

## **Le processus de désinstitutionnalisation d'un FCE : le cas du salon de Paris**

**Delacour Hélène DELACOUR, Maître de conférences  
IAE de Toulouse**

2 rue du Doyen Gabriel Marty, 31042 Toulouse cedex 9

Tel: + 33 (0) 561 63 57 02 ; Fax: + 33 (0) 561 63 56 56

[helene.delacour@univ-tlse1.fr](mailto:helene.delacour@univ-tlse1.fr)

**Leca Bernard, Lecturer in Strategy  
Nottingham University Business School**

Jubilee Campus, Wollaton Road, Nottingham, NG8 1BB, UK

Tel: +44 (0) 115 95 15261 ; Fax: +44 (0) 115 84 68074

[Bernard.Leca@nottingham.ac.uk](mailto:Bernard.Leca@nottingham.ac.uk)

### **Résumé**

Cet article s'intéresse au processus de désinstitutionnalisation des « événements configureurs de champ » ou « Fields Configuring Events » (FCE), aspect encore peu étudié. Pour se faire, une étude historique de la désinstitutionnalisation du Salon, le FCE central qui a structuré le champ des Beaux Arts en France pendant plus de deux siècles avant son déclin à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, est réalisée. Cette étude montre tout d'abord que les pressions démographiques dues à l'augmentation continue d'œuvres soumises, associées à la fermeture à l'innovation du jury sont essentielles mais pas suffisantes pour conduire à sa désinstitutionnalisation. Ce processus s'explique avant tout par la présence de pressions inertielles. Cette recherche met également en évidence que les actions des acteurs, à travers le développement de mode de coordination alternatifs, sont décisives dans le processus de désinstitutionnalisation et que de l'agence est nécessaire pour maintenir ou, au contraire, provoquer le déclin d'un FCE. S'intéresser aux actions des acteurs dans le processus de désinstitutionnalisation conduit également à faire des recommandations pour aider les FCEs à conserver leur position dominante dans le champ.

**Mots clés :** désinstitutionnalisation, changement institutionnel, champ organisationnel.

Les « événements configureurs de champ », ou « *Field Configuring Events* » (FCE) sont des événements pendant lesquels des individus provenant d'organisations sociales diverses s'assemblent de manière temporaire avec l'intention consciente et collective de construire un champ organisationnel spécifique (Meyer, 2005). Les recherches sur les FCEs montrent que ces événements jouent un rôle très important sur la structuration et l'évolution des champs organisationnels. En effet, ces recherches ont principalement étudié la manière dont les FCEs aident à structurer des champs de nature émergente (cf. Garud et Ahlstrom, 1997 ; Meyer, 2005 ; Rao, 1994) ou à reproduire ces mécanismes de structuration de manière récurrente dans des champs stabilisés (Anand et Watson, 2004). Cependant, peu d'attention a été portée sur leur possible désinstitutionalisation. De manière tacite, il est sous-entendu qu'une fois établis, les FCEs se maintiennent dans le temps. Suivant cette logique, les FCEs apparaissent comme des événements créés à un moment donné dans le développement d'un champ, événements qui se reproduisent ensuite de manière naturelle. La désinstitutionalisation d'un FCE qui constitue cependant une partie essentielle du cycle de vie des institutions (DiMaggio, 1988), n'est pas prise en compte. La désinstitutionalisation est définie comme le processus de « délégitimation d'une pratique organisationnelle établie ou d'une procédure suite aux défis organisationnels ou à l'échec d'organisations pour reproduire des actions organisationnelles considérées précédemment comme légitimes ou comme allant de soi » (Oliver, 1992, p. 564). Ainsi pour rendre compte de l'intégralité du cycle de vie des FCEs, il est nécessaire d'étudier leur processus de désinstitutionalisation. De plus, les précédentes recherches suggèrent que la désinstitutionalisation d'un FCE central entraîne un changement majeur de la structure du champ (Peterson et Anand, 2004 ; White et White, 1993). En raison de son impact important, les dynamiques qui conduisent à la désinstitutionnalisation d'un FCE doivent être analysées. La question de recherche est alors la suivante : Quelles sont les dynamiques conduisant au déclin d'un FCE institutionnalisé ?

Pour répondre à cette question, une analyse du déclin progressif du FCE central du monde de l'art en France à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, le Salon, est présentée. L'exemple du Salon est particulièrement adapté pour répondre à cette question à deux égards. Tout d'abord, cet événement est considéré de manière unanime par les historiens de l'art (voir par exemple, Lemaire, 2004 ; Mainardi, 1993) comme le FCE central du champ de l'art en France de la fin du 18<sup>ème</sup> siècle jusque dans les dernières années du 19<sup>ème</sup> siècle. Selon les historiens spécialisés dans

le domaine, il n'existe pas d'équivalent aujourd'hui d'un FCE aussi central et dominant dans le champ de l'art. Le Salon représentait le passage obligé pour tout artiste en quête de reconnaissance artistique permettant d'accéder à la célébrité et à la fortune. Ensuite, à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, le Salon a perdu son pouvoir de sélection et sa légitimité (cf. Mainardi, 1993 ; White et White, 1993 ; Wijnberg et Gemser, 2000). Son déclin a provoqué un changement important de la structure du champ de l'art en France (Peterson et Anand, 2004) et a conduit à l'émergence d'un nouveau système, connu sous le nom de système « marchand-critique » (White et White, 1993).

Plusieurs contributions peuvent être tirées de cet article. Tout d'abord, l'étude empirique met en évidence que deux types de facteurs internes au FCE, les « pressions démographiques »<sup>1</sup> (White et White, 1993) et la fermeture à l'innovation, contribuent à le désinstitutionnaliser. Toutefois, ces deux facteurs internes ne sont pas suffisants pour désinstitutionnaliser un FCE en raison de l'existence de pressions à l'inertie. Des acteurs externes à l'organisation du FCE doivent organiser des alternatives viables, c'est-à-dire des formes de coordination qui peuvent permettre aux membres du champ de ne plus avoir besoin du FCE. Ensuite, comparer les résultats obtenus avec des FCEs contemporains permet de proposer plusieurs stratégies sur la manière dont les FCEs doivent être gérés afin de maintenir leur position centrale dans le temps. Enfin, cet article apporte des éclairages supplémentaires sur le processus de désinstitutionnalisation. En cohérence avec Lawrence et Suddaby (2006), il montre que la prise en compte des actions des acteurs et de leurs interactions est nécessaire pour aider à la compréhension de ce processus.

Cet article est divisé en cinq parties. Dans la première partie, nous présentons les bases théoriques à partir desquelles nous développons notre recherche sur les dynamiques de désinstitutionnalisation d'un FCE. La deuxième partie est consacrée à une brève présentation du Salon afin de comprendre son rôle central dans le champ de l'art en France au 19<sup>ème</sup> siècle. La troisième partie décrit la méthodologie utilisée pour cette étude de cas historique. L'étude empirique est présentée dans une quatrième partie. Enfin, la dernière partie porte sur la discussion des résultats permettant de répondre à notre question de recherche ainsi que sur les implications de cette étude pour l'évolution des FCEs.

---

<sup>1</sup> Traduction de : « demographic pressures » (White et White, 1993).

## 1. LES FCEs ET LE PROCESSUS DE DESINSTITUTIONNALISATION

### 1.1. LE ROLE CENTRAL DES FCEs DANS LES CHAMPS ORGANISATIONNELS

Les recherches actuelles différencient deux types de FCEs : unique et périodique. Le premier type de FCEs est unique dans le temps, c'est-à-dire qu'il se produit une seule fois dans le champ et contribue à le structurer. Les conférences pour établir les standards (Garud et Ahlstrom, 1997 ; Garud et Rappa, 1994) ou les rencontres professionnelles dans les champs émergents (Meyer, 2005) appartiennent à cette première catégorie. Le second type de FCE a lieu de manière récurrente dans un champ comme les concours (Rao, 1994), les salons professionnels (Bourdieu, 2000 ; Kerin et Cron, 1987) ou les cérémonies de remise de prix (Anand et Watson, 2004). Dans cet article, nous nous intéressons à ce deuxième type de FCE périodique.

Les recherches existantes montrent que les FCEs jouent un rôle important dans l'émergence et la structuration des champs organisationnels et ce, pour deux raisons. Tout d'abord, les FCEs influencent la manière dont les membres du champ font sens du champ et développent une « rationalité collective ». Les FCEs sont des événements temporaires pendant lesquels les membres du champ ont l'opportunité de tous se rencontrer, de réunir des renseignements sur les activités de leurs concurrents (Kerin et Cron, 1987) et de s'engager dans un processus collectif de *sensemaking* collectif (Meyer, 2005). En se référant à Durkheim (1965), Anand et Watson mettent en évidence que les FCEs créent un ordre social et favorise la cohérence sociale. Ils aident à vitaliser et re-vitaliser un groupe. Les échanges pendant et autour des FCEs permettent de créer une « rationalité collective » qui devient, au fur et à mesure, partagée par tous les membres du champ et leur offre un cadre commun de pensée sur les questions centrales du champ (DiMaggio et Powell, 1983). En assurant ce rôle, les FCEs définissent le champ et ses frontières. Par exemple, Anand et Watson (2004) montrent que les *Grammy Awards* ont un processus de sélection avec plusieurs catégories représentant différents types de musique. Les acteurs qui appartiennent à l'une de ces catégories sont considérés comme des membres légitimes de l'industrie américaine de la musique. Ceux qui, au contraire, en sont exclus, ne peuvent profiter d'une telle légitimité et doivent se battre pour l'obtenir.

La deuxième raison qui souligne le rôle important des FCEs dans l'émergence et la structuration d'un champ est la construction de la réputation pendant ces événements (Rao, 1994). En effet, lors de ces rassemblements, les membres du champ peuvent s'évaluer et se comparer les uns aux autres. Ils participent ainsi à l'émergence de hiérarchies dans le champ. Cela peut être fait de

manière informelle par l'échange d'information entre les membres (Kerin et Cron, 1987) ou de manière formelle au travers de concours (Rao, 1994). Les membres récompensés peuvent espérer des bénéfices futurs, comme l'accès à des ressources financières plus importantes. En s'appuyant sur l'exemple des *Grammy Awards*, Anand et Watson (2004) établissent une relation positive pour un artiste entre être récompensé au *Grammy* et des ventes plus importantes d'albums. Ces membres récompensés, considérés comme centraux, sont plus susceptibles d'être imités par les autres membres du champ (DiMaggio et Powell, 1983).

Même si des recherches se sont déjà intéressées aux FCEs, elles portent principalement sur leur influence dans l'émergence et la structuration des champs. Dans cet article, nous essayons d'aller un peu plus loin en étudiant le processus de déinstitutionnalisation d'un FCE.

## **1.2. LE PROCESSUS DE DESINSTITUTIONNALISATION**

Comme DiMaggio (1988, p. 12) l'a remarqué, « (les) avancées théoriques de la théorie institutionnelle se sont limitées au domaine de la diffusion et de la reproduction de formes et pratiques organisationnelles institutionnalisées couronnées de succès... Les théoriciens institutionnels nous apprennent (peu) de chose sur la désinstitutionnalisation : pourquoi et comment les formes et pratiques institutionnalisées tombent en désuétude ? ». En parallèle, des auteurs comme Lawrence et Suddaby (2006) et Scott (2001) soulignent que peu d'études empiriques portent sur le processus de désinstitutionnalisation alors qu'il mérite plus d'attention. La plupart de ces études le considèrent comme le résultat des actions des agents pour créer de nouvelles institutions en remplacement des anciennes (voir par exemple Burns et Wholey, 1993 ; Ferguson, 1998, 2004 ; Leblebici, Salancik, Copay et King, 1991 ; Rao, Monin et Durand, 2003, 2005). Ce qui est central dans ces études est l'analyse de création et de changement institutionnels. La désinstitutionnalisation de l'ancienne forme ou pratique est vue comme une conséquence de l'institutionnalisation de la nouvelle. Seules quelques études portent exclusivement sur le processus de désinstitutionnalisation, en s'intéressant plus spécialement aux pressions qui y conduisent (Davis, Diekmann et Tinsley, 1994 ; Oliver, 1992). Toutefois, Lawrence et Suddaby (2006) soulignent que, malgré l'article d'Oliver (1992) sur la désinstitutionnalisation vue comme un processus, plus d'attention doit être portée sur les actions spécifiques des agents engagés dans ce processus. Ces auteurs suggèrent en effet que les acteurs

qui essayent de maintenir ou au contraire de détruire les institutions, mettent en place des « *institutional works* » spécifiques qui n'ont pas encore été suffisamment étudiés.

Partant de ce constat, nous souhaitons étudier la désinstitutionnalisation d'un FCE afin d'approfondir les connaissances sur les dynamiques de désinstitutionnalisation. Cela nous conduit à adopter deux approches complémentaires. La première, en se basant sur les conclusions de Lawrence et Suddaby (2006), est de se focaliser sur les actions des acteurs dans le processus de désinstitutionnalisation. Même si les pressions plus générales et sociétales doivent être prises en compte, l'étude empirique va se concentrer sur les actions des membres du champ et sur la manière dont ils interviennent dans le processus de désinstitutionnalisation. La seconde approche est d'adopter d'une analyse du processus orientée sur les dynamiques conduisant à la désinstitutionnalisation afin d'obtenir des explications de « causalité en profondeur » (Davis et al., 1994). L'analyse de processus nous permet de rendre compte des actions des acteurs ainsi que des événements qui peuvent ensuite influencer d'autres événements dans le temps. Cela permet une analyse plus en profondeur (Van de Ven et Engleman, 2004), susceptible d'enrichir notre compréhension du processus de désinstitutionnalisation. En effet, étudier la désinstitutionnalisation d'un FCE représente une opportunité méthodologique unique de suivre un tel « sujet »<sup>2</sup> et son évolution.

## 2. LE SALON

Le Salon a été choisi comme événement pour étudier les dynamiques qui conduisent à la désinstitutionnalisation d'un FCE car, comme nous l'avons précédemment souligné, il n'existe pas aujourd'hui d'équivalent d'un tel FCE central dans le champ de l'art et son déclin a provoqué un changement important dans la structure du champ. Avant d'étudier son processus de désinstitutionnalisation, une brève présentation du Salon au sommet de sa gloire est réalisée afin de comprendre la prédominance de ce FCE.

Soutenu par Louis XIV, le « Salon de Paris » (le Salon) a été fondé en 1667 par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (l'Académie). Cette exposition annuelle ou bi-annuelle constituait la principale attraction culturelle au 19<sup>ème</sup> siècle (voir par exemple Mainardi, 1989 ; White et White, 1993). Selon Hauptman (1985), entre 1830 et 1848, plus d'un million de

---

<sup>2</sup> Un sujet est une entité individuelle (individus, groupes, organisations ou autres artefacts matériels) autour de laquelle un récit est construit (Van de Ven et Engleman, 2004, p. 352).

visiteurs se pressait à chaque exposition et le public était tellement nombreux que certaines années, le Salon devait rester ouvert pendant trois mois (Lemaire, 2004).

Cet FCE central aidait les membres du champ à faire sens de la production artistique. Le système fonctionnait de la manière suivante. Les artistes soumettaient leurs œuvres à un jury qui décidait quels travaux pouvaient être exposés. Le jury du Salon était dominé par des membres de l'Académie qui, eux-mêmes, étaient des artistes et perpétuaient, ainsi, un système de sélection de pair (Wijnberg et Gemser, 2000). Les artistes acceptés bénéficiaient d'une mise en lumière considérable. En effet, tous les membres du champ (public, critiques, clients, collectionneurs, vendeurs d'art et artistes) venaient au Salon afin de découvrir, commenter et ainsi, faire sens de la production artistique. Parmi eux, les critiques les plus influents comme les écrivains Stendhal, Zola ou Baudelaire (Bouillon, 1986), venaient au Salon et tenaient des rubriques très suivies dans les journaux. La critique s'est considérablement développée avec le Salon et elle est devenue extrêmement populaire (Wrigley, 1993). En analysant les journaux français, Parsons et Ward (1986) ont relevé 65 articles traitant du Salon en 1852, 426 en 1860 et 1 619 en 1870. Le rôle et l'influence des critiques sont alors devenus tels que cela leur a permis de convaincre les collectionneurs que le style de peinture exposé au Salon représentait la vraie définition de l'art et ainsi, ils ont contribué à stimuler les ventes.

Initialement créé pour être le lieu d'exposition des plus belles œuvres, le Salon est progressivement devenu l'endroit où la réputation se construisait ainsi que le marché pendant lequel la peinture était vendue (Mainardi, 1989, 1993 ; Moulin, 1987 ; Vaisse, 1995 ; White et White, 1993). A chaque Salon, des médailles et des distinctions étaient distribuées par le jury. Les historiens de l'art ont mis en évidence qu'obtenir une telle distinction favorisait l'accès à d'avantages de ressources, notamment financières. Rheims (1981) relate qu'en 1861, avant de commander son portrait, un riche homme d'affaires a convoqué son notaire ainsi que l'artiste choisi afin d'établir un contrat. Les termes étaient les suivants : l'artiste recevrait 1 000 francs si le portrait était refusé au Salon, 2 000 francs s'il était accepté, 3 000 francs s'il recevait une mention d'honneur et 5 000 francs s'il remportait un prix. De plus, au 19<sup>ème</sup> siècle, le marché de l'art était encore peu organisé et le Salon représentait l'événement pendant lequel les artistes pouvaient entrer en contact avec leurs potentiels acheteurs. Tout d'abord avec l'Etat qui représentait le principal acheteur et préférait acheter des peintures exposées au Salon plutôt que verser des pensions aux peintres (voir par exemple Mainardi, 1993 ; Monnier, 1995 ; Vaisse,

1995 ; White et White, 1993). Ensuite avec les vendeurs d'art comme Goupil et Cie qui étaient très dépendants du Salon. En effet, ils choisissaient les artistes en fonction de leur réputation au Salon (Whiteley, 1979) car leurs bénéfices provenaient essentiellement de la reproduction des peintures populaires sous forme de gravure ou de photographie (Le Cadre, 1995) que de la commission obtenue lors de leurs ventes. Enfin, avec les riches collectionneurs privés, les bourgeois qui, influencés par les critiques, achetaient les peintures selon leur reconnaissance par le jury du Salon (Moulin, 1987). Hauptman (1985, p. 96) constate alors que « cela n'est pas exagéré que dire que la décision du jury (...) était pour l'artiste du 19<sup>ème</sup> siècle un choix fondamental dont dépendait son statut public et privé ». Le rejet ou l'acceptation à cette exposition pouvait faire ou, au contraire, briser la carrière d'un artiste (voir par exemple Assouline, 2002 ; Mainardi, 1993 ; White et White, 1993). En 1886, un peintre, Jules Holtzapfell, s'est d'ailleurs suicidé suite au rejet de ses œuvres soumises par le jury (Lemaire, 2004).

Cependant, tout au long du 19<sup>ème</sup> siècle, l'organisation du Salon est devenue de plus en plus critiquée et les pressions pour le changement se sont accumulées. Les contestations provenaient de l'intérieur, au sein de l'Académie mais aussi de l'extérieur par l'émergence d'alternatives développées par des acteurs externes comme les artistes et les vendeurs d'art. A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, le Salon est devenu moins prédominant. En 1910, Daniel-Henri Kahnweiler, un vendeur d'art influent d'artistes renommés comme Braque ou Picasso, a demandé à ses artistes de ne pas exposer leurs œuvres au Salon car il considérait que cela représentait une perte de temps (Monnier, 1995).

### **3. METHODOLOGIE**

#### **3.1. COLLECTE DE DONNEES**

La méthodologie utilisée pour cette étude est une analyse qualitative historique des dynamiques de désinstitutionnalisation d'un FCE, le Salon. Les données ont été collectées à partir de sources de données secondaires et d'archives couvrant la période 1830-1920. Les données secondaires recueillies sont des biographies de peintres (voir par exemple, Rewald, 1989) et de vendeurs d'art (voir par exemple, Assouline, 2002) et des ouvrages d'historiens de l'art (voir par exemple, Mainardi, 1993 ; Distel, 1989 ; Vaisse, 1995). Le recours aux données secondaires pour les études historiques permet le recul nécessaire pour analyser un processus de désinstitutionnalisation (voir par exemple, Davis et al., 1994) et permet de comprendre comment

les actions et les structures institutionnelles sont « le résultat de décisions prises dans le passé, dont certaines ont été prises de manière intentionnelle et d'autre de manière plus implicite » (Keiser, 1994, p. 611).

Les informations ainsi obtenues ont ensuite été croisées et enrichies avec celle obtenues dans les archives. Les archives de l'Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA) et de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) à Paris ont été consultées. Plus précisément, les données provenant de sources contemporaines comme les livrets du Salon, des correspondances entre des vendeurs d'art et des artistes ainsi que des articles écrits par les critiques dans les journaux (*L'Artiste*, la *Chronique des Beaux-Arts* et de la *Curiosité* ou le *Mercure de France*) ont été recueillies. Ces données nous ont permis d'avoir accès à de riches et nombreux détails au sujet du processus désinstitutionnalisation de ce FCE et de couvrir les diverses actions des membres du champ, notamment le jury du Salon, l'Etat, les critiques, les vendeurs d'art, les artistes ou encore les collectionneurs. Enfin, pour obtenir des informations sur la cotation des peintres, des données dans les archives de l'Hôtel de Drouot où les principales ventes des œuvres avaient lieu à cette époque, ont été collectées.

### 3.2. ANALYSE DE DONNEES

Pour conduire cette analyse historique, des pratiques utilisées en histoire (Passmore, 1958 ; Startt et Sloan, 1989) que Farjoun (2002, p. 854) considère comme « recommandées » ont été utilisées. Nous avons réussi à obtenir des données précises, de source contemporaine quand cela était possible que nous avons validé avec différentes sources d'évidence. Ces données ont ensuite été organisées dans des formats intermédiaires comme des tableaux qui favorisent la synthèse et aident à ne retenir que les éléments les plus importants puis nous avons fait sens de ces différents matériaux. Enfin, deux méthodes suggérées par Langley (1999) pour réaliser une analyse longitudinale ont été utilisées : les techniques narratives et les découpages temporels.

**Les techniques narratives.** Les techniques narratives sont particulièrement bien adaptées « pour organiser les données quand le temps joue un rôle important et qu'un cas unique offre des incidents riches et divers » (Chiles, Meyer et Hench, 2004, p. 505). Utilisant les différentes sources de données collectées, un récit décrivant l'évolution du Salon a été rédigé. Ce récit a pour objet de rendre compte des différents niveaux d'explication, permettant ainsi une compréhension en profondeur de ce processus de désinstitutionnalisation.

**Le découpage temporel.** A partir du récit, nous avons décomposé le processus de désinstitutionnalisation du Salon en différentes périodes mais cependant connectées, séparées par des changements importants (Langley, 1999). Cette méthode est particulièrement adaptée à l'analyse de processus organisationnel non linéaire et « permet la constitution d'unités d'analyse comparables pour l'exploration et la réplique d'idées théoriques » (Langley, 1999, p. 703). Le processus de désinstitutionnalisation du Salon a été décomposé en quatre périodes, chacune d'elle débutant par un changement majeur.

- (1) *Les premières contestations internes (1830-1873)*. Cette période débute en 1830 quand Hauptman (1985) évoque les premières plaintes importantes à l'encontre du système du Salon. Ces contestations sont aussi bien internes au Salon qu'externes, et ne cessent de croître pendant cette première période.
- (2) *Les expositions collectives des Impressionnistes (1874-1880)*. Cette seconde période commence avec un changement important, la première exposition collective Impressionniste en 1874. C'est la première fois qu'un groupe d'artistes organise une exposition alternative en même temps que le Salon et prévue pour se renouveler périodiquement.
- (3) *L'émergence de deux systèmes distincts (1881-1889)*. Le retrait de l'Etat comme support officiel du Salon en 1881 marque le début de cette troisième période. Ce retrait est suivi par l'émergence d'une alternative viable au Salon, le système « marchand-critique » (White et White, 1993).
- (4) *Le déclin du Salon (1890-1920)*. Une scission à l'intérieur de l'association artistique en charge d'organiser le Salon est à l'origine de la quatrième période en 1890. Cette scission interne marque la fin de la prédominance du Salon. Bien que l'année 1920 ne soit pas une année de rupture en elle-même, cette date a été retenue pour la fin de cette étude car plus aucune influence du Salon n'a été décelée à ce moment-là.

A chaque période, les actions des membres du champ ont été mises en évidence. Cela nous a permis de comprendre comment les actions d'une période donnée pouvaient conduire à des changements dans cette même période mais aussi influencer les actions dans la période suivante. Ainsi, nous avons pu observer comment les tendances s'accroissaient (Langley, 1999) mais aussi comment évoluaient les positions des membres du champ par rapport au Salon.

## 4. LE PROCESSUS DE DESINSTITUTIONNALISATION DU SALON, 1830-1920

### 4.1. LES PREMIERES CONTESTATIONS INTERNES (1830-1873)

Dès les années 1830, deux facteurs de désinstitutionnalisation, internes au système du salon, se développent: Les pressions démographiques et la fermeture à l'innovation du jury.

Les pressions démographiques sont les premières à s'accumuler (White et White, 1993). Le nombre d'artistes ne cesse de croître pendant cette période. En 1843, deux mille personnes sont répertoriées en tant que « artistes peintres » à Paris (Hauptmann, 1985). Les artistes, toujours plus nombreux, produisent un nombre croissant d'œuvres qu'ils soumettent au Salon, ce qui rend très difficile le maintien d'un système conçu à l'origine pour quelques centaines d'œuvres. Un record est établi lors du Salon de 1843 avec plus de 4 000 oeuvres soumises et seulement 1 637 acceptées. Un critique calcule que le jury a eu environ une minute pour évaluer chaque œuvre (Hauptman, 1985). Le Salon devient, au fur et à mesure, immense et en dépit des changements successifs d'emplacement dans le but d'accroître l'espace disponible, les œuvres sont exposées du sol au plafond (annexe A). Cette mauvaise disposition est d'ailleurs un sujet de grande polémique parmi les artistes et les critiques (Ward, 1991). De nombreux projets de réforme du Salon sont publiés et les artistes soumettent régulièrement des pétitions au Parlement pour obtenir une réforme, sans succès (Lemaire, 2004).

Parallèlement, le jury du Salon est devenu de plus en plus conservateur au cours du siècle et par conséquent, fermé à toute innovation, Il ne cesse d'imposer ses vues en matière de peinture (Regan, 2004), prescrivant des normes qui reflètent le goût académique pour les thèmes historiques, mythologiques, et bibliques. Il valorise les couleurs sombres, et le dessin plus que la couleur. L'idéal du progrès en art est la *mimesis*, c'est-à-dire rendre le plus précisément possible les détails. Les peintres qui se conforment à ces règles comme Meissonnier, Cabanel et Bouguereau sont acclamés au Salon, couverts d'honneur, célébrés par le public et leurs peintures se vendent à des prix élevés. Ceux qui se sont opposés à cette vision de l'art, comme les Réalistes ou ceux qui vont devenir les Impressionnistes, sont rejetés. En 1863, le choix de jury est devenu extrêmement restrictif, acceptant 2 913 œuvres sur les 5 900 soumises. Le jury a notamment rejeté le « Déjeuner sur l'herbe » de Manet car cette peinture représente une femme nue entourée de deux hommes habillés. Le jury considère la nudité acceptable dans les peintures historiques et allégoriques, mais la présenter dans des scènes contemporaines et sans idéalisation est considéré comme indécent. Après avoir vu les œuvres refusées, l'Empereur Napoléon III décrète que le

public doit pouvoir juger par lui-même ces tableaux et décide l'organisation d'un « Salon des Refusés » en parallèle du Salon officiel. Cependant, cette exposition fût un échec critique et public (Hauptmann, 1985).

Malgré ces critiques de plus en plus vives, les artistes n'avaient d'autre choix que d'être présents au Salon pour se faire un nom et accéder au public et vendre leurs œuvres. L'exclusion de ce FCE avait des conséquences extrêmement préjudiciables pour les artistes comme l'écrit Gustave Courbet en 1847 :

Il existe un biais chez ces messieurs du jury : ils refusent tout ce qui n'appartient pas à leur école [...] Ceci ne me tracasse pas pour ce qui est de leur jugement, mais pour se faire un nom on doit exposer et, malheureusement, c'est la seule exposition qui soit. (cité dans Galenson et Jensen, 2002, p. 8)

En 1869, après avoir été rejeté une fois de plus du Salon, Monet écrit à un mécène dont il espère l'appui :

Ce fatal refus me retire presque le pain de la bouche, et malgré mes prix bien peu élevés, marchands et amateurs me tournent le dos. Cela surtout est attristant, de voir le peu d'intérêt qu'on porte à un objet d'art qui n'a pas de côte. (Rewald, 1986, p. 151)

Pendant cette période, peu de solutions alternatives sont mises en oeuvre. Dans les années 1860, une nouvelle la génération de marchands d'art essaie de promouvoir les peintres d'avant-garde régulièrement rejetés du Salon, comme Manet. Paul Durand-Ruel, considéré par la plupart des historiens comme l'incarnation de cette nouvelle génération de marchands (voir par exemple, Green, 1987 ; Jensen, 1988 ; Whiteley, 1979 ; White et White, 1993) adopte une nouvelle stratégie. Il achète des peintures d'artistes avant-gardistes, pour lesquels il n'existe pas encore de demande, en anticipant leur succès futur et assume ensuite le risque de ne pas les vendre. Cependant le nombre de collectionneurs prêts à acheter de tels artistes demeure très limité et cela ne constitue pas une masse critique susceptible d'assurer le développement durable d'un tel marché alternatif (Distel, 1989).

#### **4.2. LES EXPOSITIONS COLLECTIVES IMPRESSIONNISTES (1874-1880)**

En 1874, un groupe de peintres, régulièrement rejetés par le jury, lance une exposition alternative à celle du Salon. Ils créent une société coopérative ayant pour but d'organiser régulièrement des expositions et des ventes collectives pendant le Salon (Bouillon, 1986). Ceci représente une innovation importante car aucun artiste n'avait encore osé organiser de telles contre-expositions de façon régulière (Galenson et Jensen, 2002). La première exposition du groupe en 1874 est un

scandale public et un échec financier (Bodelsen, 1968 ; White et White, 1993). Les critiques qui avaient déjà réclamé des expositions organisées par des artistes, sans intervention des marchands d'art, célèbrent l'initiative (Bouillon, 1986 ; Galenson et Jensen, 2002) mais n'apprécient toujours pas la peinture exposée. Certains déclarent même que les œuvres présentées ne sont pas des peintures et devraient plutôt être qualifiées de « gribouillages » (Rewald, 1986). Un critique déclare que ce ne sont pas des peintures mais de simples « impressions », un nom que le groupe a décidé d'adopter par provocation, s'appelant lui-même les « Impressionnistes ». La réaction du public est également mitigée. Alors que 400 000 personnes visitent le Salon en 1874, elles sont seulement 3 500 à visiter l'exposition impressionniste, et la plupart d'entre elles viennent attirées par le scandale (Rewald, 1961). Malgré ce premier échec, le groupe persévère. De 1874 à 1886, huit expositions impressionnistes sont organisées. La quatrième exposition, en 1879, est la première financièrement bénéficiaire et l'hostilité des critiques commence à décroître (Rewald, 1961). Cependant, ce système alternatif ne permet toujours pas d'assurer la réputation des peintres et les ressources financières qui vont avec. Pour cela, il est encore nécessaire d'exposer au Salon. Ainsi, plusieurs artistes d'avant-garde comme Renoir, Sisley ou Cézanne continuent à soumettre leurs œuvres au jury (Bouillon, 1986).

Pendant cette période, les mêmes facteurs de tension internes au système du Salon, que ce soit les pressions démographiques ou le rejet de l'innovation par le jury, demeurent. Le nombre d'œuvres présenté passe de 2 067 en 1872 au chiffre record de 7 311 en 1880 rendant l'exposition pratiquement impossible à organiser cette année-là en dépit des galeries additionnelles construites à la dernière minute (Mainardi, 1993). En parallèle, le jury du Salon continue à refuser les œuvres les plus innovantes. A titre d'exemple, Cézanne soumet à huit reprises son travail de 1874 à 1884 et n'est admis qu'une seule fois (Rewald, 1961).

Même si la frustration d'un nombre croissant de membres du champ s'accroît vis-à-vis du Salon, celui-ci demeure extrêmement populaire. Pour les artistes, une admission au Salon demeure la meilleure manière d'obtenir réputation et fortune. Dans une lettre à Durand-Ruel en mars 1881, Renoir justifie ses envois au jury en 1878 ainsi :

Je viens tâcher de vous expliquer pourquoi j'envoie au Salon. Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a 80 000 qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon. Voilà pourquoi j'envoie tous les ans deux portraits, si peu que ce soit (...) Mon envoi au

Salon est tout commercial. En tout cas, c'est comme certaines médecines. Si ça ne fait pas de bien, ça ne fait pas de mal. (reproduit par Venturi, 1939, p. 115)

#### **4.3. LE DEVELOPPEMENT DE DEUX SYSTEMES DISTINCTS (1881-1889)**

Monneret (1999) observe que pendant la décennie 1880, deux systèmes distincts émergent avec deux types d'artistes, de mécanismes de réputation, de marchands d'art et de collectionneurs. D'une part, le système traditionnel du Salon demeure, d'autre part un nouveau système organisé autour des galeries des marchands d'art et soutenu par des critiques se met en place. Ceci est congruent avec le passage d'un système lié à la tradition monarchique où le Salon joue un rôle prédominant de maintien de la tradition et de hiérarchisation des œuvres, à un système républicain dont la mise en œuvre correspond à de nouvelles conditions sociales et économiques et qui confie la reconnaissance des formes artistiques au marché (Monnier, 1995).

Dans le système du Salon, la situation se dégrade. Les tensions s'intensifient entre l'Académie et la République nouvellement établie, à mesure que la République essaye de regagner un certain contrôle sur le Salon (Vaisse, 1995). Suite aux pressions démographiques qui ont conduit au salon colossal et incontrôlable de 1880, l'Etat décide de retirer son appui officiel en 1881, offrant aux artistes l'occasion d'organiser le Salon eux-mêmes. Tous les artistes ayant été admis au Salon au moins une fois sont invités à élire un comité responsable de l'organisation. Cette organisation naissante est, par la suite, devenue la Société des Artistes Français (SAF). Elle est largement dominée par des artistes voulant poursuivre la tradition du Salon. Par conséquent, les deux facteurs de tension interne que sont les pressions démographiques et le rejet de l'innovation par le jury demeurent. Pendant cette décennie, entre 5 000 et 6 000 œuvres sont présentées à chaque Salon. Le jury du Salon de la SAF continue à privilégier l'art académique et à rejeter les peintures les plus novatrices. Le Salon demeure cependant une manifestation extrêmement populaire et un marché très important. A ce titre, il reste un passage obligé pour des artistes soucieux de se faire une réputation et d'accéder à des ressources, notamment financières. Cependant, les critiques, eux, deviennent de plus en plus sévères et négatifs. En 1882, Guy de Maupassant, se plaignant de l'absence de tout renouvellement, écrit : « Oh ! qui nous débarrassera du Salon, scie annuelle, éteignoir des personnalités » (cité dans Lemaire, 2004, p. 224).

Pendant la même période, des alternatives se développent. Alors que la dernière exposition impressionniste a lieu en 1886, une nouvelle exposition alternative récurrente, le Salon des

Indépendants, est créée en 1884, sans jury et sans prix, avec pour objectif de s'opposer au salon de la SAF et de casser définitivement son monopole.

En parallèle, les marchands et les critiques d'art commencent à développer un système alternatif viable au Salon permettant la promotion de peintres innovants et d'orienter le marché. Leur stratégie a conduit progressivement à l'émergence du « système marchand-critique » selon le terme employé par White et White (1993). Les marchands d'art passent ainsi du statut de profession méprisée dans les années 1850, où ils sont principalement considérés comme parasitant les relations entre artistes et clients en prenant leur commission, au statut de découvreur de talents vers la fin du siècle, acteurs clefs du marché qui présentent au public les peintures les plus innovantes (Vaisse, 1981). Tandis que Durand-Ruel avait été le pionnier, d'autres marchands d'art tels que Georges Petit ou Théo Van Gogh, ce dernier chez Boussod Valadon, commencent à imiter sa stratégie dans les années 1880. Ils assurent la promotion des artistes novateurs par des expositions de groupe et individuelles dans leurs galeries. Meublées luxueusement, leurs galeries offrent une intimité avec les œuvres. Ainsi, les galeries deviennent des alternatives crédibles à l'immense Salon où se presse une foule populaire dont les nouveaux bourgeois collectionneurs souhaitent désormais se distinguer (Monnier, 1995 ; Ward, 1991) (annexe B).

Afin d'accroître la légitimité de ces artistes innovants, les marchands d'art travaillent en collaboration étroite avec les critiques et les associent au processus de sélection (Becker, 1982 ; Jensen, 1994 ; White et White, 1993 ; Wijnberg et Gemser, 2000). Si ceci modifie profondément le fonctionnement du marché de l'art, ceci a également des conséquences sur le type d'art apprécié. Cette stratégie rencontre un nouveau public de bourgeois désireux de se distinguer de la masse, notamment en évitant le Salon, jugé trop populaire, et en s'intéressant à des œuvres novatrices en rupture de la tradition académique (Assouline, 2002 ; Distel, 1989; Mainardi, 1999 ; Ward, 1989). Ces nouveaux collectionneurs sont rejoints par de riches collectionneurs américains, comme les Havemeyer, qui ont commencé à acheter massivement des impressionnistes après l'exposition organisée par Durand-Ruel à New York en 1886, « Les impressionnistes de Paris » (Distel, 1989 ; Rewald, 1961). Une masse critique de collectionneurs est ainsi constituée, menant à une augmentation des ventes à partir de 1880. Avec la circulation constante des œuvres dans des ventes successives, une spirale ascendante se crée et les prix des œuvres les plus innovantes augmentent (Green, 1987).

#### 4.4. LE DECLIN DU SALON (1890-1920)

Cette nouvelle période débute avec une crise interne, la scission de la SAF (Société des Artistes Français) en 1890. Même si le retrait de l'Etat en 1881 a été vécu comme une libération par de nombreux artistes, quelques académiciens, opposés à la direction de la SAF jugée trop libérale dans sa conception de l'art, veulent revenir à une conception plus élitiste du Salon, avec un plus petit nombre d'œuvres et une disposition plus élégante (Mainardi, 1989). Ceci mène en 1890 à une scission de la SAF, qui continue à organiser le Salon comme une immense exposition, et à la création d'une nouvelle société, la Société Nationale des Beaux Arts (SNBA). Cette dernière reçoit un appui officiel et entreprend d'organiser un Salon annuel concurrent du Salon de la SAF. Toutefois, ces deux Salons restent extrêmement conventionnels et les critiques les trouvent de plus en plus ennuyeux. En 1894, un critique renommé, Charles Morice (1894, p. 62) écrit que ces Salons accueillent « les imitations les plus serviles des modèles les plus conventionnels, ou le plagiat des tendances récentes».

En parallèle, des expositions alternatives se développent comme le Salon d'Automne fondé en 1903 qui accueille les œuvres les plus innovantes. L'Etat reconnaît cette évolution et diversifie les expositions dans lesquelles les acquisitions officielles sont réalisées. Si après la scission entre la SAF et la SNBA, l'Etat a continué à acquérir uniquement dans ces deux expositions ; en 1903, il achète 15 peintures au Salon d'Automne et en 1905, 22 au Salon des Indépendants (Vaisse, 1995).

En plus de ces diverses expositions rencontrant un succès croissant, les alternatives proposées par les marchands d'art se développent et posent les bases de ce qui va devenir le marché contemporain de l'art au 20ème siècle (Moulin, 1967). Les Impressionnistes obtiennent en 1892 une consécration unanime de la critique (Venturi, 1939) et les nouvelles tendances artistiques constituent un marché spéculatif, et fortement lucratif au fur et à mesure que le nombre des galeries s'accroît (Distel, 1989). Selon Huston (1989, cité dans Rodriguez, 2002, p. 128), l'index de la *Chronique des Arts et de la Curiosité* recense 15 expositions dans des galeries privées en 1880, 27 en 1890 et 117 en 1900. L'écrivain Théophile Gautier compare alors la rue Lafitte, où de nombreuses galeries sont situées à un « Salon permanent, une exposition de peinture qui dure toute l'année » (Green, 1989, p. 29). Ceci lance une nouvelle génération de marchands d'art, comme Daniel-Henri Kahnweiler qui expose les Cubistes, et Ambroise Vollard qui expose les Fauves. Les nouveaux collectionneurs recherchent des œuvres toujours plus innovantes et

développent des rapports étroits avec ces nouveaux marchands d'art qui sont à la fois des vendeurs et des conseils, voire constituent des collections pour des amateurs (Assouline, 2002 ; Green, 1987 ; Monnier, 1995).

Enfin, la consultation des archives de Drouot indique que les prix des œuvres d'artistes liés à la tradition du Salon et de l'académisme diminuent alors que les prix des peintres ayant reçu leur consécration hors du Salon augmentent. Par exemple, les prix des œuvres de Meissonnier, un peintre reconnu de l'art académique (King, 2006) qui a reçu cinq médailles au Salon, chutent nettement. L'une de ses œuvres, « la lettre d'amour », vendue aux enchères pour 43 500 francs en 1890, repasse en 1910 et est acquise pour 23 100 francs. Au cours de la même période, les œuvres de Monet, qui n'a jamais reçu une médaille au Salon et a souvent été rejeté par le jury, augmentent considérablement. En 1890, l'un de ses paysages des bords de Seine se vend pour 1 750 francs, alors qu'un autre paysage des bords de Seine de taille comparable se vend 27 000 francs en 1912. En 1920, pendant la même enchère, un paysage peint par Meissonnier est vendu 2 000 francs, alors qu'un autre de Monet est adjugé à 79 000 francs. Ainsi, la reconnaissance au Salon n'est plus une étape nécessaire pour obtenir réputation artistique et fortune.

## **5. DISCUSSION ET CONCLUSION**

L'objectif de cet article est d'étudier la dynamique qui mène au déclin d'un FCE institutionnalisé. Pour se faire, une analyse historique du processus de désinstitutionnalisation du Salon, le FCE central du marché français de l'art au 19<sup>ème</sup> siècle, a été réalisée. L'analyse se concentre sur les actions des agents pendant ce processus. Le tableau 1 synthétise ces actions et permet de mettre en évidence l'évolution des comportements des agents vis-à-vis du Salon.

Tableau 1. Evolution des positions des membres du champ par rapport au Salon, 1830-1920

	1830-1873	1874-1880	1881-1889	1890-1920
Période	Les premières contestations internes	Les expositions collectives Impressionnistes	L'émergence de deux systèmes distincts	Le déclin du Salon
<b>Membres du champ</b>				
<b>Jury du Salon</b>	-Fermeture à l'innovation	-Fermeture à l'innovation	-Fermeture à l'innovation	-Fermeture à l'innovation
<b>Etat</b>	-Support officiel du Salon -Achats au Salon	-Support officiel du Salon -Achats au Salon	-Fin du support officiel au Salon -Achats au Salon	-Fin des achats au Salon -Achats dans les expositions alternatives
<b>Marchands d'art</b>	-La plupart achète ce qui est célébré au Salon -Un nombre limité acheté ce qui n'est pas célébré au Salon	-La plupart achète ce qui est célébré au Salon -Période difficile pour les marchands d'art d'avant-garde	-Un nombre limité achète ce qui est célébré au Salon -Les principaux marchands d'arts achètent les peintres innovants	-Achète des peintres innovants
<b>Artistes exclus du Salon</b>	-Plaintes à propos du taux et du processus de sélection -La plupart soumet leurs travaux à la sélection du jury	-Plaintes à propos du taux et du processus de sélection -La plupart soumet leurs travaux à la sélection du jury -Les Impressionnistes organisent régulièrement leur propre exposition	-Peu soumette leurs travaux à la sélection du jury -La plupart expose dans les galeries des marchands d'art -Les Impressionnistes organisent régulièrement leur propre exposition	-Expose dans les galeries des marchands d'art -Expose dans les expositions alternatives
<b>Critiques</b>	-Soutient le style du Salon	-La plupart soutient le style du Salon -Un nombre limité soutient les peintres innovants	-La plupart rejette le style du Salon -La plupart soutient les peintres innovants	-Soutient les peintres innovants -Associé aux marchands d'art dans le processus de sélection
<b>Collectionneurs</b>	-Achète ce qui est célébré au Salon	-Achète ce qui est célébré au Salon -Un nombre très limité achète des peintres innovants	-La plupart achète ce qui est célébré au Salon -Un nombre plus important achète des peintres innovants	-Achète des peintres innovants

Note. Plus la couleur de la case est sombre, plus la catégorie des membres du champ concernée soutient le Salon et inversement.

Les résultats obtenus montrent que deux types de facteurs mènent au déclin de ce FCE : des facteurs internes au système du Salon et le développement de solutions alternatives par des membres du champ comme les marchands d'art. Il apparaît clairement que le pouvoir du Salon a progressivement décliné au fur et à mesure qu'un nombre toujours plus faible de membres du champ le soutenait, et que les alternatives développées obtenaient le soutien de plus en plus appuyé des critiques et des collectionneurs. Cette étude de cas montre également que la désinstitutionnalisation d'un FCE est un processus non déterministe qui implique le développement de solutions alternatives par des agents, pour s'opposer aux pressions inertielles et ensuite, les surmonter.

Les facteurs de désinstitutionnalisation internes au système du Salon ont été les premiers à se développer. Le premier est lié aux pressions démographiques. En effet, le nombre d'artistes ne cesse d'augmenter et la procédure de sélection du Salon est incapable de gérer ce nombre toujours croissant d'œuvres soumises (White et White, 1993). Le système du Salon conçu pour quelques centaines d'artistes ne peut fonctionner avec la pression de plusieurs milliers essayant, tous, d'être sélectionnés. Sans aucune réforme radicale, la procédure de sélection n'a que très peu évolué, forçant les membres du jury à évaluer des milliers d'œuvres d'art en quelques semaines. Ces pressions ont conduit le jury à accepter un nombre toujours plus important d'œuvres afin de conserver son rôle de bienfaiteur de l'art. En même temps que la procédure de sélection souffrait de ces envois massifs, l'exposition elle-même était également atteinte. Le Salon devenait une exposition surchargée et ingérable. Les œuvres étaient disposées du sol au plafond. Or la question de l'accrochage était cruciale pour les artistes car une peinture accrochait trop haut ne pouvait pas être vue par les visiteurs (Ward, 1991). Pour les critiques et les collectionneurs, cette profusion d'œuvres rendait la visite pénible. Finalement, ces Salons de taille gigantesque ont d'abord conduit au désengagement de l'Etat après l'exposition record de 1880 avec 7 289 œuvres exposées, puis, à la scission de la SAF dans les années 1890. Après cette scission, les Salons de la SAF sont demeurés de gigantesques « bazars », tandis que la SNBA proposait des expositions plus sélectives où un plus petit nombre d'œuvres était mieux présenté. Cependant, aucun de ces Salons n'expose le travail des artistes les plus innovants.

Le second facteur de désinstitutionnalisation interne au système du Salon est la fermeture du jury à l'innovation. Ce comportement est cohérent avec la tradition aristocratique promue par l'Académie, et sa volonté de favoriser une forme spécifique d'art comme le canon à respecter.

Mais lorsque des mouvements innovants comme les Réalistes ou les Impressionnistes deviennent largement reconnus et célébrés, après avoir été rejetés par le jury du Salon, les membres du champ, et en particulier les critiques, commencent à remettre en cause la capacité du jury à repérer les œuvres les plus intéressantes et, en conséquence, la capacité du Salon à rendre compte de ce qui se passe dans le monde de l'art à cette époque. En refusant toute évolution, l'Académie réduit sa capacité à faire sens du champ. Avec une telle attitude de la part du jury, la probabilité d'une adaptation et d'un changement incrémental du système en place diminue, alors que celle d'un changement radical s'accroît, ce qui est cohérent avec la théorie existante (Clemens et Cook, 1999).

En dépit de ces pressions internes au système qui pouvaient conduire à la désinstitutionnalisation, le Salon s'est maintenu et a conservé une position centrale jusque dans les années 1880. Selon Oliver (1992), ceci s'explique par la présence de puissantes pressions inertielles comme le fait que le Salon soit unique. Au début de la période étudiée, le Salon représente le seul moyen pour un artiste pour se construire une réputation et avoir accès à des ressources financières par le biais de commissions publiques ou d'achats privés. Avant 1874, il s'agit de la seule exposition publique récurrente, et elle reste l'exposition la plus importante et la plus populaire bien après cette date. Le Salon reflète le goût officiel défini par l'Académie et il est soutenu par la critique. En effet, il existe une conviction persistante selon laquelle seuls des artistes peuvent sélectionner des artistes et que ce système de sélection par les pairs est le meilleur. Ce n'est pas avant les années 1890 que la critique remet en cause le style de l'Académie et impose sa vue au public. Une autre pression à l'inertie est le soutien de l'Etat au Salon. Les artistes recevaient des honneurs officiels et des commissions sur la base de leur performance au Salon. Même, si en 1881, l'Etat décide de retirer son soutien officiel, il continue à acheter l'art contemporain au salon plutôt qu'à d'autres expositions jusqu'en 1905. Ces pressions comprennent enfin l'adhésion des collectionneurs aux choix et aux valeurs du jury. La plupart des collectionneurs privés paient selon la reconnaissance obtenue par l'artiste lors du Salon comme l'illustre l'exemple relaté par Rheims et cité précédemment. Ainsi, les pressions à l'inertie l'emportent sur les pressions au changement et le *statu quo* se perpétue malgré de timides aménagements. Par conséquent en dépit de facteurs internes exerçant des pressions sur le Salon, sa désinstitutionnalisation ne s'est pas produite rapidement et ne peut pas s'expliquer par la seule dynamique interne du système en place.

Ce qui apparaît comme décisif dans le processus de désinstitutionnalisation et qui a permis de surmonter les pressions à l'inertie, est le développement d'alternatives par des membres du champ. Ces alternatives impliquent notamment de nouveaux espaces d'exposition en dehors du Salon. Plusieurs tentatives ont été réalisées pour établir des expositions alternatives. Des groupes d'artistes comme celui des Impressionnistes ont développé des expositions collectives, des marchands d'art ont transformé leurs galeries en des espaces luxueux, et à partir de 1884, des expositions publiques alternatives comme le Salon d'Automne et le Salon des Indépendants, ont offert aux artistes des espaces plus adaptés pour exposer que le Salon toujours aussi immense et surpeuplé. Cependant, aucune alternative durable n'a été développée avant la mise en place du système « marchand-critique » (White et White, 1993) et la coordination d'une masse critique d'agents impliqués. La mise en place d'une alternative durable a impliqué non seulement de nouveaux endroits d'exposition (galeries de marchands d'art), des marchands d'art soutenant les artistes les plus innovants, mais aussi de nouveaux moyens pour acquérir une réputation grâce aux commentaires des critiques, ainsi qu'un nombre significatif de collectionneurs fortunés prêts à acheter en fonction de ces nouveaux critères plutôt qu'en fonction des critères du Salon. Tout d'abord, le nombre des critiques déçus par le Salon s'est accru et en parallèle, le nombre de critiques ayant une curiosité et une sympathie croissante pour des travaux plus innovants n'a cessé de croître. Ces critiques apportent un soutien important au développement d'un système alternatif en assurant la reconnaissance d'artistes comme les Impressionnistes, qui étaient rejetés par le Salon. Ensuite, une nouvelle génération des collectionneurs, disposant de ressources financières importantes, a démontré un intérêt croissant pour les œuvres innovantes. Ce sont ces agents qui ont assuré la pérennité du système alternatif au Salon en représentant une masse critique d'acheteurs potentiels et en permettant l'émergence d'un nouveau marché. Alors que les collectionneurs étaient prêts à payer de plus en plus les œuvres promues par les marchands et les critiques d'art plutôt que pour celles exposées au Salon, le marché de l'art se réorienta vers les galeries et les critiques d'art dont le rôle devint décisif. Ceci a progressivement conduit au système « marchand-critique » (White et White, 1993) qui domina depuis le monde de l'art contemporain (Moulin, 1967). Face à la montée en puissance de ce système, le Salon a perdu sa capacité à établir des hiérarchies et à orienter le choix des collectionneurs au profit des critiques et des marchands d'art. Cette étude de cas montre que le Salon ne s'est pas désinstitutionnalisé en raison de pressions internes au système en place mais en raison de la combinaison de ces

pressions avec les actions de quelques agents qui ont su créer des formes alternatives d'exposition et de coordination entre les membres du champ, et ont ainsi rendu la désinstitutionnalisation possible.

### **Implications pour d'autres FCEs**

Cette étude met en évidence des moyens qui permettent à un FCE de maintenir sa position dominante dans un champ et ainsi, éviter son déclin et sa désinstitutionnalisation. Deux dimensions principales apparaissent comme cruciales au maintien durable d'un FCE : la nécessité de prendre en compte l'innovation, et la coordination, plutôt que l'opposition, avec d'autres FCEs proches, afin de tirer bénéfice de possibles synergies.

Tout d'abord, cette étude de cas suggère qu'afin d'éviter de perdre son influence, un FCE doit impérativement intégrer l'innovation. Si un FCE ne prend pas en compte les nouvelles tendances, sa capacité à permettre aux membres du champ de faire sens de ce qui se produit dans le domaine est réduite. Si un FCE occupe une position prédominante dans le champ, il peut pratiquer un ostracisme et marginaliser ces nouvelles tendances en les excluant comme ce fût le cas du Salon qui marginalisa les artistes les plus innovants. Cependant, les agents porteurs de ces innovations sont susceptibles d'organiser et de développer d'autres formes de coordination alternatives qui, à terme, peuvent concurrencer et mettre en danger le FCE. Pour éviter ce risque, les promoteurs d'un FCE doivent activement s'assurer que les tendances innovantes les plus importantes et les plus influentes dans le domaine sont représentées au sein du FCE. Des parallèles peuvent être établis avec des FCEs contemporains présents dans des industries culturelles. Un exemple est la foire d'art contemporain de Bâle qui constitue actuellement la plus importante foire mondiale d'art contemporain. Dans la partie centrale de l'exposition, les principales galeries internationales présentent des artistes qui sont déjà reconnus. Dans une autre partie de l'exposition, un endroit est consacré aux peintres les plus novateurs, encore en recherche de reconnaissance. Une sélection spéciale appelée « Art Premiere » réunit douze jeunes galeries d'art prometteuses, « Art Statements » regroupe, elle, 22 expositions individuelles et enfin, « Art Unlimited » présente des projets hors normes. Le but de ces multiples initiatives est de s'assurer que la foire demeure à la pointe de l'innovation et qu'en aucun cas, elle n'apparaisse comme démodée, ce qui conduirait à son déclin en tant que FCE central dans le monde de l'art contemporain aujourd'hui.

Ensuite, l'étude de cas indique qu'un FCE dominant doit développer un dialogue avec d'autres FCEs moins importants, en développant des mécanismes de coordination. Le cas du Salon suggère qu'un seul FCE ne peut rendre compte de tout ce qui se fait dans un domaine. La tentative du jury du Salon de conserver une unité de l'art a mené à des expositions immenses et ingérables. Au fur et à mesure que le nombre d'œuvres produites ne cessait de s'accroître et que l'exposition au Salon était une condition nécessaire pour accéder à la célébrité, le succès du Salon s'est traduit par des expositions qui ne pouvaient plus être organisées dans de bonnes conditions. L'accrochage des œuvres prenait à lui seul des proportions dramatiques et faisait l'objet de commentaires sans fin parmi les critiques et les artistes. Collectionneurs et critiques étaient découragés par cette profusion d'œuvres qui se chiffraient, chaque année, par milliers.

Ceci illustre qu'un FCE est nécessairement limité en termes de capacité et ne peut accueillir tout ce qui se fait dans un champ organisationnel. Un FCE prédominant doit alors développer une certaine forme de dialogue avec d'autres mécanismes de coordination, les employant potentiellement comme des manières de rester en contact avec de nouvelles tendances pour pouvoir les intégrer par la suite. L'exemple du festival de Cannes illustre une telle stratégie. Si le festival a une sélection officielle de films admis à concourir pour le Grand Prix, il a, en parallèle, encouragé le développement d'autres sélections qui accordent une place plus importante à des productions plus innovantes. Ces sélections ont lieu en même temps que le festival de Cannes. Par exemple, la *semaine de la critique internationale*, fondée en 1962, propose une sélection de premiers et de seconds long métrages, la *quinzaine des réalisateurs* créée en 1969 par la Société des Réalisateurs Français (SRF) propose, elle, une sélection de nouveaux talents et de réalisateurs de film encore peu connus dans le monde occidental ou dont le travail n'a pas été montré dans les principaux festivals internationaux. Tous ces événements permettent au festival de Cannes de demeurer un FCE gérable en limitant la sélection officielle et en s'assurant que les festivaliers aient la possibilité de découvrir des cinématographies plus confidentielles et potentiellement plus innovantes.

### **Limites et voies de recherche futures**

Deux limites principales à notre étude de cas peuvent être soulignées. Tout d'abord, les historiens de l'art poursuivent les recherches sur le Salon. Depuis le travail révolutionnaire de White et White en 1965, d'autres recherches ont mis en évidence de nouvelles explications sur les raisons

du déclin du Salon et de nouvelles hypothèses ont émergé. Nous nous sommes donc appuyés sur les recherches les plus récentes pour rendre compte de ces dernières découvertes. Cependant, d'autres explications pourraient être avancées dans les années à venir notamment par les travaux en cours sur la critique au Salon (voir par exemple, Wrigley, 1993) et sur le rôle joué par les expositions organisées par les artistes par rapport à celui des marchands d'art (voir par exemple, Galenson et Jensen, 2002). Ensuite, notre étude, basée sur un cas unique, est la première traitant de ce sujet. Même si le recours à des exemples (la foire de Bâle, le festival de Cannes) suggère que les résultats obtenus peuvent être généralisés, une recherche en profondeur sur d'autres cas est nécessaire pour assurer cette généralisation.

Concernant les voies de recherche futures, nous pensons que cette étude de cas ouvre de nouvelles perspectives pour l'étude des processus de désinstitutionnalisation et des FCEs. Tout d'abord, cette étude empirique propose une analyse riche et détaillée du processus de désinstitutionnalisation, processus sur lequel encore peu de travaux ont été réalisés. Comme le suggèrent Lawrence et Suddaby (2006), les études sur le désinstitutionnalisation pourraient tirer bénéfice d'une attention accrue aux actions des agents, et des motivations à la fois culturelles et stratégiques de celles-ci afin de rendre compte de la désinstitutionnalisation comme d'un processus complexe d'interactions entre ces agents aux intérêts et aux valeurs divers. C'est ce que s'efforce de faire cette recherche qui participe ainsi à la tendance actuelle dans le néo-institutionnalisme qui consiste à s'intéresser plus aux agents, tout en rendant compte de leur encastrement institutionnel.

Ensuite, cet article constitue une première étape dans l'étude des dynamiques du déclin des FCEs. D'autres recherches sur ce thème sont nécessaires afin d'éviter que les travaux sur les FCEs ne portent que sur leur émergence et leur influence sur la structuration et le développement des champs organisationnels. Il est important de rendre compte de la totalité de leur cycle de vie. Les exemples auxquels nous faisons référence (la foire de Bâle, le festival de Cannes) appartiennent à des champs culturels et créatifs. Ceci pose la question de savoir si la dynamique de désinstitutionnalisation des FCEs serait la même dans d'autres types de champs organisationnels. Des recherches complémentaires sont également nécessaires pour déterminer s'il existe un seuil au-delà duquel un FCE central devient si important que sa taille commence à menacer son maintien. Enfin, l'étude de cas suggère qu'il pourrait être intéressant d'analyser des situations où il existe plusieurs FCEs dans un même champ et d'étudier la façon dont ils se concurrencent ou

se complètent, ainsi que les implications de cette diversité sur les visions, communes ou différentes, que les membres du champ peuvent avoir de leur environnement.

## REFERENCES

- Anand, N. et M. R. Watson (2004), Tournament rituals in the evolution of fields: The case of the Grammy Awards. *Academy of Management Journal*, 47 : 1, 59-80.
- Assouline, P. (2002), *Grâces lui soient rendues : Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*. Paris : Gallimard.
- Becker, H.S. (1982), *Art worlds*, Berkeley, CA : University of California Press.
- Bodelsen, S. (1968), Early Impressionist Sales, 1874-1894 in the light of some unpublished Procès-Verbaux, *The Burlington Magazine*, 110 : 783, 330-349.
- Bouillon, J.-P. (1986), Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, *Romantisme*, 54, 89-113.
- Bourdieu, P. (2000), *Les structures sociales de l'économie*, Paris : Seuil.
- Burns, L. R. et D. R. Wholey (1993), Adoption and abandonment of matrix management programs: Effects on organizational characteristics and interorganizational networks, *Academy of Management Journal*, 36 : 1, 106-138.
- Chiles, T. H., A. D. Meyer et T. J. Hench (2004), Organizational emergence : The origin and transformation of Branson, Missouri's musical theatres, *Organization Science*, 15 : 5, 499-519.
- Clemens, E. S. et J. M. Cook (1999), Politics and institutionalism : Explaining durability and change, *Annual Review of Sociology*, 25 : 1, 441-466.
- Davis, G. F., K. A. Diekmann et C. H. Tinsley (1994), The decline and fall of the conglomerate firm in the 1980s : The deinstitutionalization of an organizational form, *American Sociological Review*, 59 : 4, 547-570.
- DiMaggio, P. J. (1988), Interest and agency in institutional theory, in L. G. Zucker (éd.), *Institutional patterns and organizations : Culture and environment*, Cambridge, MA : Ballinger, 3-21.
- DiMaggio, P. J. et W. W. Powell (1983), The iron cage revisited. Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields, *American Sociological Review*, 48 : 2, 147-160.
- Distel, A. (1989), *Les collectionneurs des impressionnistes*, Paris : Bibliothèque des Arts.
- Durkheim, E. (1965), *The elementary forms of the religious life*, New York, NY : Free Press.
- Farjoun, M. (2002), The dialectics of institutional development in emerging and turbulent fields : The history of pricing conventions in the on-line database industry, *Academy of Management Journal*, 45 : 5, 848-874.
- Ferguson, P. (1998), A cultural field in the making : Gastronomy in 19<sup>th</sup> century France, *American Journal of Sociology*, 104 : 3, 597-641.
- Ferguson, P. (2004), *Accounting for taste : The triumph of French cuisine*, Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Galenson, D. W. et R. Jensen (2002), Careers and canvases : The rise of the market for modern art in the nineteenth century, Working Paper, 9123, Cambridge, MA.
- Garud, R. et D. Ahlstrom (1997), Researcher's roles in negotiating the institutional fabric of technologies, *American Behavioural Scientist*, 40, 523-538.

- Garud, R. et M. A. Rappa (1994), A socio-cognitive model of technology evolution : The case of cochlear implants, *Organization Science*, 5 : 3, 344-362.
- Green, N. (1987), Dealing in temperaments : Economic transformation of the artistic field in France during the second half of the nineteenth century, *Art History*, 10 : 1, 59-78.
- Green, N. (1989), Circuits of production, circuits of consumption : The case of mid- nineteenth-century French art dealing, *Art Journal*, 48 : 1, 29-34.
- Hauptmann, W. (1985), Juries, protests, and counter-exhibitions before 1850, *The Art Bulletin*, 67 : 1, 95-109.
- Huston, L. (1989), *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, Thèse, Montreal : Concordia University.
- Jensen, R. (1988), The avant-garde and the trade in art, *Art Journal*, 47 : 4, 360-367.
- Jensen, R. (1994), *Marketing modernism in fin-de-siècle europe*, Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Keiser, A. (1994), Why organizational theory need historical analysis – And how this should be performed, *Organization Science*, 5 : 4, 608-620.
- Kerin, R. A. et W. L. Cron (1987), Assessing trade shows functions and performance : An exploratory study, *Journal of Marketing*, 51 : 3, 87-94.
- King, R. (2006), *The judgment of Paris : The revolutionary decade that gave the world impressionism*, Canada : Doubleday.
- Langley, A. (1999), Strategies for theorizing from process data, *Academy of Management Review*, 24 : 4, 691-710.
- Lawrence, T. B. et R. Suddaby (2006), Institutions and institutional work, in S. R. Clegg, C. Hardy, T. B. Lawrence & W. R. Nord (éds.), *Handbook of organizations studies*, 2<sup>ème</sup> édition, London : Sage, 215-254.
- Leblebici, H. , G. R. Salancik, A. Copay et T. King (1991), Institutional change and the transformation of organizational fields : An organizational history of the U.S. radio broadcasting industry, *Administrative Science Quarterly*, 36 : 3, 333-363.
- Le Cadre, J. - M. (1995), *Auguste Toulmouche (1829-1890) - Peintre de la vie bourgeoise au temps de l'Impressionnisme*, Thèse, Université de Rennes 2.
- Lemaire, G.-G. (2004), *Histoire du salon de peinture*, Langres : Klincksieck.
- Mainardi, P. (1989), The double exhibition in nineteenth-century France, *Art Journal*, 48 : 1, 23-28.
- Mainardi, P. (1993), *The end of the Salon : Art and the state in the early Third Republic*, Cambridge, MA : Cambridge University Press.
- Meyer, A. D. (2005), Field configuring events : Emergence of the nanotech investing community, présentation lors du workshop 'Studying Emerging Industries: From Biotech to Nanotech and Beyond', *Academy of Management Meetings*, Hawaii.
- Monneret, J. (1999), *Catalogue raisonné du Salon des indépendants, 1884-2000*, Le Plessis Robinson : E. Koehler.
- Monnier, G. (1995), *L'art et ses institutions en France*, Paris : Gallimard.
- Moulin, R. (1987), *Le marché de la peinture en France*, Paris: Editions de Minuit.
- Morice, C. (1894), Salons et Salonnet, *Mercure de France*, 10, 62-64.
- Oliver, C. (1992), The antecedents of deinstitutionalization, *Organization Studies*, 13 : 4, 563-588.
- Parsons, C. et M. Ward (1986), *A bibliography of Salon criticism in Second Empire*, Cambridge, MA : Cambridge University Press.
- Passmore, J. A. (1958), The objectivity of history, *Philosophy*, 33 : 125, 97-111.

- Peterson, R. A. et A. Anand (2004), The production of culture perspective, *Annual Review of Sociology*, 30 : 1, 311-334.
- Rao, H. (1994), The social construction of reputation : Certification contests, legitimation, and the survival of organizations in the American automobile industry: 1895-1912, *Strategic Management Journal*, 15, Special Issue : Competitive organizational behavior, 29-44.
- Rao, H., P. Monin et R. Durand (2003), Institutional change in Toque Ville : Nouvelle cuisine as an identity movement in French gastronomy, *American Journal of Sociology*, 10 : 4, 795-843.
- Rao, H., P. Monin et R. Durand (2005), Border crossing : Bricolage and the erosion of categorical boundaries in French gastronomy, *American Sociological Review*, 70 : 6, 968-992.
- Regan, M. (2004), *Paul Durand-Ruel and the market for early modernism*, Thèse, Louisiane, LA : Louisiana State University.
- Rewald, J. (1961), *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris : Albin Michel.
- Rewald, J. (1989), *Cézanne and America: Dealers, collectors, artists and critics*, London : Thames and Hudson.
- Rheims, M. (1981), *Les collectionneurs*, Paris : Ramsay.
- Rodriguez, V. (2002), L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre, *Sociologie et sociétés*, 34 : 2, 121-138.
- Scott, W. R. (2001), *Institutions and organizations*, 2<sup>ème</sup> édition, Thousand Oaks, CA : Sage.
- Startt, J. et W. D. Sloan (1989), *Historical methods in mass communication*, Hillsdale, NJ : Erlbaum.
- Vaisse, P. (1981), Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914, in F. Haskell (éd.), *Salons, galeries, musées et leur influence sur le développement de l'art aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Bologne, 141-155.
- Vaisse, P. (1995), *La troisième république et les peintres*, Paris : Flammarion.
- Van de Ven, A. H. et R. M. Engleman (2004), Event- and outcome-driven explanations of entrepreneurship, *Journal of Business Venturing*, 19, 343-358.
- Venturi, L. (1939), *Les archives de l'impressionnisme*, vol 1, Paris et New York : Durand-Ruel Editeurs.
- Ward, M. (1991), Impressionist installations and private exhibitions, *The Art Bulletin*, 73 : 4, 599-622.
- White, H.C. (1970), The Impressionists : Their role in the new system, in M.C. Albrecht (éd.), *The sociology of art and literature, a reader*, New York : Praeger Publishers, 144-149.
- White, H. C. & White, C. A. (1993), *Canvases and careers. Institutional change in the French painting world*, 2<sup>ème</sup> édition. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Whiteley, L. (1979), Accounting for tastes, *Oxford Art Journal*, 2, 25-28.
- Wijnberg, N. M. et G. Gemser (2000), Adding value to innovation : Impressionism and the transformation of the selection system in visual arts, *Organization Studies*, 11 : 3, 323-329.
- Wrigley, R. (1993), *The origins of French art criticism from the Ancien Regime to the Restoration*, Oxford : Oxford University Press.

## ANNEXE A. “LE SALON DE 1868” PAR GUSTAVE DORE



Source : Paris, Bibliothèque Nationale, Département des estampes.

ANNEXE B. “LA GALERIE DURAND-RUEL, RUE LAFITTE EN1893”. GRAVURE ANONYME



Source : Paris, Bibliothèque Nationale, Département des estampes.