'initiative de Jules Ferry, de se retirer de l'organisation du Salon et de dégager celui-ci de la tutelle de l'Académie. Il sera désormais organisé par les artistes eux-mêmes via une « Société des artistes français » créée dans ce but, composée de 90 membres élus par les artistes.



La Sirène des Pompiers, Hubert et Zanzim, Dargaud, 2006.
Extrait de la planche 28.



Un peintre de plein-air et son modèle devant une ferme bretonne. Photographie noir et blanc, tirage contemporain. Sans date. 6 Fi 2224, Arch. dép. d'Ille-et-Vilaine.

Le jury est tiré au sort sur une liste également issue du suffrage des artistes, pourtant le renouvellement n'est finalement pas majeur. Le jury se montre tout aussi sévère que précédemment ce qui entraîne une scission dès 1884. Un Salon alternatif est créé par la « Société des artistes indépendants » qui regroupe spontanément les « nouveaux » Refusés dans une baraque aux Tuileries. Ce nouveau Salon, « sans jury ni récompenses », expose les artistes les plus novateurs. Une nouvelle scission se produit en 1889. Des dissidents, parmi lesquels Puvis de Chavannes, Rodin..., fondent la « Société Nationale des Beaux-Arts » qui ouvre un nouveau salon annuel à partir de 1890 en réaction à la « Société des artistes français » qui

est restée très liée à l'Académie et qu'elle juge trop éclectique, et à la « Société des artistes indépendants ». D'autres Salons encore ouvriront dans les premières années du XX^e siècle : le Salon d'automne en 1903, qui se caractérisera par son esprit d'ouverture et de modernité et apparaîtra comme un bastion de l'innovation, le Salon d'hiver en 1907...

Ainsi, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les artistes sont-ils de plus en plus nombreux à ne plus se reconnaître dans une tradition qui leur dicte ses modèles et leur assigne un rôle immuable. Partant à la conquête de leur autonomie et de leur liberté, ils inventent la modernité.

Une nouvelle tradition de « contre-manifestations »

Face à la sévérité excessive et croissante du jury, de plus en plus sectaire, et à la multiplication du nombre d'artistes professionnels qui ne trouvent pas de visibilité au Salon officiel, le besoin de lieux d'expositions alternatifs se fait de plus en plus intense.

Plusieurs « contre-manifestations » vont ainsi être organisées dans la seconde moitié du siècle.

- En 1855, Courbet se voit refuser trois œuvres à l'Exposition Universelle officielle, qui lui en a tout de même accepté onze. Se sentant outragé, et sa notoriété le lui permettant, il fait construire à ses frais un pavillon avenue Montaigne où il expose avec trente-sept autres peintres pendant toute la durée de l'exposition.
- En 1863, le « Salon des Refusés » est un grand coup d'éclat qui ébranle le système des Beaux-Arts. Cette année-là, la moitié des œuvres présentées au Salon officiel ont été rejetées, ce qui nourrit un mécontentement très virulent contre le jury ; un « contre-Salon » est organisé. Marqué par le scandale causé par le célèbre *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, celui-ci rencontre autant de succès que la manifestation officielle. Il n'a toutefois été rendu possible que parce que le pouvoir impérial a bien voulu l'autoriser et ne connaîtra pas d'équivalent les années suivantes.
- En 1867, Manet et Courbet organisent leurs propres expositions personnelles en marge de l'Exposition Universelle et rencontrent un franc succès.
- En 1874 se tient la désormais célèbre « Première exposition de la Société Anonyme Coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs » dans les ateliers de Nadar, au 35 boulevard des Capucines, à Paris. Si Monet, Cézanne, Degas, Sisley, Morisot, Pissaro, Renoir... y sont bien présents, cette société est d'abord une coalition économique d'artistes qui cherchent des débouchés et qui pour bon nombre d'entre eux n'appartiennent pas au courant qui prend alors le nom d'impressionnisme.
- En 1889, une exposition est organisée au Café Volpini rebaptisé pour l'occasion « Café des Arts », situé dans l'enceinte de l'Exposition Universelle, où Émile Bernard, Gauguin et quelques autres peintres novateurs exclus du Salon obtiennent le droit d'exposer.



Emmanuel de La Villéon *Sur la route de Noreaz*, huile sur toile, Début des années 1890. Musée Emmanuel de la Villéon, Fougères.

Conclusion

Institution d'une remarquable longévité, l'ancien Salon de l'Académie Royale, devenu Salon de Peinture et de Sculpture sous la Révolution, prend le nom de Salon des artistes français en 1881. Il perdure encore de nos jours et depuis 1901 il a eu lieu chaque année au Grand Palais.

Ce dernier étant désormais engagé dans des travaux de restauration majeurs, une nouvelle page de l'histoire séculaire du Salon devrait s'ouvrir dans un nouveau lieu.

Salons, Expositions Universelles ou Régionales, à Paris comme en province, ces différentes manifestations remplissaient toutes une triple fonction de qualification des artistes, de diffusion et de commercialisation de l'art. Leur impact économique, commercial et financier, a été considérable. Les expositions de province, qui se voulaient à l'image du Salon parisien ont été un relais du goût académique dominant, relativement uniforme et peu novateur. Elles ont néanmoins donné la possibilité à des artistes locaux ou débutants d'exposer leurs travaux et entretenus, à différents degrés, une vie culturelle et artistique sur l'ensemble du territoire.



La Sirène des Pompiers, Hubert et Zanzim, Dargaud, 2006. Extraits de la planche 61.

COMMISSARIAT D'EXPOSITION

Charlotte Sarrazin, attachée de conservation, chargée de la valorisation du patrimoine écrit sous la direction d'**Éric Joret**, conservateur en chef du patrimoine, chef du service des publics et de **Claude Jeay**, directeur des Archives départementales et du patrimoine

AVEC LA COLLABORATION DE

Hubert et Zanzim, avec l'aimable autorisation des **Éditions Dargaud**, auteurs de la bande dessinée *La Sirène des Pompiers*
Emmanuelle Gorgiard, pour la scénographie
Coline Aubry, stagiaire, pour la médiation jeune public
E-mage in 3D, Stéphanie Anceaume pour le jeu numérique
La Médiathèque départementale d'Ille-et-Vilaine pour la réalisation de la bibliographie

RÉALISATION TECHNIQUE

Stéphane Blin, pour le montage de l'exposition
Jean-Marc Le Rouzic, pour la régie technique lumière et son et la réalisation du documentaire vidéo
Evgenia Vodeski, Brigitte Bilheu, Christian Rouault, pour la restauration et l'encadrement des documents
Patrick Gauthier, Jean-Philippe Millot, pour la numérisation et le traitement des images
Le service éditions plurimédia

DISPOSITIFS AUDIO-VISUELS

Extraits de critiques littéraires de Salons de peinture et sculpture mis en voix par **Eddy Del Pino**
Interview de **Hubert et Zanzim**

PRÊTS DE DOCUMENTS

Ville de Fougères :

- **Évelyne Gautier-Le Bail**, 2^e adjointe déléguée à la culture, au patrimoine et à l'économie touristique
- **Evelyne Charrier**, Directrice de la Culture
- Archives municipales : **Jean Hérisset**
- Musée La Villéon : **Samuel Linard**, animateur de l'Architecture et du Patrimoine

Centre National des Arts Plastiques :

Xavier-Philippe Guiochon et son équipe

DRAC Bretagne : Capucine Lemaître

Archives municipales de Rennes :

Claire Gatti, Violaine Tissier-Le Nénaon

Musée des Beaux-Arts de Rennes :

Laurence Imbernon, Anne-Laure Le Guen, Christian Lebreton, Jean-Manuel Salingue

Musée de Bretagne : Charlotte Labbe, Célia Massard

Bibliothèque des Champs Libres :

Sarah Toulouse, Françoise Vallet

REMERCIEMENTS À

Patricia Delauney, pour les médias sociaux
Sylvie Leblanc et Anne-Sophie Veguer pour le suivi financier
Jean-Yves Le Clerc, chef du service ressources
Bruno Isbled, Marion Ferrer, Delphine Durand pour la relecture des textes
Denis Chambet et Pascale Tumoine, mission patrimoine
Claudia Sachet, coordinatrice des archives territoriales

Entrée libre et gratuite du lundi au vendredi de 8 h 30 à 17 h 30.
Fermeture le premier lundi de chaque mois.
Ouvertures exceptionnelles les dimanches 30 septembre,
14 octobre et 25 novembre 2018 de 14 h à 18 h.

**Rencontre-dédicace avec Hubert et Zanzim, auteurs de la BD
« *La Sirène des Pompiers* » le mercredi 17 octobre 2018 à 15 h.**

**Conférence « *Être artiste-peintre au XIX^e siècle à Rennes* »,
le jeudi 29 novembre 2018 à 18 h 30 au Musée des Beaux-Arts
de Rennes par Laurence Imbernon, conservatrice.**



Avec Ecofolio
tous les papiers
se recyclent.



Département d'Ille-et-Vilaine

Archives départementales d'Ille-et-Vilaine
1, rue Jacques Léonard – Rennes
Tél. : 02 99 02 40 00 – Mail : archives@ille-et-vilaine.fr
Site internet : www.archives35.fr
www.facebook.com/archives35
[@archives35](https://www.instagram.com/archives35)



www.ille-et-vilaine.fr