

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle

Annexe

De la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture à la critique d'art

« La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux ; si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moitié du chemin ».

Denis DIDEROT, Salon de 1765.

L'Académie royale de peinture et de sculpture	p. 2
Les Salons au XVIII ^e siècle.....	p. 3
Salons et critique d'art.....	p. 4
Bibliographie.....	p.6

I. L'Académie royale de peinture et de sculpture

L'Académie royale de peinture et de sculpture a été fondée en 1648 sous la Régence d'Anne d'Autriche. Même s'il répondait déjà à plusieurs obligations, le métier de peintre n'était pas vraiment règlementé avant la création de l'Académie. Les corporations étaient chargées jusque-là de la formation des peintres, dans la mesure où elles coordonnaient leur apprentissage. Se regrouper sous l'égide du système corporatif était pour les peintres un moyen de faire valoir leurs droits et de codifier leurs conditions de travail (*corporati* en latin signifie « se former en corps »). Seules les corporations permettaient à l'apprenti d'accéder au grade de maître au-delà de 5 à 6 années de formation. Ce grade ne pouvait être sanctionné que par la présentation d'un chef-d'œuvre réalisé par l'impétrant. Véritable spécificité française, la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture se fonde sur la volonté de limiter le pouvoir du système corporatif alors en place. L'objectif consiste à exercer le monopole sur la création artistique dans le Royaume.

Une réflexion va alors être engagée de manière à codifier la peinture et à hiérarchiser ses genres, c'est-à-dire les différents types de représentations possibles dans les arts figurés. L'ambition de l'Académie ne se limite pas en effet à la seule formation « pratique » des peintres mais veille également à leur érudition.

L'Académie est non seulement une école mais se présente surtout comme un espace de réflexion théorique sur la peinture, un espace où le discours sur l'art tient une place fondamentale. De nombreux théoriciens, membres de l'Académie, ont contribué à définir les principes de la peinture française et ont favorisé ainsi ses meilleurs représentants tels le peintre Charles Le Brun (1619-1690). Parmi ces théoriciens il faut songer à André Félibien (1619-1695) dont ses écrits permettent de saisir les enjeux des débats agitant l'Académie en son temps, comme ses fondamentaux *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, publié en plusieurs volumes dès 1666.

La peinture va ainsi être hiérarchisée en **cinq grands genres** que sont : la peinture d'histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage, la nature morte.

La peinture d'histoire, au sein de laquelle sont regroupés les sujets religieux ou mythologiques, est considérée comme la plus noble dans la mesure où elle demande à l'artiste un travail plus important, basé sur la connaissance des sources littéraires, iconographiques, traditionnellement employées pour réaliser des sujets tels que ceux de l'Ancien et du Nouveau Testament, des Métamorphoses d'Ovide, etc. Les genres moins nobles que sont le portrait et la scène de genre demeurent toutefois évalués avec plus d'intérêt que les genres relevant plutôt de « l'observation » que sont le paysage et la nature morte.

La hiérarchie des genres ne constitue cependant pas le seul principe sur lequel se fonde la formation académique. La prédominance du dessin sur la couleur, la volonté de privilégier le travail en atelier plutôt qu'en plein air, l'importance qui est accordée à la maîtrise du nu, le besoin de se faire imitateur de la nature et, mieux même, de la dépasser en idéalisant les figures. Il faut enfin que le rendu de l'œuvre soit parfaitement achevé, fini dans le détail et sans aucune trace apparente de la touche : la touche visible dénonce en fait le procédé technique et empêche toute possibilité d'illusion.

L'Académie participe de l'autonomie de l'artiste tout en le subordonnant au pouvoir royal : elle a contribué en effet à élever le statut du métier de peintre au rang de créateur et de penseur, de savant, non plus seulement au rang de l'artisan, qui possède un seul savoir-faire mécanique (la peinture entre de ce fait dans le champ des arts libéraux). Mais l'Académie était aussi un moyen par lequel l'Etat exerçait un quasi-monopole sur la création artistique, se faisant par là le plus grand commanditaire du royaume.

Le système académique était très hiérarchisé et son accessibilité était soumise à un ensemble de concours. L'impétrant devait d'abord présenter un morceau d'agrément, un tableau dont le sujet était imposé par les professeurs, qui lui permettait alors de devenir académicien, sans néanmoins pouvoir prendre part aux votes et aux décisions de l'Académie. Deux ans plus tard, il devait pouvoir présenter un second tableau, dit le morceau de réception qui, si le jury de l'Académie le jugeait bon, lui permettait d'accéder pleinement au statut d'académicien et de prendre part à la vie de l'institution. Ces tableaux étaient nécessairement exposés au Salon qui constituait de fait une véritable vitrine et publicité pour l'artiste.

II. Les Salons au XVIII^e siècle

Créés et gérés par l'Académie, les Salons de peinture et de sculpture vont permettre de donner une plus grande visibilité aux œuvres réalisées par ses membres. La création des salons (appelée au départ la « Fête de l'Académie ») est consécutive aux nombreux remaniements dont l'Académie a fait l'objet depuis que Jean-Baptiste Colbert a été promu Vice protecteur de l'Académie à la suite de Mazarin en 1661. En 1667, un an après l'ouverture de l'Académie de France à Rome sous l'impulsion du premier peintre du roi Charles Lebrun, le premier Salon public de l'Académie ouvre ses portes. Le Salon se tient dans le grand salon carré du Palais du Louvre à partir de 1725 (d'où le nom de Salon avec un « S » majuscule qu'il ne faut pas confondre avec le salon littéraire, philosophique, etc.) et se présente comme une « exposition périodique d'artistes vivants ». Au début, les premiers Salons ne sont pas organisés régulièrement ; ils deviennent bisannuels seulement à partir du XVIII^e siècle. En hommage au roi, cette grande manifestation se tenait le jour de la Saint Louis (25 août), et demeurait ouverte au public au moins pendant six semaines. Le calendrier est fixé dès 1751 : le Salon se tient toutes les années impaires.

Le Salon est l'endroit privilégié pour le grand public d'admirer des œuvres d'art récentes, réalisées par les académiciens, mais encore des peintures issues de collections des princes, des financiers ou encore des marchands. Événement gratuit, le Salon devient le rendez-vous du tout Paris et devient un lieu fort de la sociabilité de ce siècle. Les Salons deviennent de grands succès populaires où se mêlent collectionneurs et amateurs d'art ou plus simples promeneurs curieux.

La visite du Salon demeure néanmoins complexe du fait d'une densité importante d'œuvres accrochées. Aménagés tels de véritables puzzles, les murs sont entièrement couverts et « tapissés » d'œuvres et peu d'espace les sépare les unes des autres. Seul un numéro accroché au mur près de l'œuvre permet de renvoyer à la liste des « explications des peintures » qu'on trouve dans les livrets du Salon. L'enjeu est de taille puisque c'est au public que revient le pouvoir de révéler les grands succès et les grands échecs qu'expose le Salon.

Le Salon est par conséquent un lieu bruyant : le public commente, s'exclame fortement, s'émerveille encore ou s'oppose violemment aux œuvres exposées. Le public circule au milieu des œuvres tenant à la main le livret du Salon ne comportant, du reste, que des informations de base sur les tableaux : nom de l'auteur, sujet, dimension, son commanditaire et sa destination. Le Salon est un espace d'émulation autant que de sociabilité d'où naissent le commentaire, l'appréciation et le jugement de l'œuvre d'art : on se regroupe devant les tableaux qui font sensation ou qui, à l'inverse, font scandale. D'abord orale, la critique d'art se fait rapidement écrite et constitue un exercice apprécié des philosophes et des intellectuels.

Parmi les premiers critiques d'art se trouvent les journalistes. Ils ne manquent pas de rapporter ce que l'on pouvait observer au Salon ; beaucoup de comptes rendus sont alors publiés dans le *Mercure de France*, le *Journal encyclopédique* ou encore *L'année littéraire*. Outre le journaliste Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), le philosophe Denis Diderot (1713-1784) va s'emparer de ce genre nouveau que constitue la critique d'art. Grâce au diplomate et homme de lettre Friedrich Melchior Grimm (1723-1807), Denis Diderot va développer un type particulier d'écrit sur l'art dont le ton est à la fois descriptif et subjectif, tout en insistant sur l'émotion esthétique. Grimm dirige un journal manuscrit *La Correspondance littéraire* dont les abonnés font partie de l'élite européenne (dont Catherine II de Russie). Comme il est manuscrit, ce journal échappe alors à la censure et les textes qui le composent se présentent sous forme de correspondances, de lettres qu'adresserait leur auteur aux abonnés du journal. Diderot va ainsi travailler pour Grimm et lui fournir plusieurs comptes rendus du Salon entre 1759 et 1781.

III. Salons et critique d'art

La critique d'art est directement liée à la présence des Salons de l'Académie. Les premiers critiques d'art sont ceux qui viennent observer les œuvres exposées, les intellectuels, les philosophes, les journalistes et les amateurs d'art, curieux de connaître les derniers travaux des élèves ou anciens élèves de l'Académie. Ils discutent et débattent entre eux des œuvres, oralisant d'abord la critique d'art avant que la presse écrite ne s'en empare. La presse, qui se développe dès la fin du XVII^e siècle, va se faire le relais privilégié de ces événements culturels phares. *Le Mercure galant* a d'ailleurs été le tout premier journal à proposer des commentaires sur le Salon de l'Académie dès 1672. Devenu plus tard le célèbre *Mercure de France*, ce journal a été l'un des plus productifs en ce domaine.

C'est toutefois au tournant des années 1750 que le ton employé par les auteurs n'est plus seulement critique mais aussi bien analytique, se fondant sur une observation minutieuse de tous les éléments constitutifs de l'œuvre, de la conception du sujet à la composition, de la technique du peintre à la qualité de sa touche. Etienne La Font de Saint-Yenne le premier va inaugurer cette approche nouvelle de l'œuvre d'art dans un ouvrage *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*. L'auteur va être l'un des premiers à postuler une décadence de l'art qui se tourne vers plus de galanterie, de frivolité et de légèreté, en somme ce qu'on appelle le « petit goût » (c'est le style rocaille, le rococo). Il oppose ce style décadent au grand goût alors supplanté, les grands sujets allégoriques et historiques qui font la fierté de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Ce débat lancé par Le Font de Saint-Yenne va être repris par Diderot qui, lui aussi, va largement critiquer le style rocaille. Dans ses essais sur la Peinture, le philosophe des Lumières écrit : « Touche-moi, étonne-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu recréeras mes yeux après, si tu peux » (Essais sur la peinture, 57).

Il développe une approche de la critique d'art fondée principalement sur l'émotion. Or pour Diderot seuls les sujets moralisants ont la capacité de susciter la part sensible du spectateur. Pour lui, la finalité de la peinture consiste à donner du plaisir au spectateur, à susciter son émotion mais ne doit pas y sacrifier la réflexion.

La frivolité et la galanterie y sont donc d'emblée exclues. Diderot est très attaché à la théorie sensualiste de la connaissance chère à son siècle : l'émotion et le sentiment doivent être éduqués, le jugement du goût tout autant.

Il s'attache ainsi tout particulièrement à affiner ses textes dans ce sens : « l'illusion qui amollit le marbre, abolit la surface plane du tableau pour qu'un bras, une tête, une jambe « sortent » opportunément de la toile, ou pour que le spectateur puisse pénétrer dans le paysage, s'y allonger, à l'ombre, écouter la flûte d'un musicien, converser paisiblement » (cité dans Starobinski, p. 26). Toutes les sensations sont alors sollicitées, les cinq sens sont en éveil et sont tous mobilisés pour accéder à l'œuvre. Cette volonté farouche de décrire le moindre détail du tableau doit permettre au spectateur de sentir, de goûter, de se promener et de toucher l'œuvre. A une période où les textes critiques n'étaient pas nécessairement illustrés, la qualité de la description constituait le fondement de l'accès à l'œuvre. En clair, la critique est l'art de représenter un tableau par écrit.

Son approche n'est toutefois pas conceptuelle. Les textes critiques de Diderot sont au contraire polymorphiques. Ses analyses sont tantôt de forme dialogiques (elles se présentent sous la forme de dialogues, comme dans *La promenade Vernet*), tantôt de type épistolaires (comme dans ses comptes-rendus des Salons réalisés pour le comte Grimm dans sa *Correspondance littéraire*) ou bien encore de nature descriptives, dont la subjectivité est très marquée et pleinement assumée. Se fondant sur la littérature et sur la philosophie, Diderot pose ainsi les bases de la critique d'art en tant qu'activité rédactionnelle et intellectuelle propre et autonome.

La critique d'art est donc une activité principalement occasionnelle se présentant sous la forme de comptes rendus ou de « recensions » d'exposition. La critique d'art n'entend pas développer une quelconque doctrine ou dogme, bien qu'elle soit vectrice de jugement et qu'elle entend aussi susciter la polémique (c'est pourquoi la forme dialogique est souvent employée). La critique d'art présente par ailleurs une portée pratique puisqu'elle permet au spectateur de connaître les œuvres sans toutefois qu'elles ne soient vues (d'où l'importance de la qualité de la description). Si cette activité littéraire devient autonome dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, elle ne répond pas toutefois, d'un point de vue méthodologique, à des conventions clairement établies. C'est le jugement qui demeure le pivot du texte critique. Quiconque, qu'il s'agisse d'un amateur, d'un connaisseur ou d'un simple curieux, en avait du reste accès : on le mesure lorsque La Font de Saint-Yenne écrivait « chacun a le droit [de] porter son jugement » (Saint-Yenne p. 89).

IV. Bibliographie

N'oubliez pas !

Le musée Fabre dispose du centre de documentation Jean Claparède constitué d'un fonds importants d'ouvrages spécialisés en Histoire de l'art, de catalogues d'expositions et de monographies d'artistes.

Ouvert tous les mercredis et jeudis de 14h à 18h.

Entrée libre

Possibilité de contacter le service documentation sur place à l'accueil, les mardis et vendredis.

Pour prendre rendez-vous :

Tél. : 04.67.14.83.25

Email : museefabre.documentation@montpellier-agglo.com

- Bibliographie générale

- . FRANTZ Pierre, LAVEZZI Elisabeth, *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2008.
- . JOLLET Etienne (éd.), *La Font Saint-Yenne : œuvre critique*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 2001.
- . LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2003.
- . LOJKINE Stéphane, *L'œil révolté : les Salons de Diderot*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 2007.
- . CAT. EXPO., *Le goût de Diderot : Greuze, Chardin, Falconet, David...*ouvrage collectif, Paris, Hazan, 2013.
- . LA FONT DE SAINT-YENNE Etienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France (1747)*, dans *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, éd. R. Démoris et F. Ferran, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- . STAROBINSKI Jean, *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

- Sélection de bibliographie à partir des œuvres du dossier

- Bibliographie autour de l'œuvre de Jean Raoux, *Pygmalion amoureux de sa statue* :
 - . Catalogue d'exposition, *Les chefs-d'œuvre du musée Fabre de Montpellier*, du 27 janv.-5 juin 2006, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2006, n°28, p. 194.
 - . Catalogue d'exposition, *Les peintres du roi, 1648-1793*, musée des Beaux-arts de Tours, 18 mars – 1^{er} juin 2000, musée des Augustins à Toulouse, 3à juin – 2 octobre 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, n°24, p. 135-136.
 - . Catalogue d'exposition, *Jean Raoux : un peintre sous la régence, 1677-1734 : [catalogue de l'exposition présentée à Montpellier, au musée Fabre, du 28 nov. 2009 au 14 mars 2010]*, Paris, Somogy, Montpellier, Musée Fabre, 2009.
- Bibliographie autour de l'œuvre de Joseph Natoire, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour son fils*
 - . Catalogue d'exposition, *De Watteau à David : peintures et dessins des musées de province français*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 septembre - 30 novembre 1975, Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 1975, n°54.
 - . Catalogue d'exposition, *Les peintres du roi, 1648-1793*, musée des Beaux-arts de Tours, 18 mars – 1^{er} juin 2000, musée des Augustins à Toulouse, 3à juin – 2 octobre 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, n°32

- . Catalogue d'exposition, *Les amours des dieux : la peinture mythologique de Watteau à David*, Galeries nationales du Grand Palais, 15 octobre 1991-6 janvier 1992, Philadelphia museum of art, 23 février-26 avril 1992, Kimbell art museum, Fort Worth, 23 mai-2 août 1992, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, n°38.
 - Bibliographie autour de l'œuvre de Jean-Baptiste Greuze, *Le gâteau des rois* :
- . Catalogue d'exposition, *French painting: the revolutionary decades 1760-1830: paintings and drawings from the Louvre and other French museums*, 17th October/23rd November 1980, Art Gallery of New South Wales: Sydney, 17th December 1980/15th February 1981, National Gallery of Victoria, Melbourne, Sydney, New South Wales: Australian Gallery Directors' Council, 1980, n°70 p. 141.
- . Catalogue d'exposition, *De Watteau à David : peintures et dessins des musées de province français*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 septembre - 30 novembre 1975, Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 1975, n°108.
 - Bibliographie autour de l'œuvre de Jacques-Louis David, *Académie dite Hector* :
- . Catalogue d'exposition, *Le nu*, été 1978, Montpellier, Musée Fabre, 1978, n°20.
- . Catalogue d'exposition, *Roma e l'antico : realtà e visione nel '700*, Rome, Fondazione Roma museo, 30 novembre 2010 - 6 marzo 2011, Milan, Skira, 2010, p. 434.
 - Bibliographie autour de l'œuvre de Jean-Antoine Houdon, *L'Hiver ou la frileuse* :
- . Catalogue d'exposition, *Les chefs-d'œuvre du musée Fabre de Montpellier*, du 27 janv.-5 juin 2006, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2006, n°28, p. 76.
- . Catalogue d'exposition, *Jean-Antoine Houdon, la sculpture sensible*, Liebieghaus Skulpturensammlung, Francfort, du 29 octobre 2009 au 28 février 2010 ; Musée Fabre, Montpellier, du 17 mars au 27 juin 2010, Paris, Somogy, 2010, ill. p. 24; fig. 22 p. 37; fig. 23 (détail) p. 38; fig. 26 (détail) p. 41; fig. 28 p. 43; fig. 30 p. 44; cat 1 p. 66 reprod. 1a p. 67; reprod. (détail) p. 104, p. 258; fig. 164 p. 275.
 - Bibliographie autour de l'œuvre de Joseph Vernet, *Les abords d'une foire*
- . Catalogue d'exposition, *De David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830*, Grand-Palais, 16 novembre 1974-3 février 1975, Paris, Grand Palais, 1974, n°190, p. 649.
- . Catalogue d'exposition, *De Watteau à David : peintures et dessins des musées de province français*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 septembre - 30 novembre 1975, Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 1975, n°121, p. 166.
- . GAUSSEN, Frédéric, *Le Gard vu par les peintres*, Marseille, Gausсен éd., 2009.
 - Bibliographie autour de l'œuvre de François-André Vincent, *Bélisaire, réduit à la mendicité* :
- . Catalogue d'exposition, *De David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830*, Grand-Palais, 16 novembre 1974-3 février 1975, Paris, Grand Palais, 1974, n°199, p. 662-663.
- . Catalogue d'exposition, *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, 19 mai-19 juillet, 1988 ; Cologne, Wallraf-Richartz Museum, 30 octobre 1987-10 janvier 1988 ; Zurich, Kunsthaus, 3 mars-24 avril 1988, Milan, Electa, Lyon, Musée des Beaux-arts, 1988, n° 60, pp. 278-279.
- . Catalogue d'exposition, *La Révolution française à l'école de la vertu antique : 1775-1796*, Montauban, Musée Ingres, 19 juillet-1er octobre 1989, Montauban, Musée Ingres, 1989, n° 44, pp. 82-83.
- . Catalogue d'exposition, *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, 2 décembre 2010-14 février 2011, Paris, Musée du Louvre, Gallimard, 2010, p. 94.
- . Catalogue d'exposition, *François-André Vincent 1746-1816 : entre Fragonard et David*, Jean-Pierre Cuzin (dir.), musée des Beaux-arts Tours 19 octobre 2013 - 19 janvier 2014, musée Fabre de Montpellier Agglomération 8 février - 11 mai 2014, Paris, Arthéna, 2013, n° 308, pp. 85-87, 415-416 ; n° 23, pp. 5, 12.