

SALON DE 1872, LES NOUVEAUX PEINTRES TRAHIS PAR LA RÉPUBLIQUE ?

Jean-François LECAILLON

© MARS 2017 ©

En 1870, lors de la guerre franco-prussienne, les artistes n'ont pas manqué à l'appel de la Patrie en danger. Exception faite de quelques personnalités comme Cézanne le réfractaire ou Fantin-Latour vivant terré dans son logement parisien, la plupart firent leur devoir. Si quelques-uns s'exilèrent en province ou à l'étranger faute d'avoir été mobilisés (Fromentin, Monet, Boudin, Daubigny¹), les appelés répondirent sans hésiter à leur convocation aux armées. Que ce soit comme officiers (Jeannot, Protais, Dubois-Pillet), mobiles (Detaille, Carrière, Sergent), Garde national sédentaire (Meissonier, Manet, Bonnat, Degas), ils se comportèrent en bons patriotes. Parmi ceux dont la conscription n'avait pas retenu le nom, beaucoup s'engagèrent comme volontaires (Royer, Milliet, Redon), francs-tireurs (Castellani, Debat-Ponsan, Bastien-Lepage) ou suivirent de près les armées en campagne pour témoigner de leurs opérations (Beucé, de Neuville, Lançon). Quelques-uns, et non des moindres (Bazille, Regnault, Le Pippre), le payèrent de leur vie.



Berne-Bellecour, *Les Tirailleurs de la Seine au combat de la Malmaison*

¹ A titre d'illustration, ne sont cités entre parenthèses que quelques exemples aussi variés que possible parmi tous ceux disponibles. Les références n'ont rien d'exhaustif.

Unis contre l'ennemi extérieur, les artistes de Paris firent bloc, se retrouvant côte à côte au 19^e bataillon de la garde sédentaire (Toumouche, Philippoteaux, Bracquemond) ou aux Tirailleurs de la Seine (Berne-Bellecour, Tissot, Cuvelier, Leloir...). Ils n'avaient pas tous les mêmes convictions politiques. La chute de l'Empire désespéra ceux qui y étaient attachés (Carpeaux, Viger), enthousiasma les autres acquis aux idées républicaines (Courbet, Manet, Pichio). À l'instar d'un Courbet acceptant des responsabilités en tant que président de la commission des musées et délégué aux Beaux-arts, beaucoup soutenaient le nouveau régime et quelques-uns rallièrent même la Fédération des artistes au début de la Commune, avant que la guerre civile ne les détourne de celle-ci. Ils se recrutaient tout particulièrement parmi les « nouveaux peintres ». Recalés des Salons parce qu'ils ne respectaient pas les règles de l'Académie des Beaux-arts, ils se sentaient proches de la République. Vite qualifiés de « révolutionnaires » par les partisans de la Tradition qui cherchaient à les confondre avec les communards, ces artistes – y compris les plus conservateurs d'entre eux, Degas ou Puvis de Chavannes par exemples – espéraient des changements qui leur donneraient accès à la reconnaissance publique et leur vaudraient une forme de revanche sur les académiques.



Clemenceau en 1872



Pissarro, *Portrait de Piette*

Le pragmatisme politique des républicains trahit les espérances de ces artistes. La colère exprimée par Ludovic Piette (peintre paysagiste) dans une lettre qu'il adressa à Pissarro (avril 1873) traduit leur déception : « Vous cherchez à opérer une réforme utile ; mais elle est inexécutable, les artistes sont plus lâches que les mobiles de la Mayenne ; où sont-ils ceux qui ont protesté contre l'exclusion de Courbet à Paris et à Vienne ? [...] vous et quelques esprits ardents, généreux, sincères vous donnerez une légère impulsion ; qui vous suivra ? La bande des incapables ou des malhabiles ? [...] s'ils savent gratter quelque chose au Salon officiel, ils iront et deviendront vos ennemis [...] vous avalerez un

calice mêlée de suie ! »². Cette réaction écœurée ne fut pas isolée. À un interlocuteur qui lui promettait le poste de peintre officiel quand Gambetta serait président de la République, Manet aurait répondu : « Gambetta ! Il ne sera pas plutôt à l'Élysée qu'il se fera peindre par Bonnat »³. L'anecdote survenue lors de l'exposition de 1876 et que rapporte Jean Renoir, va dans le même sens : « Le tribun [*Gambetta*] prit Renoir à part. "Nous ne pouvons pas vous donner de commandes. Pas plus à vous qu'à vos amis. Le gouvernement risquerait de tomber – Vous n'aimez pas notre peinture ? – Au contraire, c'est la seule peinture qui compte et ceux à qui nous donnons les commandes ne valent rien. Mais voilà ! – Voilà quoi ? – Vous êtes des révolutionnaires !" Mon père n'en revenait pas. Il ne put s'empêcher de rétorquer : "Ben, et vous ? Qu'êtes-vous donc ? – Justement, répondit Gambetta, il faut nous faire pardonner nos origines et nos opinions, et faire passer nos lois démocratiques en lâchant du lest avec ce qui n'a pas d'importance. Il vaut mieux voir la République vivre avec de la mauvaise peinture que de la voir mourir avec du grand art" »⁴. Tout est dit ! Confirmé par Georges Rivière⁵ dans des termes un peu différents – celui-ci évoque un dialogue entre Renoir et le sénateur Paul-Armand Challemel-Lacour – ce souvenir est symptomatique de la rupture entre le nouveau régime et les « nouveaux peintres ».

Les propos reproduits ci-dessus sont-ils ceux d'artistes se complaisant dans une posture de victimes ? Avec l'avènement d'une majorité monarchiste (1871), la mise en place du gouvernement d'ordre moral (1873-1876) et le procès fait à Courbet (1873) accusé d'avoir détruit la colonne Vendôme au nom de la Commune de Paris, le contexte n'était pas en faveur des leaders de la gauche républicaine. Dès lors, peut-on parler de « trahison »⁶ de leur part s'ils n'avaient pas le pouvoir d'imposer leur volonté ? L'analyse du discours prononcé par Jules Simon, alors ministre de l'instruction et des Beaux-arts lors de la remise des récompenses accordées aux artistes dans le cadre du Salon de 1872 permet d'expliquer la colère des partisans de la peinture dite « sincère » et « réaliste » par opposition à celle « idéale » défendue par l'Académie des Beaux-arts.

« Salon singulier » avertit Dominique Lobstein⁷. Première exposition d'après guerre tenue dans le cadre du nouveau régime, son règlement avait changé, réduisant notamment le nombre d'œuvres que chaque artiste pouvait présenter. Entre 1870 et 1872, la sélection passa ainsi de 5 434 œuvres à 2 067. Mais il y avait plus grave aux yeux des « nouveaux peintres » : le jury n'était plus composé d'artistes ayant déjà été exposés mais par les seuls médaillés. De ce seul fait, le jury de 1872 ne pouvait réunir que des personnes ancrées dans la Tradition. « Nombre de jeunes artistes parmi lesquels la plupart des futurs impressionnistes furent définitivement sacrifiés à cette volonté de réforme » souligne Lobstein.

² Citée par BAILLY-HERZBER (Janine), *Mon cher Pissarro. Lettres de Ludovic Piette à Camille Pissarro*, Paris, édition du Valhermeil, 1985.

³ WOLFF (Albert), *La capitale de l'art*. Paris, Victor-Havard, 1886, p. 228.

⁴ RENOIR (Jean), *Pierre-Auguste Renoir, mon père*. Paris, Folio-Gallimard, 1981, p. 156.

⁵ RIVIÈRE (Georges), *Renoir et ses amis*. Paris, Fleury, 1921, p. 89.

⁶ Voir LECAILLON (Jean-François), *Les peintres français et la guerre de 1870*, Paris, Giovanangeli, 2016, p. 134-135

⁷ In SANCHEZ (Pierre) et SEYDOUX (Xavier), *Les catalogues des salons, X, 1872-1874*, L'échelle de Jacob, Dijon, 2004 ; p. IX-X.



Betsellère, *L'oublié*

Le contexte du moment pesait sur ce premier Salon organisé par la République. 70 œuvres furent ainsi retirées de l'exposition après avoir été pourtant sélectionnées. Parmi celles-ci des tableaux aussi remarquables et variées que *Vive la France, les internés quittent la Suisse* de Gustave Jundt, *Ensevelissement des morts après la bataille de Champigny, le 6 décembre 1870, par les ambulances de la Presse* d'Alphonse Cornet, *Bivouac devant le Bourget après le combat du 21 décembre* d'Alphonse de Neuville ou *L'oublié* d'Émile Betsellère. Ces mises à l'écart concernaient des œuvres ayant pour sujet la guerre de 1870. Leur retrait relevait du souci de ne pas froisser les Prussiens. Choqué, Zola⁸ cria au scandale : « Le gouvernement en étouffant le cri de vengeance contre la Prusse, n'a laissé que des balbutiements de douleurs », dénonça-t-il aussitôt. On ne saurait lui donner tort, mais peu importe ici. Par la force de la sélection effectuée en amont, cette mise à l'écart affectait des œuvres plutôt académiques. A nouveau refusés du Salon, les nouveaux peintres et futurs impressionnistes n'étaient pas vraiment concernés. Lobstein observe pourtant : « Une caractéristique de la plupart de ces peintures est leur caractère extrêmement réaliste : les lieux, les hommes, les effets du carnage sont décrits avec une précision photographique. Facilement repérables, elles furent aisément écartées ; il en fut de même pour les allusions allégoriques dont, pourtant, la distanciation par rapport à l'événement n'évita pas l'éviction. Le meilleur exemple de ces retraits est sans doute la disparition de *L'espérance* de Puvis. » En d'autres termes, la raison diplomatique n'expliquerait pas tout. Elle semble même servir de prétexte à d'autres intentions. Car, si le lien avec la guerre est perceptible dans le tableau de Puvis de Chavannes⁹, il est exagéré de penser que l'espoir d'une paix durable exprimée par le peintre ait pu froisser les Prussiens. Eux-mêmes avaient toutes les raisons de la souhaiter plutôt qu'une guerre de revanche. Dès lors, si la diplomatie n'était pas seule en cause, quelle autre raison justifiait la décision du

⁸ ZOLA (Émile), « lettres parisiennes », in *La Cloche* du 12 mai 1872.

⁹ LECAILLON, *Ibidem*, p. 159.

jury ? Les « nouveaux peintres » étaient-ils visés ? Le discours tenu par Jules Simon autorise à le croire.



Puvis de Chavannes, *L'espérance*

Pour l'occasion, soucieux qu'il est de rendre hommage au patriotisme des artistes nationaux, Jules Simon rappelle d'emblée les noms de ceux qui sont morts en combattant pendant la guerre de 1870 : « Henri Regnault à leur tête, tué à Buzenval ; Joseph Cuvelier, sculpteur, tué à la Malmaison ; Charles Durand, peintre, tué à Sedan ; (*Victor*) Vincelet, Richard, Coinchon, Jules Klagmann, qui portait un nom destiné à une double célébrité, tous tués à l'ennemi. » À ces malheureuses victimes tombées au champ d'honneur, le ministre associe aussitôt la mémoire de François Forster, mort quelques jours plus tôt à l'âge de 82 ans. « Nous avons beaucoup de pertes à réparer, beaucoup de vides à combler ; de grands efforts, à faire sur nous-mêmes comme après 1815 » ajoute-t-il, avant d'exprimer l'espoir qu'il entend ranimer dans le cœur de son auditoire : « Nous n'en sommes ni à notre première défaite, ni à notre première résurrection. »

L'hommage était légitime, sa formulation ne saurait surprendre. Au regard de notre problématique, l'association des jeunes artistes fauchés en pleine gloire naissante avec le vieux graveur n'était toutefois pas aussi innocente qu'il y paraît. La suite du discours révèle en effet, et sans ambiguïté, l'intention de l'orateur. « L'art de la gravure a un ennemi », dit Jules Simon, « c'est la photographie » qu'il qualifie comme « une des plus merveilleuses et des plus heureuses inventions de l'esprit humain ». Mais l'éloge, s'arrête là et n'a de raison d'être que le reproche qui suit : « avouez (...) que son chef-d'œuvre est la reproduction des gravures. » lance-t-il à son auditoire de peintres et de sculpteurs. « Et pourquoi, je vous prie ? » interroge-t-il. « Parce qu'il y a, dans la gravure, l'art humain, la volonté et l'intelligence humaine » explique-t-il avant d'enchaîner sur l'accusation clé de son discours. Pour témoigner de celle-ci,

laissons se développer l'exposé : « Une école s'est rencontrée qui voulait, dans la peinture comme dans les lettres, prendre pour règle de l'art la reproduction pure et simple de la nature : cette doctrine poussée à l'excès serait la négation de l'art. L'imitation servile n'est pas même une imitation : l'infériorité du copiste éclate trop. La nature qu'il faut peindre, c'est la nature profondément comprise, et par conséquent idéalisée. Il y a, entre la photographie et l'art, toute la distance qui sépare le réel de l'idéal, ou plutôt ce qui est un accident de ce qui est durable et éternel. La photographie donne un fac-simile ; l'art seul donne un portrait. L'une me prend tel que je suis, à cette heure ; l'autre me rend dans mon fond, et exprime ma substance même. » Ici Jules Simon exprime clairement sa préférence pour la tradition contre la modernité. Avec lui, la République choisit : l'art vrai est celui de toujours, pas celui qui s'annonce, c'est Bonnat contre Manet, Jules Breton honoré de la grande médaille d'honneur plutôt que Corot, c'est Berne-Bellecour, Laurens, Machard (1ères médailles) plutôt que Carolus Duran, Puvis de Chavannes ou Manet.



Jules Breton, *Le retour des champs*

Jules Simon se détournait ainsi des modernes. Dans le recensement des victimes de la guerre qu'il avait fait plus tôt, un oubli important interpelle alors. Le ministre ignore la disparition de Frédéric Bazille, tombé à Beaune-la-Rolande le 28 novembre 1870. L'oublie-t-il parce que le jeune peintre est trop méconnu ? C'est possible mais peu convaincant. Si *La toilette* avait été refusée par le jury du Salon de 1870, ce dernier avait retenu *Scène d'été*. Bazille figurait aussi aux côtés de Manet, Renoir, Astruc, Monet, Zola... dans *L'atelier aux Batignolles* de Fantin-Latour (1870) et dans *L'atelier de Bazille* par lui-même en compagnie des mêmes artistes. Le ministre des arts en exercice pouvait-il ignorer l'existence d'une telle figure ? Comment pouvait-il méconnaître ainsi celui qui, de tous les nouveaux peintres, était sans doute l'un des plus prometteurs ? N'est-ce pas plutôt parce que le ministre ne souhaitait pas compter parmi les pertes regrettables de la guerre un adepte d'une peinture

jugée incorrecte ? Cette hypothèse s'inscrit dans la logique de son discours et donnerait raison aux amis de Bazille : les Républicains trahissaient leur cause. Courbet aussi n'est pas nommé par Jules Simon ; mais cette seconde omission est plus facile à expliquer. Le maître d'Ornans n'est pas mort au combat pendant la guerre ; il n'était pas même décédé en 1872 quand Jules Simon développa son propos. S'il n'est pas nommé, son cas est néanmoins évoqué. « Nous aurions voulu n'omettre aucun de ceux qui, restés fidèles à leur poste pendant la Commune, ont défendu, au péril de leur liberté et même de leur vie, les chefs d'œuvres dont ils avaient reçu le dépôt. Obligés, pour cette fois, de nous restreindre, de choisir, nous disons très haut que l'administration, gardienne de vos trésors, n'oubliera pas la dette que nous avons contractée ensemble. » Ces lignes qui ne nomment personne ne pouvaient tromper les contemporains. Comment auraient-ils pu ne pas penser à Courbet au moment même où son procès pour destruction de la colonne Vendôme était instruit ? Jules Simon prévient : il ne veut omettre quiconque, y compris ceux qui ont assumé leurs responsabilités « pendant la Commune », allusion forcément applicable à l'homme qui avait été président de la commission des musées et délégué aux Beaux-arts pendant la guerre puis de la Fédération des Artistes pendant la Commune. La référence est d'autant plus implicite que ces postes avaient conduit Courbet à faire le nécessaire pour protéger le patrimoine artistique de Paris, les œuvres du Louvre en particulier. « Obligés, pour cette fois, de nous restreindre » dit Jules Simon. Veut-il signifier qu'une autre fois, quand il ne sera plus contraint, il rendra à Courbet l'hommage explicite qui lui revient ?

En dépit d'une telle référence, l'éloge au graveur Forster et à la recherche d'une peinture idéale plutôt que réaliste suffit à justifier la déception des Piette, Manet, Pissarro et autres Renoir. D'aucun argueront que Jules Simon s'adressait à un parterre d'artistes acquis à la Tradition. Son discours était à vocation strictement interne au Salon. S'il était complaisant envers ses hôtes, c'était sans conséquence, peu à même d'influencer au-delà du cercle concerné. L'hommage ne l'obligeait pas, toutefois, à se compromettre aussi nettement qu'il le fait en faveur de l'académisme présenté comme seul art vrai. À défaut de trahison, Jules Simon en fait trop. Ne dit-il pas pour finir : « Le succès de cette exposition, préparée dans des circonstances si cruelles, me remplit de confiance, et me console de tant d'agitations stériles qui survivent à la guerre et la prolongent. Il vaut mieux, en tout temps, et surtout au lendemain d'une défaite, étudier que disputer. [...] Dieu n'abandonne pas un peuple dont les savants et les artistes conservent l'amour du grand et du beau. » ? N'est-ce pas un appel au seul travail considéré comme « esthétiquement correct » et une manière de renvoyer à leurs chères études ceux qui, par leurs œuvres, défiaient Dieu lui-même ?

Le soutien de la République aux tenants de l'académisme se renforce à l'occasion des Salons suivants. Le 4 novembre 1873, le nouveau ministre qui préside aux Beaux-arts, Anselme Batbié, se félicite ainsi que le Salon fasse la démonstration du « génie artiste de la France ». Ce constat établi, il inscrit son discours dans la continuité de celui tenu par Jules Simon l'année précédente. Il ne nie pas l'utilité des copies dans la mesure où elles aident à préserver les œuvres de toute destruction et oubli d'une part, qu'elles permettent même de les mettre à la portée de tous. Mais rien ne vaut pour lui les originaux. Batbié

réagit alors contre « une tendance trop marquée » à son goût : une inclination « à la peinture anecdotique » aux dépens de ce qu'il considère comme étant « la grande peinture ». Il admoneste son auditoire : « Il faut réagir ; il faut aspirer à des grandes œuvres », faisant allusion à la tradition des grands tableaux académiques. « Oui, messieurs, la France malheureuse a eu la douleur d'entendre ses ennemis contester les grandes vertus qui l'avaient faite si puissante ; mais on n'a pas encore refusé l'admiration à notre art et dernièrement encore elle a éclaté par le triomphe de nos artistes à l'exposition de Vienne. Conservons ces talents auxquelles l'Europe entière rend hommage, et pendant que tous, sans bruit, avec la simplicité qui convient à des hommes résolus, nous travaillerons chacun dans notre sphère, à réparer nos malheurs, maintenez à sa hauteur notre gloire d'artistes. Dans ce souvenir des jours heureux, dans ce reste de notre prospérité, nous saluerons l'espérance d'un avenir meilleur qui soutiendra nos efforts. » Non seulement le nouveau ministre en appelle à la Tradition mais il entend la mettre au service d'un retour à ce qui fut, à une véritable revanche par les arts et la culture. La hantise de la nouvelle majorité était de rétablir l'image d'une France éternelle, fille aînée de l'Église, modèle du bon goût et de la vertu. *A contrario*, tout ce qui n'entraînait pas dans la ligne fixée ne pouvait être qu'au service de la « décadence ». Ainsi aucune place n'était-elle faite à la nouvelle peinture, celle qui incarnait dans l'esprit du ministre le déclin et la défaite.

En août 1874, un autre ministre – le vicomte de Clermont, cette fois – cite à son tour son prédécesseur et l'appel qu'il avait lancé aux artistes de revenir à la grande peinture. Appel entendu, se félicite-t-il : « Le salon de 1874, c'est un retour marqué vers la peinture d'Histoire. » L'affaire se discute, mais peu importe. Dans notre perspective, ce qui compte c'est l'orientation des autorités en matière d'art. Parmi les nouveautés dans l'enseignement des Beaux-arts, Clermont souligne ce qu'il juge décisif : la mise en place de cours oraux en marge des apprentissages techniques et, parmi eux, tout particulièrement, « les cours d'Histoire générale [...] on verra quel précieux appui ils offrent à l'inspiration et au génie des artistes ». Difficile d'imaginer Manet, Monet et consorts se satisfaire de ce qui pouvait leur apparaître comme un encadrement idéologique peu compatible avec leur conception de l'art, leur indifférence pour toute peinture d'Histoire et, *a fortiori*, leurs convictions politiques !

Dans un tel contexte, les nouveaux peintres ne pouvaient espérer figurer au Salon des Beaux-arts. Ils continuèrent d'y être refusés et c'est la raison pour laquelle ils organisèrent l'exposition de 1874 dans l'atelier de Nadar. On connaît la suite de leur histoire avec le mouvement des impressionnistes. Leur succès – mitigé à l'époque – n'y change rien. Ils étaient donc bien en droit de s'estimer trahis par la République. Mais que ce soit un régime ultra conservateur qui ait scellé définitivement leur maintien à l'écart n'autorise-t-il pas à disculper les leaders de la gauche républicaine ?

Aux succès politiques des Républicains à partir de 1876-1877 correspond le triomphe des nouveaux peintres lors de l'exposition universelle de 1878. *La rue Mosnier aux drapeaux* de Manet et *la rue Montorgueil* de Monet en sont les illustrations les plus célèbres. Ce retournement de situation ne témoigne-t-il pas d'un simple malentendu entre gauche républicaine et nouveaux peintres ? Il y a bien là une explication, mais qui ne pouvait satisfaire les victimes de celui-ci. De leur point de vue, l'accusation de trahison n'était pas dépourvue de

fondements : la République des années 1870 n'avait pas su être assez révolutionnaire pour les suivre dans la voie qu'ils entendaient se tracer.



Manet, *La rue Mosnier aux drapeaux*